

# MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES  
3ª ÉPOCA, Nº 30, 2025

## LOS ESPACIOS DE LA TEORÍA



MONOGRÁFICO COORDINADO POR  
ALEJANDRO AROZAMENA Y BASILIO PUJANTE

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,  
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA



# *MONTEAGUDO*

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

## MONOGRÁFICOS DE MONTEAGUDO

1. 1996. «Del cuento a la novela corta»  
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Manuel Martínez Arnaldos
2. 1997. «Teatro y sociedad»  
Coordinador: Mariano de Paco
3. 1998. «Epistolarios y Literatura del siglo XX»  
Coordinador: Fco. Javier Díez de Revenga
4. 1999. «El cuento hispanoamericano»  
Coordinador: Victorino Polo García
5. 2000. «Ángel Valbuena Prat y la historiografía literaria española»  
Coordinador: José María Pozuelo Yvancos
6. 2001. «El teatro español durante el siglo XX»  
Coordinador: César Oliva
7. 2002. «Revistas literarias y Literatura del siglo XX»  
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
8. 2003. «Retórica y Discurso»  
Coordinadores: Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez
9. 2004. «Cien años con Neruda»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
10. 2005. «El Quijote»  
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
11. 2006. «El teatro español ante el siglo XXI»  
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
12. 2007. «Centenario de El Cuento Semanal»  
Coordinador: Manuel Martínez Arnaldos
13. 2008. «Poesía española del siglo XXI»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Luis Bagué Quílez
14. 2009. «Bienvenido, Onetti (1909-2009)»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
15. 2010. «Miguel Hernández, cien años después (1910-2010)»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco
16. 2011. «Domingo Faustino Sarmiento en su bicentenario (1811-2011)»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
17. 2012. «Menéndez Pelayo, cien años después (1912-2012)»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Francisco Florit Durán
18. 2013. «Poéticas de la brevedad»  
Coordinadores: Abraham Esteve y Francisco Vicente
19. 2014. «La Primera Guerra Mundial y el acontecer literario en España: 1914»  
Coordinadores: Manuel Martínez Arnaldos y Carmen M. Pujante Segura
20. 2015. «El Quijote (II) cuatrocientos años después (1615-2015)»  
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
21. 2016. «Bueno Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento»  
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
22. 2017. «El camino de Rulfo (1917-2017)»  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
23. 2018. «Poéticas de la escena hoy»  
Coordinadores: Francisco Vicente Gómez y Abraham Esteve
24. 2019. «Caminos y retos de la narrativa española: siglo XXI»  
Coordinadores: José Belmonte Serrano y Sagrario Ruiz Baños
25. 2020. «Galdós, novelista moderno, cien años después»  
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Ana Luisa Baquero Escudero
26. 2021. «Correspondencias entre literatura y pintura: Ramón Gaya e Italia»  
Coordinadoras: M.ª Belén Hernández González y Carmen M.ª Pujante Segura
27. 2022. «El traje que vestí mañana». Cien años de *Trilce* (1922-2022)  
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
28. 2023. «Mariano Baquero Goyanes, *Magister de Poetica*» (1923-2023)  
Coordinador: Francisco Vicente Gómez
29. 2024. «Poetas hispanoamericanas de los siglos XX y XXI»  
Coordinadora: María Dolores Adsuar
30. 2025 «Los espacios de la teoría».  
Coordinadores: Alejandro Arozamena Coterillo y Basilio Pujante Cascales

# *MONTEAGUDO*

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

3ª ÉPOCA, N.º 30, 2025

## LOS ESPACIOS DE LA TEORÍA

MONOGRÁFICO COORDINADO POR  
ALEJANDRO AROZAMENA Y BASILIO PUJANTE

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,  
TEORÍA DE LA LITERATURA y LITERATURA COMPARADA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

# MONTEAGUDO

3.ª ÉPOCA, N.º 30, 2025

*Director:* Jesús Montoya Juárez (Universidad de Murcia)

*Consejo de Dirección:* María de los Ángeles Rodríguez Alonso (Universidad de Murcia); María José García Rodríguez (Universidad de Murcia)

*Consejo editorial:* María Dolores Adsuar (Universidad de Murcia); Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de La Rioja); Macarena Areco (Universidad Católica de Chile); Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia); José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia); Pablo Brescia (Universidad de South Florida); Antonio Candelero (Universidad Católica San Antonio); Ezequiel De Rosso (Universidad de Buenos Aires); Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada); Héctor Hoyos (Universidad de Stanford); Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo); Mauro Jiménez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid); Sara Molpeceres (Universidad de Valladolid); Daniel Nemrava (Universidad Palacky de Olomouc); Carmen Pujante Segura (Universidad de Murcia); Sagrario Ruiz Baños (Universidad de Murcia); Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia); Jeffrey Zamostny (Universidad de West Georgia).

*Consejo asesor:* Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen y Open Universiteit Nederland); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid); Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante); Ana Baquero Escudero (Universidad de Murcia); Trinidad Barrera López (Universidad de Sevilla); Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza); Víctor Bravo (Universidad de Los Andes); Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia); Yiyang Cheng (Universidad Fudan); Frank Estelmann (Universidad de Frankfurt); Luis García Montero (Instituto Cervantes – Universidad de Granada); Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia); Aníbal González (Universidad de Yale); Alexis Grohmann (Universidad de Edimburgo); Gustavo Guerrero (Université Cergy-Pontoise); Itziar López Guil (Universidad de Zurich); Edmundo Paz Soldán (Universidad de Cornell); Elide Pittarello (Università Ca' Foscari); Julio Premat (Université de Paris 8); Eduardo Ramos-Izquierdo (Université de Paris Sorbonne); Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata); Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia).

*Fundador de la Revista:* Mariano Baquero Goyanes (Universidad de Murcia)

*Director Honorífico:* Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)

*Comité de Honor:* Mariano de Paco de Moya (Universidad de Murcia); Abraham Esteve Serrano (Universidad de Murcia); María del Camen Hernández Valcárcel (Universidad de Murcia); Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia); César Oliva Olivares (Universidad de Murcia); Victorino Polo García (Universidad de Murcia); José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia); Eloy Sánchez Rosillo (Universidad de Murcia).

*Coordinación del monográfico:* Alejandro Arozamena y Basilio Pujante.

*Imagen de cubierta:* “Sin título”, de Miriam Martínez Abellán.

*Dirección Científica:* Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia.

*Dirección Administrativa:* Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Apto. 4021, 30080 Murcia (España). Tlf: 868 883012, Fax: 868 883414

*ISSN:* 0580-6712 / *ISSN electrónico:* 1989-6166

*Depósito Legal:* MU-15-1958

*Impreme:* Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Edificio Pleiades. Campus de Espinardo. 30100 Murcia.

# ÍNDICE

## **MONOGRÁFICO:**

“Los espacios de la teoría”.

Coordinación: Alejandro Arozamena Coterillo y Basilio Pujante Cascales.

## **ARTÍCULOS:**

AROZAMENA, Alejandro / PUJANTE, Basilio (CIESE-Fundación Comillas y Universidad de Murcia): Prólogo: “Presentación o invitación al viaje”.....	13
CHAZARRETA, Daniela (Universidad Nacional de La Plata, Argentina): “Recintos amorosos. Espacio y poética del amor en Libertad bajo palabra de Octavio Paz”.....	15
FERNÁNDEZ PRIETO, Brais (Universidade de Santiago de Compostela): “Los personajes de <i>El señor de Bembibre</i> (1844): una aproximación desde la geografía literaria”.....	31
JIMÉNEZ GÓMEZ, Cristina (Universidad de Córdoba): “El espacio del recuerdo y su dimensión emocional en <i>Tiempo de llorar</i> de María Luisa Elío”.....	45
LUMBRETERAS MARTÍNEZ, Daniel (Universidad de Oviedo) “ <i>Ucronía interactiva: espacios reescritos en la era digital</i> ”.....	61
MAGHRABI, Madian (Universidad de Aswan, Egipto): “La representación del egipcio en <i>El Cairo mi amor</i> de Rafael Pardo Moreno”.....	79
SERUGA, Kamil y Karolina Kumor (Universidad de Varsovia, Polonia): “De la cartografía del desplazamiento a espacios del conflicto: migración y campo de batalla en la dramaturgia española contemporánea”.....	97
TARANCO, David (Universidad Doshisha, Japón): “Descripción topográfica en el relato de viajes: el riesgo de reconstruir arbitrariamente los espacios”.....	113

## **VARIA:**

AYETE GIL, María / MOLINA GIL, Raúl (Universidad de Alcalá / Universitat de València - Universidad de Alcalá): “Sendas de las narrativas de la ruralidad en la España contemporánea: una propuesta de categorización”.....	135
---	-----

CHEN, Chaohui (Universidad de Shenzhen, China):	
“De lo subalterno a lo visible: un análisis comparativo de las narrativas obreras de Armando López Salinas y Wang Shiyue”.....	149
HERNÁNDEZ RUIZ, Francisco Javier (Universidad de Valencia):	
“Estrategias de representación en <i>Revolución</i> de Arturo Pérez-Reverte”.....	169
ILASCA, Roxana (Université de Tours, Francia):	
“Escrituras híbridas de una memoria familiar en <i>Los cuerpos partidos</i> de Álex Chico, <i>Feria</i> de Ana Iris Simón y <i>Lo demás es aire</i> de Juan Gómez Bárcena”.....	185
MANZANERA LÁZARO, Narcisa (Universidad de Murcia):	
“Y la carne se hizo verbo. La expresión lírica como esperanza última: poesía de guerra en Carmen Conde y Miguel Hernández”.....	203

### **RESEÑAS:**

CHAVARRÍA AZNAR, María Ángeles (Universidad Europea de Valencia)	
Peiró Barco, José Vicente. <i>Aventuras de un crítico sin apuros</i> . Valencia, Editorial Posidonia, 2024, 191 págs.....	223
GALASO RONCO, Fco. Javier (Universidad Complutense de Madrid):	
Pascua Canelo, Marta y Manuel Santana Hernández, eds. <i>Glosar el exocanon: escrituras inasibles en español</i> . Salamanca: Delirio, 2004, 124 Págs.....	225
MOYANO ORTEGA, Manuel (Escritor y gestor cultural):	
David Soto Carrasco, Giorgia Bertozzi. <i>A través del abismo H. P. Lovecraft y el horror ontológico</i> . Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2024, 282 págs....	229
RUBIO CREMADES, Enrique (Universidad de Alicante):	
<i>Literatura para construir la nación. Estudios sobre la historiografía literaria en España (1779-1850)</i> . Mercedes Comellas (coord.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, 450 págs.....	231
SÁNCHEZ SEMPERE, Irene (Universidad Internacional de La Rioja):	
Antonio Valladares de Sotomayor, Santiago Alfonso López Navia (ed. lit.), <i>Las bodas de Camacho</i> . Oviedo: Luna de Abajo, 2023, 131 Págs.....	237





**Monográfico**

**LOS ESPACIOS DE LA TEORÍA**



## **Artículos**



## PRESENTACIÓN O INVITACIÓN AL VIAJE

### INTRODUCTION OR INVITATION TO TRAVEL

ALEJANDRO AROZAMENA / BASILIO PUJANTE  
CIESE-FUNDACIÓN COMILLAS / UNIVERSIDAD DE MURCIA

[...] le juste est de ne point parier. Oui,  
mais il faut parier.

Cela n'est pas volontaire, vous êtes  
embarqués.

BLAISE PASCAL

Se abren en este número de Monteagudo, como rayos de mundo, una serie de horizontes o paisajes trascendentales en torno a la cuestión del espacio. Lo cual implica, asimismo, toda una serie de envites, problemáticas y giros.

En este sentido, el antepropósito con el que se daba el pistoletazo de salida a esta recolección de trabajos no podía sino constatar un simple fenómeno, básicamente fruto de la observación. *Id est*: el cambio de tendencia operado por la actualidad más viva, dentro de la teoría y las prácticas literarias, desde una óptica temporal a otra de carácter espacial. Decíamos allí, entonces, que se podía percibir, de manera general, “un paso operado en la condición posmoderna de los Grandes Relatos, que fundamentalmente eran temporales o históricos, a los pequeños relatos, que mayoritariamente son espaciales o geográficos”. Existiendo, por lo tanto, un cambio de paradigma en el acercamiento a la literatura vinculado a una modificación de su propia ontología en el devenir de las últimas décadas, propusimos a los especialistas interesados un monográfico centrado en el así llamado “giro espacial” de las últimas décadas. Y este será el significante nómada que va a atravesar, como un hilo rojo, la práctica totalidad del número presente.

Los artículos que se leerán aquí funcionan, pues, a la manera de los “conos de luz” en el constructo de la relatividad especial. Pero, entendámonos bien: en la sección monográfica, se han incluido y se encontrarán textos cuyos temas y preocupaciones van desde lo estrictamente narratológico o retórico a lo social, geopolítico, afectivo o ideológico.

Así, podremos acompañar a Daniela Evangelina Chazarreta en una suerte de caminata por la poética paciana en *Libertad bajo palabra*, donde los distintos motivos y “recintos” se atravesarán como una peculiarísima experiencia amorosa, a un tiempo, de la modernidad y de la femineidad casi en amalgama.

En el trabajo de Brais Fernández Prieto asistimos, en trueque, a un exhaustivo análisis del espacio y los esquemas relacionales que ocupan los actores y actantes en la obra *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil y Carrasco, con el propósito de desmontar (para entender mejor su funcionamiento, por supuesto) el armazón “topofilico” de la misma.

Apoyándose en *Tiempo de llorar*, Cristina Jiménez Gómez estudia el doloroso “cronotopo” del exilio en María Luisa Elío, a la luz de su dimensión más emocional, es decir, también, política...

El estruendo de la batalla y el dramático silencio de la emigración ocuparán nuestro campo de visión, esta vez, traídos por Kamil Seruga y Karolina Kumor en un despacho sobre las prácticas escénicas en el teatro español contemporáneo, donde “ el espacio se configura relacional y performativamente de tal manera que reproduce aquellas tensiones políticas, sociales y humanas tan inherentes al movimiento migratorio”.

Desde la Universidad de Oviedo, ahora, Daniel Lumbreras Martínez procederá a un valioso examen de un puñado de “ucronías interactivas”, cosa que le llevará por los desfileros de la “posverdad” o de la, también llamada, “historia especulativa”, por ejemplo.

No menos interesante se nos presenta, asimismo, el texto de Madian Maghrabi basado en un estudio cultural (junto a un análisis caracterológico) de la representación del egipcio y lo egipcio en la novela *El Cairo, mi amor* de Pardo Moreno.

Y, sin duda, resultará esencial el apartado que dedica David Taranco a la descripción topográfica en los relatos de viajes: allí se echará de ver, pero no a faltar, una lucidísima crítica a la arbitrariedad en las reconstrucciones espacio-temporales, distinguiendo y pasando revista a las más mediadas y/o desinteresadas que pudieran darse entre ellas.

A todo ello, se le allegarán, como es habitual, las secciones de Reseñas y Varia.

Por último (*last but not least*), los coordinadores de este número quieren agradecer a los distintos miembros del comité editorial de la Revista Monteagudo y, en especial, a su director Jesús Montoya, el hacer entrar este monográfico en la experiencia concreta de una elaboración que se toma el tiempo de hacer el tiempo, y que, dando luz verde a estos trabajos, de algún modo, también despliega o se agencia el espacio creando un “otro” espacio.

Ahora y siempre, querámoslo o no, tal y como nos recordaba la apuesta pascaliana, todos estamos embarcados en el mismo viaje. Un viaje que, en resumidas cuentas, no sería sino el de intentar darle sentido al mundo y aprender, por fin, a vivir de otro modo. He ahí el alcance de una “epojé” como la que, aquí, se propone y la carga lumínica que esta modificación de neutralidad conllevaría por sí misma. Que el lector avisado, si le apetece, culmine ese viaje.

## RECINTOS AMOROSOS. ESPACIO Y POÉTICA DEL AMOR EN *LIBERTAD BAJO PALABRA* DE OCTAVIO PAZ<sup>1</sup>

### LOVING PLACES. SPACE AND LOVE POETICS IN OCTAVIO PAZ'S *LIBERTAD BAJO PALABRA*

FECHA DE ENVÍO 30/09/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 07/11/2024

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA - CONICET

#### RESUMEN:

¿Cuáles son las significaciones del espacio en la estética paciana de la primera etapa? ¿Qué peso tiene allí la poética del amor? ¿Qué lugar ocupa la mujer en este contexto? Estas son algunas de las preguntas que guían nuestra lectura. A la luz de propuestas teóricas actuales sobre el espacio que involucran la categoría de paisaje y la ciudad moderna y que provienen de diversas disciplinas consideramos las significaciones de lo femenino y de la experiencia de lo moderno en *Libertad bajo palabra*, poemario en el cual el amor se construye desde una estética de la religación y de la analogía.

#### PALABRAS CLAVE:

Amor, espacio, paisaje, ciudad moderna, Octavio Paz, mujer

#### ABSTRACT:

¿Which are the space significances in Octavio Paz's *Libertad bajo palabra*? ¿What weight does the poetry of love have? ¿What place does the woman take there? Those questions guide our reading. From some actual spaces theories which involve landscape and modern city we consider the feminine significances and the modern experience in *Libertad bajo palabra*, poetry in which love builds a religation and analogy aesthetics.

#### KEY WORDS:

Love, space, landscape, modern city, Octavio Paz, woman

## 1. Introducción

¿Cuáles son las significaciones que encierra el espacio en la estética paciana de la primera etapa? ¿Qué peso tiene la poética del amor en esta noción? ¿Cuál es el recinto que ocupa la mujer en este contexto? Estas son algunas de las preguntas que guían nuestra lectura.

La crítica ha insistido de manera contundente en la presencia del espacio y de la espacialidad en Octavio Paz (Verani, 1983; Franco, 1971; Sucre, 1985; Stanton, 2020). Destacamos dos apreciaciones que se acercan a nuestra línea de indagación. Por su

---

<sup>1</sup> El presente artículo deviene del proyecto “El legado. Poética del amor en Octavio Paz (1935-1968)” que llevo adelante como investigadora del CONICET (Argentina).





parte, Hugo Verani subraya la significación del movimiento en el espacio y la constitución, por tanto, de una poética de la caminata (2014) en la cual lo urbano se resemantiza. Por otra parte, Carmen Ruiz Barrionuevo acentúa la espacialidad en enlace con la ruina dando cuenta de una materialidad y sensualidad simbólicas en algunos de los poemas de *Libertad bajo palabra* (2008).

A fin de nutrir la lectura de los poemas, consideramos estos relevantes aportes a la luz de propuestas teóricas actuales sobre el espacio que involucran la categoría de paisaje y la ciudad moderna y que provienen de diversas disciplinas. Ambas figuras<sup>2</sup> del espacio resultan ser símbolos en el imaginario paciano; la primera de ellas representa el deleite que despierta la contemplación de un paisaje e implica la presencia de lo femenino y, la segunda, la experiencia de la modernidad. Si bien la traza de lo tópico adquiere diversas y enriquecedoras aristas que se traducen en variadas figuras, nos enfocamos en las ya mencionadas circunscribiéndonos a la poética de la primera etapa de Octavio Paz, es decir a *Libertad bajo palabra* (1935-1957). Nos explayamos al respecto posteriormente.<sup>3</sup>

En la estética del poeta mexicano, el espacio entraña un “regreso a sí mismo” pues se trata de una instancia inscrita en la constitución del ser humano. En “Chillida: del hierro al reflejo” (1979), Paz delimita la sustantiva significación que tiene esta noción:

La aprehensión al espacio es instintiva, es una experiencia corporal: antes de pensarlo y definirlo, lo sentimos. El espacio no está fuera de nosotros ni es una mera extensión: es aquello en donde estamos. El espacio es un *dónde*. Nos rodea y nos sostiene pero, simultáneamente, nosotros lo sostenemos y lo rodeamos. Somos el sostén de aquello que nos sostiene y el límite de lo que nos limita. [...] somos consubstanciales, nos confundimos con nuestro espacio. No obstante, estamos separados: el espacio es lo que está más allá, al otro lado, lo cerca-lejos, lo siempre inminente y nunca alcanzable. [...] a medida que penetro en mí, me alejo de mí; yo mismo soy mi lejanía, ando dentro de mí como en un país desconocido. Y más: un país que se hace y se deshace sin cesar. [...]. Esta experiencia es universal y cotidiana. (1994: 100-101)

Esta cita subraya la importancia del espacio en la constitución humana e involucra, además, una apropiación: “es aquello en donde estamos”. Ello se proyecta, de un modo muy particular, en la inflexión “país” que comprende un territorio unificado por lo geográfico y lo cultural con su conjunto de habitantes y que es también equivalente de paisaje. Esta última noción es fundamental tal y como retomamos en el apartado correspondiente.

Al encarar su obra poética desde esta perspectiva espacial, nos encontramos con otra derivación de la cita que incluye el universo de los afectos, en especial, el amor. De allí, entonces, se complejiza y enriquece el contexto en el cual el espacio emerge convirtiéndose en lo que podríamos llamar recintos del amor. Estos son lugares, sitios,

---

<sup>2</sup> En la utilización del término “figura”, seguimos a Graciela Silvestri quien incorpora este matiz al dar cuenta de las figuras de la naturaleza (como el paisaje o el jardín) entendiéndolo por tal a una configuración externa, contorno, apariencia dada o fabricada, figuración o forma plástica (2011: 18).

<sup>3</sup> La crítica se ha encargado de discernir los diversos estadios de la poética de Paz. Entendemos, entonces, por primera etapa paciana a la comprendida por *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira* siguiendo a Barrionuevo (2008) y a Stanton (2015); ambos críticos coinciden en que, si bien existen constantes diseminadas a lo largo de la obra del poeta mexicano, hay distinciones propias de cada etapa.

atravesados por el discurso amoroso, es decir, inflexiones tópicas investidas por lo amoroso desde la memoria afectiva en línea con lo que Gastón Bachelard establece en su *Poética del espacio* (1975: 38).

## 2. Libertad bajo palabra<sup>4</sup>

La primera etapa paciana – constituida por el díptico *Libertad bajo palabra* y *El arco y la lira* (1956/1967), predominantemente– se edifica en torno a sustantivas figuras espaciales que podemos sintetizar en dos: el paisaje y la ciudad, muchas veces antagónicas. La primera de ellas se constituye frecuentemente en el recinto del amor por excelencia y la segunda, en el recinto del desamor. Iniciamos por esta última vía.

### 2.1. La ciudad moderna

¿Qué encarna la ciudad moderna en *Libertad bajo palabra*? Tal como expresa Gastón Bachelard, el espacio sirve para preservar en sus resquicios, el tiempo vivido, la *durée* (1975: 39). En esta primera etapa paciana, la ciudad resulta símbolo del sujeto inscripto en la modernidad, del destierro del hombre, de su soledad.<sup>5</sup> Desde los aportes de Lewis Mumford (2012), Carl Schorske (1987), Georg Simmel (2001) y David Frisby (2007), podemos leer que en la estética paciana la ciudad es el escenario crucial en el que se intensifica la experiencia de la modernidad y, por lo tanto, se transforma el universo de vivencias del ser humano (Frisby, 2007: 16). La urbe, entonces, resulta crucial para definir la modernidad en tanto contiene y ciñe los “modos básicos de fragmentación de la experiencia cotidiana”, “la desintegración de los modos de experimentar las características básicas del ámbito vital: la vivencia discontinua del tiempo como algo transitorio, del espacio como algo fugaz” (Frisby, 2007: 13). En Paz, además, la alienación moderna mencionada representa y acrecienta una condición propia del ser humano: con el cambio de la percepción del tiempo se retoma la inquietante conciencia de lo transitorio y su decantación en la muerte.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Libertad bajo palabra* (1935-1957) ha sido sometido por su autor a considerables revisiones, correcciones y ediciones. El poemario se compone, por cierto, de cinco secciones: “Bajo tu clara sombra”, “Calamidades y milagros”, “Semillas para un himno”, “¿Águila o sol?” y “La estación violenta”. Además de ser, según la crítica, un poemario de formación, está atravesado por un enriquecedor itinerario transcultural pues Octavio Paz (México, 1914-1998) obtuvo una beca Guggenheim que lo traslada a San Francisco y, luego, por cuestiones laborales, a Nueva York (1944-1945); de allí, a París (1946-1951) como miembro del servicio diplomático de México, cargo que también lo traslada a Nueva Delhi y a Tokio (1951-1953) para volver, entonces, a su tierra por seis años. Para revisar detalles del contexto, puede consultarse Stanton (1989) y Díaz Arciniega (1989).

<sup>5</sup> Son numerosas las referencias a esta condición en *El arco y la lira*; citamos solo una de ellas: “La situación de destierro, de sí mismo y de sus semejantes, lleva al poeta a adivinar que solo si se toca el punto extremo de la condición solitaria cesará la condena. Porque allí donde parece que ya no hay nada ni nadie, en la frontera última, aparece el *otro*, aparecemos *todos*. El hombre solo, arrojado a esta noche que no sabemos si es la de la vida o la de la muerte, inerme, perdidos todos los asideros, descendiendo interminablemente, es el hombre original, el hombre real, la mitad perdida. El hombre original es todos los hombres” (1972: 244). Es importante aclarar que cuando Paz habla de poeta, alude al “poeta moderno”, quien se define como aquel que da cuenta del “habla de la ciudad”, el que construye “el lenguaje de las grandes urbes de nuestro siglo” (1972: 76).

<sup>6</sup> En *El arco y la lira*, Paz afirma lo siguiente: “Como la religión, la poesía parte de la situación humana original –el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente– y del hecho

Iniciamos nuestro periplo por “Elegía interrumpida” (1947) de la sección “Calamidades y milagros”. Allí aparecen cinco miembros de la saga paciana concentrados en la figura de la casa que remite, en primera instancia, a la casa noble o solariega, a una estirpe real. A ello se agrega la casa como entramado de vínculos familiares: el hogar y su historia afectiva se traen a modo de estribillo en el primer verso de las primeras cuatro estrofas (“Hoy recuerdo a los muertos de mi casa”). El enaltecimiento de la cifra familiar se enfatiza a través del género –la elegía– que en la Antigüedad celebraba y evocaba a los muertos. Este diagrama se inscribe en las estrofas mencionadas en las que se confinan los retratos de los familiares fallecidos y rememorados. Nos detenemos en la primera y en la anteúltima a modo de situar nuestra línea de lectura:

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.  
 Al primer muerto nunca lo olvidamos,  
 aunque muera de rayo, tan aprisa  
 que no alcance la cama ni los óleos.  
 Oigo el bastón que duda en un peldaño,  
 el cuerpo que se afianza en un suspiro,  
 la puerta que se abre, el muerto que entra.  
 De una puerta a morir hay poco espacio  
 y apenas queda tiempo de sentarse,  
 alzar la cara, ver la hora  
 y enterarse: las ocho y cuarto.  
 (Paz, 1997: 83)<sup>7</sup>

La poética paciana afronta el ser para la muerte heredero del contexto de posguerra.<sup>8</sup> Esta experiencia se afianza a partir del clásico tópico del *fugit irreparabile tempus* (“tan aprisa”, “que no alcance”, “en un suspiro”, “de rayo”, “apenas queda tiempo”), además de las inflexiones referentes a lo temporal que inician y cierran el poema (“hoy”, “ocho y cuarto”). Estos últimos términos pasan, por cierto, de referencias temporales objetivas a la apropiación subjetiva al circunscribir la coyuntura de la muerte de un familiar. La última pieza de la estrofa (la muerte) se desliza a modo de geminación (“muerto/s”, “muera”, “morir”). El tiempo fijado (“alzar la cara, ver la hora”) tamiza el espacio: “Oigo el bastón que duda en un peldaño, / el cuerpo que se afianza en un suspiro, / la puerta que se abre, el muerto que entra”. Se registra en estos recintos (“peldaño”, “puerta”) el repentino e impactante pasaje de la vida a la muerte de un ser querido: “De

---

que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud” (1972: 147). Carl Schorske esclarece la noción de lo transitorio en la ciudad moderna: “Para la nueva cultura [la de la vida moderna], en cambio, la ciudad carecía de un *locus* temporal estructurado entre el pasado y el futuro, y se caracterizaba más bien por su cualidad temporal. La ciudad moderna ofrece un eterno *hic et nunc*, cuyo contenido es la transitoriedad, pero una transitoriedad permanente. La ciudad presenta una sucesión de momentos abigarrados y diversos, fluyentes, que deben ser captados en su pasaje, desde la no existencia hacia el olvido” (1987: XV).

<sup>7</sup> Todas las citas se harán de esta edición: Paz, Octavio (1997). *Libertad bajo palabra (1935-1957)*. En *Obras completas*. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica. Tomo 11: Obra poética I.

<sup>8</sup> Luego de realizar algunas consideraciones sobre *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger, Paz orienta su posición con respecto a la muerte: “Pero la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. El ser implica el no ser; y a la inversa. Esto es, sin duda, lo que ha querido decir Heidegger al afirmar que el ser emerge o brota de la experiencia de la nada” (1972: 150).

una puerta a morir hay poco espacio”. La pertenencia también se asienta en el sujeto poético que migra entre la primera del singular (“recuerdo”) a la del plural incluyendo una vivencia compartida (“olvidamos”) y haciéndose eco de que, en la modernidad, como establece Hugo Verani, “el yo poético se convierte en sujeto colectivo” (2014: 14). El tiempo y la temporalidad como fugacidad y corrupción abren y cierran la estrofa, y el espacio –donde la temporalidad perdura– se centra.

Hacia el final, el largo poema despliega esta impronta que faceta la saga familiar a la condición del hombre moderno sumido en la “transitoriedad permanente” (Schorske, 1987: XV). Citada en cursiva en la anteúltima estrofa, se ironiza sobre la armonía presente en “Filosofía” de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío muy alejada de la experiencia que se transmite en el texto. La muerte, entonces, se afianza en el espacio urbano, cifra de la condición del hombre moderno (eje que se retoma en “Crepúsculos de la ciudad” y en *La estación violenta*, del mismo poemario):<sup>9</sup>

Pero no hay agua ya, todo está seco,  
no sabe el pan, la fruta amarga,  
amor domesticado, masticado,  
en jaulas de barrotes invisibles  
mono onanista y perra amaestrada,  
lo que devoras te devora,  
tu víctima también es tu verdugo.  
Montón de días muertos, arrugados  
periódicos, y noches descorchadas  
y en el amanecer de párpados hinchados  
el gesto con que deshacemos  
el nudo corredizo, la corbata,  
y ya apagan las luces en la calle  
–saluda al sol, araña, no seas rencorosa–  
y más muertos que vivos entramos en la cama.  
(Paz, 1997: 84)

En el poema “La calle” (también de “Calamidades y milagros”), la ciudad se presenta metonímicamente a través de este espacio sumamente significativo en la cosmovisión moderna; se trata de los lugares de pasaje o tránsito (Clifford, 1999: 12):<sup>10</sup>

Es una calle larga y silenciosa.  
Ando en tinieblas y tropiezo y caigo  
y me levanto y piso con pies ciegos  
las piedras mudas y las hojas secas  
y alguien detrás de mí también las pisa:  
si me detengo, se detiene;  
si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie.

<sup>9</sup> En el primer soneto de “Crepúsculos de la ciudad” podemos leer lo siguiente: “Todo lo que me nombra o que me evoca / yace, ciudad, en ti, signo vacío / en tu pecho de piedra sepultado” (1997: 68). En “Piedra de sol” la ciudad se resignifica como paisaje urbano. Lamentablemente no podemos encarar el análisis de un poema tan extenso que excede, por cierto, los fines de este artículo.

<sup>10</sup> “*Itinerarios transculturales* comienza con esta premisa de movimiento, y sostiene que los viajes y los contactos son situaciones cruciales para una modernidad que aún no ha terminado de configurarse. El tópico general, si así se lo puede llamar, es muy vasto: una imagen de la ubicación humana, constituida tanto por el desplazamiento como por la inmovilidad” (Clifford, 1999: 12).

Todo está obscuro y sin salida,  
y doy vueltas y vueltas en esquinas  
que dan siempre a la calle  
donde nadie me espera ni me sigue,  
donde yo sigo a un hombre que tropieza  
y se levanta y dice al verme: nadie.  
(Paz, 1997: 80)

El texto se sustenta sobre la soledad que se intensifica a partir del desdoblamiento del sujeto poético (Magis, 2014: 122) atravesado por la alienación y el desencuentro. Construido desde una poética de lo reversible y circular, el poema parece evocar ciertas escenas de los círculos infernales de la *Divina Comedia* atravesados por la repetición de un castigo impuesto. El verbo de movimiento que abre el texto (“ando”) no remite al clásico tópico del paseante; la repetición y la dificultad del trayecto (“tropiezo y caigo”) consigna la figura del laberinto y un extrañamiento entre sujeto poético y ciudad (Frisby 2007: 53) que está presente en la mayor parte de los poemas urbanos de *Libertad bajo palabra*.

El circuito o ciclo se enfatiza en el nivel sintáctico que surca algunos de los endecasílabos a partir del polisíndeton (“Ando en tinieblas y tropiezo y caigo / y me levanto y piso”) y el uso de los dos puntos trazando la repetición y la continuidad y enviándonos a la experiencia de lo transitorio permanente.<sup>11</sup> El recinto del desamor se promueve a partir de la repetición de “nadie” y de prácticas afianzadas a lo tópico presente en la anáfora “donde”. La “aprehensión” que enlaza espacio y sujeto (de la primera cita que compartimos) está ausente, es decir que no hay un lazo entre ámbito e individuo.<sup>12</sup> Esta ajenidad se señala a través de la sinestesia “pies ciegos” y de la ausencia del lazo con lo sensible (“calle silenciosa”, “piedras mudas”, “ando en tinieblas”).

En el apartado “Culturas viajeras”, de *Itinerarios transculturales*, James Clifford plantea una afirmación sumamente significativa en torno a la modernidad y a los fines de nuestra lectura: “Tanto el hotel como la estación, la terminal aérea o el hospital, son lugares por los cuales se pasa, donde los encuentros tienen carácter fugaz, arbitrario” (1999: 29). Esta rúbrica de lo efímero ligado al espacio se plantea en “Cuarto de hotel” (de “Calamidades y milagros”). Estamos ante un tríptico que presenta desde otra perspectiva el estado de transitoriedad y soledad del hombre moderno representado en la figura del cuarto de hotel que encarna nada más y nada menos que la existencia del hombre.<sup>13</sup> En las dos primeras secciones del tríptico, lo transitorio se traduce en imágenes materiales (fuego y agua). La combustión, presente en la anáfora “arde” estructura el primer apartado:

Arde el tiempo fantasma:

---

<sup>11</sup> La sección “Condición de nube” del poemario transita esta instancia efímera de la naturaleza humana. Cf. por ejemplo, los siguientes versos de “El pájaro”: “Y sentí que la muerte era una flecha / que no se sabe quién dispara / y en un abrir los ojos nos morimos” (Paz, 1997: 52).

<sup>12</sup> Recordamos la cita: “La aprehensión al espacio es instintiva, es una experiencia corporal: antes de pensarlo y definirlo, lo sentimos” (Paz, 1994: 100).

<sup>13</sup> En línea con nuestro análisis, traemos la siguiente afirmación que refiere Paz sobre César Vallejo y que contiene el simbolismo de estos espacios de pasaje, la calle y el cuarto de hotel: “El lenguaje se vuelve sobre sí mismo. No el de los libros, el de la calle; no el de la calle, el del cuarto de hotel sin nadie” (1972: 96).

arde el ayer, el hoy se quema y el mañana.  
Todo lo que soñé dura un minuto  
y es un minuto todo lo vivido.  
Pero no importan siglos o minutos:  
también el tiempo de la estrella es tiempo,  
gota de sangre o fuego: parpadeo.  
(Paz, 1997: 81)

Las inflexiones (“arde”, “quema”, “fuego”) aluden al estado de combustión y, por lo tanto, de corrupción y fugacidad del tiempo, presente también en “fantasma”. Lo transitorio no solo construye el extrañamiento del individuo hacia su pasado (“¿Yo soy ese...?”), sino que configura, incluso, el devenir de la existencia en general (“también el tiempo de la estrella es tiempo”), cuestión que se enfatiza en la aliteración del fonema /t/ de “tiempo”. La constancia de esta certidumbre (la transitoriedad permanente), como en el poema anterior, se diseña también en el uso de polisíndeton y de los dos puntos presentes en la última imagen contundente de la estrofa: la vida (y la existencia) es un “parpadeo”.

La perpetuidad de lo transitorio asume la imagen del “río” en la siguiente sección, remitiendo al pertinaz discurrir del tiempo:

Roza mi frente con sus manos frías  
el río del pasado y sus memorias  
huyen bajo mis párpados de piedra.  
(Paz, 1997: 81)

“Todo fluye” es la afirmación que se desliza en la tercera y última sección. El paralelismo semántico entre la primera y la segunda instancia del tríptico se focaliza no solo en la permanencia de lo efímero, sino también en la idea de artificio (“fantasma”, “finge”) que atraviesa la existencia pues el tiempo pasa, pero nada acontece:

No hay antes ni después. ¿Lo que viví  
lo estoy viviendo todavía?  
¡Lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye:  
lo que viví lo estoy muriendo todavía.  
No tiene fin el tiempo: finge labios,  
minutos, muerte, cielos, finge infiernos,  
puertas que dan a nada y nadie cruza.  
No hay fin, ni paraíso, ni domingo.  
(Paz, 1997: 81)

El paralelismo que se implementa tanto en “La calle” como en “Cuarto de hotel” subraya la repetición y la composición, por lo tanto, de un circuito o de un ciclo cuya única interrupción es el amor. Tal como establece Carlos Magis, en la estética de Octavio Paz se presentan dos experiencias de la temporalidad, el tiempo físico o sucesión cronológica y el tiempo puro, “duración” o “instante” (2014: 126). Los recintos amorosos del próximo apartado conjuran el paso del tiempo impregnando no solo el espacio, sino también la escritura poética.

## 2.2. Recintos amorosos

Los espacios son, por cierto, símbolos en tanto representan contextos sociohistóricos y culturales: la ciudad moderna, la condición y situación del hombre en la modernidad; el paisaje, la armonía, la búsqueda de la unidad de los contrarios (Chazarreta, 2018) así como la belleza placentera de lo contemplado. El recinto amoroso en Octavio Paz se construye desde la certeza de la muerte. La respuesta a esta certitud es la búsqueda de la vivacidad,<sup>14</sup> la experiencia del instante epifánico en el amor (Magis, 2014: 99-100) y celebrado en el cuerpo femenino en el cual la naturaleza (Stanton, 2015) tiene un lugar privilegiado al constituirse en cifra (símbolo) de lo absoluto o de la perfección (Chazarreta, 2018).

En el capítulo “La revelación poética”, Paz afirma que la experiencia amorosa es una respuesta al ser para la muerte de Heidegger:

La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. Esa unidad es el ser. Heidegger mismo ha señalado que la alegría ante la presencia del ser amado es una de las vías de acceso a la revelación de nosotros mismos. Aunque nunca ha desarrollado su afirmación, es notable que el filósofo alemán confirme lo que todos sabemos con saber oscuro y previo: el amor, la alegría del amor, es una revelación del ser (Paz, 1972: 151).

En este contexto, la mujer asume un papel fundamental. Además de un tópico, lo femenino ocupa un lugar central en la estética de Paz, reuniendo una rica tradición proveniente fundamentalmente del surrealismo (Paz, 1972: 245)<sup>15</sup> retomando el Eterno femenino; a ello se suma la tradición del amor cortés y la poesía amorosa (miradas europeas vinculadas con el enaltecimiento de la amada) y, por supuesto, el Romanticismo.<sup>16</sup>

Este entramado se enlaza, incluso, con otra tradición, la del *locus amoenus*: el paraje ameno en el que se concentraban los amores desde el universo grecolatino hasta los jardines de Versalles. Desde allí Paz, según Enrico Mario Santí (Paz, 2014: 128), retoma y responde a *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones. Sumándonos a esta línea de lectura, podemos agregar que, en *Libertad bajo palabra*, así como en el poemario de Lugones (Ruiz Barrionuevo, 2010), el cuerpo de la mujer se transforma en un espacio predilecto desde la resemantización del *hortus deliciarum* o jardín de las

<sup>14</sup> “La existencia humana encierra una posibilidad de trascender nuestra condición: vida y muerte, reconciliación de los contrarios. [...]. Es el hombre lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen. [...]. La poesía no nos da la vida eterna, sino que nos hace vislumbrar aquello que llamaba Nietzsche «la vivacidad incomparable de la vida». La experiencia poética es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello” (Paz, 1972: 155).

<sup>15</sup> “El amor y la mujer ocupan en ambos movimientos [Romanticismo y surrealismo] un lugar central: la plena libertad erótica se alía a la creencia en el amor único. La mujer abre las puertas de la noche y de la verdad; la unión amorosa es una de las experiencias más altas del hombre y en ella el hombre toca las dos vertientes del ser: la muerte y la vida, la noche y el día” (Paz, 1972: 245).

<sup>16</sup> A modo de ilustración, evocamos algunos versos significativos de “Piedra de sol”: “he olvidado tu nombre, Melusina, / Laura, Isabel, Perséfone, María, / tienes todos los rostros y ninguno, eres todas las horas y ninguna” (Paz, 1997: 220). Como se me ha sugerido desde una lúcida lectura, en el tratamiento de lo femenino en Paz también podemos encontrar huellas de la mística, del Siglo de Oro español y del *Cantar de los Cantares*.

delicias. Estas resignificaciones se conjugan con sus apreciaciones acerca de la naturaleza como el ámbito de lo indescifrable o misteriosa y enigmática otredad, cuya intermediaria es la mujer.

En este poemario se construye, entonces, un lazo y correspondencia entre naturaleza, mujer y otredad en el cual la mujer es el puente o intermediaria (Yurkievich, 2001: 297). Esta cuestión es sumamente importante en relación con nuestra línea de lectura pues el paisaje también es resultado de la apropiación de la naturaleza desde la subjetividad en el cual tanto la mirada como el deleite en lo que se contempla son fundamentales. Esta categoría interdisciplinaria se define como una construcción subjetiva que entraña la percepción constituyendo una estructura de sentido (Ferreira Alves y Miguel Feitosa, 2010). Su diseño involucra un punto de vista que supone las funciones de habitar (Bachelard 1975) y vivenciar (Collot, 2010). Para que exista un paisaje, entonces, no es suficiente que exista la naturaleza o un escenario natural, sino que debe haber un sujeto contemplativo o espectador que, desde un punto de vista y una mirada estética construya un relato que le dé sentido a ese espacio natural (Aliata y Silvestri, 2001). La sensibilidad ante la naturaleza es inseparable de la emergencia de la vida urbana, del avance del tecnicismo y del impulso al dominio territorial, así como de la centralidad de la razón, propios de la modernidad (Aliata y Silvestri, 2001; Descola, 2012) que lleva al hombre a buscar un ideal de armonía en el paisaje.

Este marco teórico nos permite, además, revisar algunas cuestiones presentes en la poética de Paz. Una constante es la analogía –ya mencionada– entre naturaleza y mujer que se sustenta en la otredad misteriosa de ambas según la cosmovisión paciana y que se resuelve en la figura del paisaje. La índole de lo femenino se yergue, por cierto, desde lo antitético, conjugada en lo evanescente e inestable (como por ejemplo en “Alameda”); en numerosas oportunidades esta característica se representa por la luz y el mar. A ello se contraponen lo cerrado y aprehensible, tramados en el jardín (Chazarreta, 2018) o en paisajes más estables como en “Cuerpo a la vista” (de “Semillas para un himno”), poema que consideramos a continuación.

Desde el título, el texto retoma la conocida frase “tierra a la vista”: el cuerpo de la mujer se convierte en un itinerario de viaje placentero; la bitácora –el poema– se despliega fragmentariamente por zonas –metonimias– privilegiadas de esta tierra conquistada; zonas que resultan ser lugares comunes en lo que concierne a la estética de los paisajes (valles, cascadas, playa):

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:  
 tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar,  
 tu boca y la blanca disciplina de sus dientes caníbales, prisioneros en llamas,  
 tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar quemada,  
 sitios en donde el tiempo no transcurre,  
 valles que solo mis labios conocen,  
 desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos,  
 cascada petrificada de la nuca,  
 alta meseta de tu vientre,  
 playa sin fin de tu costado.  
 (Paz, 1997: 116)

El *hortus deliciarum* o jardín de las delicias se traduce en la fruición del sujeto poético. Las anáforas tópicas (“sitios”, “valles”, “desfiladero”, “cascada” “alta meseta”, “playa”) transforman al cuerpo femenino en hitos o atractivos de un circuito paisajístico



“en donde el tiempo no transcurre”. El poema se estructura en lo dialógico sostenido en el andamiaje de posesivos que migran entre el “yo” y el “tú”. El siguiente pasaje se inaugura por la contemplación de un paisaje, es decir, un espacio habitado y apropiado sumido en el deleite:

Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos  
como la espalda del río a la luz del incendio.

Aguas dormidas golpean día y noche tu cintura de arcilla  
y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna,  
el viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos alas grises  
la noche de los cuerpos,  
como la sombra del águila la soledad del páramo.  
(Paz, 1997: 116)

El sujeto poético asoma contundente a partir de la primera persona del singular en el posesivo: “mis ojos” dando cuenta de una fruición y erotización de la mirada que emerge de la contemplación del cuerpo de la amada:

Las uñas de los dedos de tus pies están hechas del cristal del verano.  
Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,  
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma,  
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,  
boca del horno donde se hacen las hostias,  
sonrientes labios entreabiertos y atroces,  
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible  
(allí espera la carne su resurrección y el día de la vida perdurable).  
(Paz, 1997: 117)

La perspectiva del sujeto poético se concentra en la intimidad del cuerpo femenino enfatizado por las anáforas (“bahía”, “cueva”, “boca del horno”) a partir de la sacralización (“donde se hacen las hostias”, “resurrección”) y el enaltecimiento de la amada. El paisaje, además, se ha trocado en un lugar común de la literatura de aventuras: la búsqueda del tesoro encerrado en una gruta. Desde las imágenes materiales, el poema se impulsa hacia lo etéreo (“nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible”) y lo eterno (“día de la vida perdurable”). La mujer representa, como hemos dicho, la conciliación de los contrarios; finalmente, la amada es la patria:

Patria de sangre,  
única tierra que conozco y me conoce,  
única patria en la que creo,  
única puerta al infinito.  
(Paz, 1997: 117)

El periplo del poema transita lugares comunes en lo que a estética del paisaje concierne: inicia con un circuito general, pasa por un espejo de aguas (“como la espalda del río a la luz del incendio”) hasta arribar a la búsqueda del tesoro abriéndose a lo trascendente. Se yergue, además, desde contrastes entre el agua (“playa, bahía”) y la sequedad (“páramo”); lo carnal y lo espiritual que se asientan en la tierra ligada a nuestros afectos e historia, se representan en el espesor semántico de “patria”.

### 2.3. Marinas

Lo femenino se transforma en materia que, en muchas ocasiones, a lo largo del poemario, resulta ser el agua. En este contexto, los paisajes marinos adquieren una fisonomía muy particular alojándose en una alta tradición tanto pictórica como literaria. Elegimos los “Sonetos” I, II y III de “Bajo tu clara sombra”, sección que inaugura *Libertad bajo palabra*.

La marina se instituye paulatinamente: su inicio está en el final del primer soneto y va tomando forma en el segundo y tercero. En línea con “Mi vida con la ola” de “¿Águila o sol?”, el poemario entrama intertextos internos entre los cuales se van configurando diversas constelaciones semánticas, una de ellas es la mujer cuya naturaleza, como el mar, remite a lo cambiante e inasible. Lo femenino resulta ser, una vez más, el espacio de coexistencia de los contrarios, instancia que se traza a partir del uso del quiasmo.

Se trata de sonetos clásicos en endecasílabos de rima consonante abrazada muy cercanos a la estética del Siglo de Oro español. El primero de ellos se sostiene en una dialéctica de oposiciones y en lo dialógico constituido por la primera persona y la segunda:

Inmóvil en la luz, pero danzante,  
tu movimiento a la quietud que cría  
en la cima del vértigo se alía  
deteniendo, no al vuelo, sí al instante.

Luz que no se derrama, ya diamante,  
fija en la rotación del mediodía,  
sol que no se consume ni se enfría  
de cenizas y llama equidistante.

Tu salto es un segundo congelado  
que ni apresura el tiempo ni lo mata:  
preso en su movimiento ensimismado

tu cuerpo de sí mismo se desata  
y cae y se dispersa tu blancura  
y vuelves a ser agua y tierra oscura.  
(Paz, 1997: 26)

La quietud y el movimiento constituyen la pareja de contrarios y, asimismo, son la constante que se sostiene a lo largo de los tres sonetos emplazando el paisaje marino. Las oposiciones traducidas en quiasmo surcan los cuartetos: “Inmóvil en la luz, pero danzante / tu movimiento a la quietud que cría”; “Luz que no se derrama, ya diamante, / fija en la rotación del mediodía”; “sol que no se consume ni se enfría / de cenizas y llama equidistante”. El cuerpo femenino se resignifica como un espacio cuya materia es evanescente, inasible y dúctil: el agua y la luz, así como quietud y fijeza. Este último término (sostenido en los primeros versos) se resuelve en el movimiento final que asemeja el de una ola: “tu cuerpo de sí mismo se desata / y cae y se dispersa su blancura

/ y vuelves a ser agua y tierra oscura”. El cuerpo femenino resulta ser el espacio de la unidad de los contrarios: agua y tierra.

El segundo soneto despliega el paralelo entre el mar y la amada. Hay entre ambos una refracción mutua (“plural espejo”); una correspondencia constituida por la voluntad analógica paciana (Paz 1972).<sup>17</sup> Los cuartetos constituyen el símil (entre mujer y mar) que se resuelve en el paisaje presente en los tercetos:

El mar, el mar y tú, plural espejo,  
el mar de torso perezoso y lento  
nadando por el mar, del mar sediento:  
el mar que muere y nace en un reflejo.

El mar y tú, su mar, el mar espejo:  
roca que escala el mar con paso lento,  
pilar de sal que abate el mar sediento,  
sed y vaivén y apenas un reflejo.

De la suma de instantes en que creces,  
del círculo de imágenes del año,  
retengo un mes de espumas y de peces,

y bajo cielos líquidos de estaño  
tu cuerpo que en la luz abre bahías  
al oscuro oleaje de los días.  
(Paz, 1997: 27)

El motivo del mar, entonces, se metamorfosea en el cuerpo femenino: es la mujer, pero también es el paso de los días. La poética del cambio ciñe, además, el claroscuro presente en el soneto anterior (“dispersa su blancura” y “tierra oscura”) trocado en la quietud de la bahía de este soneto y ubicado en el contexto de lo transitorio (“oleaje de los días”). La cartografía de lo femenino se construye a partir de la hibridez: el oleaje, las bahías y la conjunción de tierra y mar.

El goce y la contemplación ciñen el paisaje femenino (“retengo un mes de espumas y de peces”; “bajo cielos líquidos de estaño”). Se trata, por cierto, de la presencia de la naturaleza domesticada que define todo paisaje. El cielo, presentado a partir de la refracción en el agua, cierra este poema y abre el tercer soneto complejizando la horizontalidad del espacio en verticalidad:

Del verdecido júbilo del cielo  
luces recobras que la luna pierde  
porque la luz de sí misma recuerde  
relámpagos y otoños en tu pelo.

El viento bebe viento en su revuelo,  
mueve las hijas y su lluvia verde  
moja tus hombros, tus espaldas muerde

---

<sup>17</sup> La analogía atraviesa no solo *El arco y la lira*, sino toda la obra de Paz. Simplemente citamos un ejemplo para esclarecer la concepción presente en este poeta: “Versificación rítmica y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo” (Paz, 1972: 74).

y te desnuda y quema y vuelve yelo.

Dos barcos de velamen desplegado  
tus dos pechos. Tu espalda es un torrente.  
Tu vientre es un jardín petrificado.

Es otoño en tu nuca: sol y bruma.  
Bajo del verde cielo adolescente,  
tu cuerpo da su enamorada suma.  
(Paz, 1997: 27-28)

Prolongando la línea de los sonetos anteriores, la poética de la luz (al evocar lo evanescente) impregna lo femenino en contrapunto con “otoño”. La continuidad se complejiza a partir de dos factores que destacamos: el cromatismo fijado en el color verde y el motivo de las barcas propio de algunas marinas célebres como “Jardin à Saint Adresse” (1867) de Claude Monet que traemos simplemente para mencionar un hermoso ejemplo. El primero de estos aspectos involucra la noción de “verdor” que atraviesa el poemario consignando la naturaleza como orbe autónomo y perfecto,<sup>18</sup> espacio de vitalidad, vivacidad y fertilidad (Giraud, 2014: 23-27). Esta presencia se subraya en la aliteración de /v/ que recorre todo el soneto.

La fruición por el cuerpo de la amada se traduce en el deleite que despierta la contemplación de un paisaje: “dos barcos de velamen desplegado / tus dos pechos. Tu espalda es un torrente. / Tu vientre un jardín petrificado”. El paisaje otoñal (“es otoño en tu nuca”) cierra el ciclo amoroso junto con la entrega que relatan los últimos versos: “tu cuerpo da su enamorada nuca.” El cuerpo de la amada ha encarnado el protagonismo final del tríptico.

Los poemas insertos en estas líneas de lectura son muchos y están a lo largo del poemario. El tratamiento es heterogéneo, como por ejemplo en la sección “Bajo tu clara sombra” donde se transita la correspondencia entre mujer, naturaleza y otredad desde el símil. También en “Mar de día” y en “Jardín”, el cuerpo femenino se exhibe desde la fruición y el goce. En “Raíz de hombre”, la perspectiva masculina asoma con más contundencia la correspondencia entre naturaleza y erotismo, así como en “Noche de resurrecciones”, “Delicia” y en algunos poemas de “El girasol”; todos estos textos indagan la presencia del paisaje como símbolo de la contemplación que deleita, como figura del placer que se construye en analogía con el cuerpo de la amada.

### 3. Conclusión

La significación del espacio en la poética paciana de la primera etapa implica resortes que resuenan no solo en su propia estética, sino también en torno a la modernidad en que se inscribe. Este último aspecto se ciñe en la figura de la ciudad moderna que involucra lo transitorio permanente en la presencia de sitios de pasaje y alienación. A partir de allí, el espacio paciano atañe e incluye la naturaleza del ser humano: la soledad, lo transitorio, el amor, en una dialéctica que parte de lo particular para universalizarse.

---

<sup>18</sup> Cf. con “intacto verdor”, por ejemplo, de “Jardín con niño”.

La consistencia del espacio atravesado por la “duración” o “vivacidad” presente en la memoria afectiva lo transforma en un recinto amoroso. Estos ámbitos se revisten de paisajes típicos como las marinas en los cuales la mirada del sujeto se apropia del espacio, lo disfruta a través de la contemplación, trazando una experiencia que enlaza individuo y sitio; como el paisaje, además, el cuerpo de la amada es un espacio disfrutado, habitado y vivido. La incorporación de la figura del paisaje, entonces, simboliza un lugar común: el deleite de lo observado. Lo amoroso, incluso, resignifica la poética espacial de Paz transformándolo en un “país” –tal como se indica en la primera cita– en donde colindan lo cotidiano y lo universal, el cambio y la permanencia.

En “Piedra de sol” –último poema de *Libertad bajo palabra*– la ciudad se transforma en un paisaje urbano y en la figura elegida como analogía del cuerpo de la amada. Esta conciliación final resulta sumamente significativa:

voy por tu cuerpo como por el mundo  
tu vientre es una plaza soleada,  
tus pechos dos iglesias donde oficia  
la sangre sus misterios paralelos,  
mis miradas te cubren como yedra,  
eres una ciudad que el mar asedia,  
una muralla que la luz divide  
en dos mitades de color durazno,  
un paraje de sal, rocas y pájaros  
bajo la ley del mediodía absorto  
(Paz, 1997: 218)

Aludimos a este gran poema para cerrar el presente análisis proyectándolo hacia próximos encuentros con una producción tan singular y valiosa como la de Octavio Paz.

## Bibliografía

- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri (2001). *El paisaje como cifra de la armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. Traducido por E. de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica.
- Campos Fuentes, María Cristina (2013). “Prolongación y trasgresión de Occidente. Reminiscencias platónicas y petrarquistas en «Primavera y muchacha» de Octavio Paz.” *Revista de estudios hispánicos*, 37/3, 437-458.
- Chazarreta, Daniela (2018). “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. *Mitologías hoy*, 18, 225-245. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v18-chazarreta> (último acceso: 18 de marzo de 2024).
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Traducción de Mireya Reilly. Barcelona, Gedisa.

- Collot, Michel (2010). “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Ferreira, Alves y Marcia Miguel Feitosa (org.). *Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos*. Niterói, Editora da UFF, 191-203.
- Correa, Gustavo (1979). “Las imágenes eróticas en *Libertad bajo palabra*: dialéctica e intelectualidad”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 343-345, enero-marzo, 484-502.
- De Diego, José Luis (2023). “Ciudades en la literatura”. *Hispanamérica. Revista de Literatura*, LII / 155, 15-24.
- Descola, Phillippe (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Amorrortu.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989). “Por el rumbo de *La estación violenta*. Lectura de sus lecturas críticas”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 6, 157-171. Recuperado de: [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1989\\_num\\_6\\_1\\_955](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1989_num_6_1_955) (último acceso: 31 de enero de 2024).
- Ferreira Alves, Ida y Marcia Miguel Feitosa (org.) (2010). *Literatura e Paisagem. Perspectivas e diálogos*. Niterói, Editora da UFF.
- Franco, Jean (1971). “«¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco!» El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana*, XXXVIII/74, enero-marzo, 147-160.
- Frisby, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Traducido por Lilia Mosconi. Bernal – CABA, Universidad de Quilmes – Prometeo. Colección: Las ciudades y las ideas.
- Giraud, Paul-Henri (2014). *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. Traducción de David Medina Portillo. México, El Colegio de México.
- Lugones, Leopoldo (1980). *Los crepúsculos del jardín*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Magis, Carlos (2014). *La poesía hermética de Octavio Paz*. México, El Colegio de México, 2.<sup>a</sup> edición.
- Mumford, Lewis (2012). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Traducción de Enrique Luis Revol. La Rioja (España), Pepitas de calabaza.
- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 3.<sup>a</sup> edición.
- Paz, Octavio (1994). *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal*. Edición del autor. México, Fondo de Cultura Económica, t. 6.
- Paz, Octavio (1997). *Libertad bajo palabra*. En *Obras completas*. Edición del autor. México, Fondo de Cultura Económica, t. 11, Obra poética I, 17-233.
- Paz, Octavio (2014). *Libertad bajo palabra*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid, Cátedra, 9.<sup>a</sup> edición revisada y actualizada.
- Puro Morales, Antonio (1982) “El amor en la poesía de Octavio Paz”. *Cauce*, 5, 143-155. Recuperado de:

[https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce05/cauce\\_05\\_008.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce05/cauce_05_008.pdf) (último acceso: 24 de febrero de 2016).

- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008). “La poesía del espacio en Octavio Paz”. En Fernández Ariza, María Guadalupe (coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Literatura y arte*. Málaga, Universidad de Málaga, 151-172.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2010). “La configuración de un espacio modernista (El motivo del jardín en Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-configuracion-de-un-espacio-modernista-el-motivo-del-jardin-en-leopoldo-lugones-y-julio-herrera-y-reissig/> (último acceso: 12/6/2016).
- Savater, Fernando (2013). “Ciudad inabarcable como una galaxia. El México de Octavio Paz”. En *Lugares con genio. Los escritores y sus ciudades*. Buenos Aires: Sudamericana: 185-208.
- Schorske, Carl (1987). “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”. *Punto de vista*, 30, julio-octubre. Separata.
- Silvestri, Graciela (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras del paisaje en el Río de la Plata*. CABA, Edhasa.
- Simmel, Georg (2001). “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. En *El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 374-398.
- Stanton, Anthony (1989). “*Libertad bajo palabra*: la genealogía de un libro y de un poeta. Entrevista con Octavio Paz”. *América. Cahiers du CRICCAL*, 6, 139-156. Recuperado de: [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_1989\\_num\\_6\\_1\\_954](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1989_num_6_1_954) (último acceso: 31 de enero de 2024).
- Stanton, Anthony (2015). *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México.
- Stanton, Anthony (2020). “Poética del apocalipsis, figura espacial e indeterminación: la prosa de Octavio Paz en la década de 1960”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 3, 269-319. Recuperada de: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz> (último acceso: 27/9/2024).
- Sucre, Guillermo (1985). “Paz, la vivacidad, la transparencia”. *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2º edición, 179-204.
- Verani, Hugo (1983). “Octavio Paz y el lenguaje del espacio”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 19/2, marzo-abril: 42-46.
- Verani, Hugo (2014). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México, Fondo de Cultura Económica. Ebook.
- Yurkievich, Saúl (2001). “Órbita poética de Octavio Paz”. En Cancellier, Antonella y Renata Londero (eds.). *Le arti figurative nelle litterature iberiche e iberoamericane*. Roma, Unipress, 293-298.

## LOS PERSONAJES DE *EL SEÑOR DE BEMBIBRE*: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA GEOGRAFÍA LITERARIA

### THE CHARACTERS OF *EL SEÑOR DE BEMBIBRE*: AN APPROACH FROM THE PERSPECTIVE OF LITERARY GEOGRAPHY

FECHA DE ENVÍO 13/07/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 12/11/2024

BRAIS FERNÁNDEZ PRIETO

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

#### RESUMEN:

A partir de los estudios narratológicos de Greimas, se analiza el espacio que ocupan los actores y los actantes en la obra *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil y Carrasco, con el objetivo de desentrañar la construcción espacial de la misma. Se parte, pues, de un enfoque amplio, en el que también son centrales las aportaciones del giro espacial, y especialmente de la geografía literaria, así como de cuestiones históricas relacionadas con la figura del autor, que pasa a entenderse como autoetnógrafo de su comarca.

#### PALABRAS CLAVE:

*El señor de Bembibre*, geografía literaria, narratología, personajes.

#### ABSTRACT:

Based on the narratological studies of Greimas, we analyse the space occupied by the actors and actants in Enrique Gil y Carrasco's *El señor de Bembibre* (1844), with the aim of unravelling the spatial construction of the play. The starting point, therefore, is a broad approach, in which the contributions of the spatial turn, and especially of literary geography, are also central, as well as historical questions related to the figure of the author, who comes to be understood as an autoethnographer of his region.

#### KEY WORDS:

*El señor de Bembibre*, literary geography, narratology, characters.

## 1. Introducción.

Las aportaciones del llamado giro espacial han proporcionado un nuevo prisma desde el cual es posible visitar la Historia de la literatura de una manera crítica, cuestionando ciertos posicionamientos —en el sentido amplio del término— de algunas obras y autores dentro del canon. Prueba de ello son los múltiples volúmenes que se ponen como objetivo replantear la Historia de la literatura ibérica. En esta línea,

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).





destacan nuevos estudios, como el de López-Vega (2022), que permiten comprender la dimensión espacial que adquiere el canon a la hora de constituir una determinada literatura nacional. De igual manera, el estudio narratológico se ha nutrido especialmente de estos postulados, como bien refleja Bobes Naves en “El espacio literario en «La Regenta»” (1983) y otros artículos similares, en los que eleva la importancia del ambiente de la novela a otros elementos como los personajes o el tiempo. Por consiguiente, la lista de obras centradas en geografía literaria resulta cada vez más amplia, debido ello a las connotaciones que el propio espacio, entendido como nodo y no como contenedor, presenta.

En el ámbito hispánico, la interrelación entre este y otros componentes narrativos ha sido estudiada por diversos autores, como Gullón (1980) o Pimentel (2001), especialmente en relación con la literatura de finales del siglo XIX, debido principalmente a la precisión en la localización de los espacios. No obstante, esta atención ha opacado al romanticismo, cuyo espacio se ha identificado con una manifestación externa del estado de ánimo de los personajes o los autores. Esta afirmación ha sido refutada de manera exhaustiva por varios autores, entre los que destacamos a Argullol (1983), quien parte de la idea de que el paisaje romántico es una manera de representar una determinada comprensión de la naturaleza. En consecuencia, en este artículo entendemos la categoría *espacio* al igual que Ryan, Foote y Azaryahu (2016), especialmente a la hora de hablar de los actantes de la acción:

we use space to denote certain key characteristics of the environments or settings within which characters live and act: location, position, arrangement, distance, direction, orientation, and movement. These are also characteristics of the real-world locations that are sometimes used in narratives as settings or referents. Space can be important in both a relative sense — the position of characters with respect to each other in a particular scene or setting— and an absolute sense —actual positions, distances, and directions in either the real world or the storyworld. Space might also have allusive, figurative, and connotative meaning in a given narrative (2016: 7).

Asimismo, partimos de las consideraciones expuestas por Álvarez Méndez en su monografía *Espacios narrativos* (2002), en la cual sostiene que el espacio funciona como un elemento semiótico que ensambla otros componentes de la narración. Entre ellos se encontrarían los personajes, que pueden funcionar como metáfora o proyección del lugar —en un sentido relativo o absoluto, como indica la cita anterior—, lo que la lleva a asegurar que “el escritor se vale de esa dimensión espacial para caracterizar a los personajes y justificar su manera de actuar en determinadas situaciones” (Álvarez Méndez, 2002: 39). Además, argumenta que

Incluso, en ocasiones, la identificación sémica entre espacio y personaje es tan intensa que condiciona el desarrollo de la trama, mediante la relación metonímica entre espacio y personaje. Por estos motivos, entre otros, el espacio se proyectará como un elemento condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes y de su incardinación en el espacio social; además de adquirir el poder de convertirse en un actante más de la narración e incluso en protagonista de la misma gracias a su identificación y oposición con los personajes (Álvarez Méndez, 2002: 40-41).

El presente artículo toma en consideración estos precedentes para analizar la construcción de personajes de *El señor de Bembibre* (1844). En el ámbito de los

estudios literarios, la novela ha sido examinada desde su publicación por ser una de las mayores manifestaciones de la literatura romántica del siglo XIX en España, debido a la influencia directa de autores de novela histórica como Walter Scott. Por ello, la dimensión temporal ha sido siempre más y mejor abordada que la espacial, ya que parece no haber una respuesta concreta y certera con respecto al tratamiento tan particular que Enrique Gil y Carrasco hace del universo berciano. La metodología, por lo tanto, ha de combinar espacio, afecto y memoria. Esto se debe a la fuerte relación que el ser humano mantiene con el lugar que ocupa, cuestión de la que se ha encargado la geografía humanística, pero que tiene plena vigencia en los estudios literarios, sobre todo si consideramos el rol metafórico que los críticos mencionados atribuyen al espacio. De esta forma, el lugar que ocupa un personaje estará determinado por una conjunción de factores —se percibe aquí la concepción del espacio como nodo— que enriquece la lectura y la hermenéutica de la obra. El objetivo es ofrecer una aproximación a la relación personajes-espacio en el marco de la novela elegida.

No obstante, no se pretende abarcar la totalidad de los personajes, principalmente por la complejidad que entraña. Se opta por la semiótica de Greimas (1971), particularmente por su teoría narratológica de los actantes. En consecuencia, previa contextualización de la obra se explicará por qué se ha decidido agrupar a algunos personajes y se verá la pertinencia del esquema actancial una vez se sustituyan sus componentes por los espacios que representan. Finalmente, para facilitar la comprensión del tema, se presentarán dos redes de personajes elaboradas a partir de la plataforma DraCor, gracias a las que se aclararán algunas cuestiones que el análisis semiológico deja fuera o impide estudiar en profundidad.

## 2. Antecedentes: el autor, la comarca y los personajes

*El señor de Bembibre* forma parte de un grupo de novelas perjudicadas por las lecturas laxas y biografistas que caracterizaron durante mucho tiempo a los estudios literarios. Negándole a su autor todo tipo de creatividad, se optó por entender que esta narración histórica responde a la adaptación de los modelos ingleses y franceses. Tanto Picoche (1978) como Gullón (1989), los principales referentes a la hora de estudiar la producción del escritor berciano, han emitido juicios que hoy en día resultan refutables desde nuevos enfoques metodológicos. Sin duda, la obra de Enrique Gil mantiene una conexión clara con *Ivanhoe* de Walter Scott, incluso algunos pasajes podrían ser considerados traducciones libres de la obra del escocés.<sup>1</sup> Esta teoría, además, se reforzó gracias a los estudios realizados en torno a la figura del escritor como encargado de la Biblioteca Nacional durante su estancia en Madrid. Al ocupar este cargo, los investigadores han conseguido esbozar las lecturas a las que habría tenido acceso durante su estancia en la capital, reforzando la idea de copia y ausencia de originalidad.<sup>2</sup>

No obstante, este tipo de lecturas sí aciertan al entender la novela como el culmen de un programa autorial que se iniciaría en la infancia de Enrique Gil con poemas como

<sup>1</sup> Véase *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, de Picoche (1978: 249-251).

<sup>2</sup> Especialmente llamativas resultan las palabras de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, quienes sostienen que “durante los primeros años del siglo XIX [...] y hasta la década de los treinta [...] no se puede hablar” (2012: 214) de una tendencia romántica con personalidad propia, al tiempo que resaltan la importancia de las traducciones como método para la introducción de las corrientes que estaban surgiendo en Europa.

*Los templarios*, en el que refleja el impacto que tuvo durante sus primeros años ver el castillo templario de Ponferrada. Por esto mismo, el conjunto de artículos *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* ha sido entendido como un estudio previo, pero necesario, para el desarrollo de la producción del autor. Sin embargo, la lectura biografista ha impedido apreciar la construcción espacial de la obra, dando prioridad a cuestiones relativas a la figura del escritor. Tómese como ejemplo la omisión de Villafranca del Bierzo en la totalidad de la producción del berciano. Dichas interpretaciones han argumentado que esta ausencia se debía a los malos recuerdos de su infancia, marcada por las acusaciones de malversación a su padre y la exclaustación del Trienio Liberal que afectó a su tío benedictino. Tal vez la respuesta reside en la situación ya decadente que atravesaba la villa antes del nacimiento del propio autor, que parecía resurgir gracias al auge del camino de Santiago y que devolvería a la comarca una liminalidad superada a comienzos del siglo XIX.

Estas incógnitas se han podido resolver gracias al desarrollo de teorías que ligan lo geográfico y lo humanístico para poder dar respuesta a cuestiones relacionadas con los afectos y la memoria. Como indicamos, este es el caso de la relación entre el autor y la comarca del Bierzo a comienzos del siglo XIX. Tras los problemas económicos que arrastraba el país desde la Ilustración, tanto las Cortes de Cádiz como el gobierno de José I intentaron poner en marcha una serie de reformas que afectaban a las propiedades del clero, en su mayor parte *manos muertas*, con la esperanza de rescatar la economía si ponían estos bienes en circulación. Dichas medidas, conocidas como desamortizaciones, marcaron el comienzo del siglo, especialmente tras la vuelta de Fernando VII en 1814. Concretamente, la regencia de María Cristina supone la introducción del liberalismo pleno en España, ya que se ve obligada a pactar con los moderados para asegurar el ascenso al trono a su hija Isabel. Sin embargo, ante el fracaso que las políticas más conservadoras estaban produciendo en la economía, fue necesario recurrir a un español exiliado en Londres que personificaba el espíritu del reformismo liberal elevado a su máxima potencia. La llegada de Mendizábal al poder en el año 1835 supuso un giro hacia una política más exaltada, y la desamortización uno de sus mayores símbolos.

García González (1994) y Aguado Cabezas (2001) han sido algunos de los interesados en estudiar el impacto que estas intervenciones tuvieron en la comarca leonesa. En líneas generales, destaca la incautación de edificios religiosos por encima de los montes comunales, algo que se refleja a la perfección en la producción del autor berciano. De hecho, Aguado Cabezas ofrece en su monografía una síntesis relativa a la provincia de León, en la que se puede comprobar que la comarca en la que el clero regular fue más atacado se corresponde justamente con el Bierzo, con la incautación de 13 conventos, seguida de la capital, con 11 (2001: 291). Este dato apunta hacia la existencia de una comunidad espiritual que ha tendido a asociarse con el camino de Santiago. Sin embargo, a lo largo de los siglos este espacio se intentó consolidar como un lugar con identidad propia a través de comparaciones con Tierra Santa. Es por ello por lo que la desamortización de Mendizábal tuvo un claro impacto ya no solo en las comunidades religiosas, sino en la población general, que habría construido su identidad a partir de la relación con dichas prácticas.

En este punto resulta interesante adentrarse en el concepto de *topofilia*, desarrollado por el geógrafo Tuan en la década de los setenta del siglo pasado. A partir del estudio de cómo el ser humano se integra en el espacio a través de sus sentidos y cómo estos acababan desarrollando una determinada actitud psicológica hacia el ambiente, el autor de-

fine el concepto como un neologismo que sirve para “incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material” (Tuan, 2007: 130). Además, según el geógrafo, “nuestras pertenencias son una extensión de nuestra personalidad; cuando se nos priva de ellas disminuye subjetivamente nuestro valor como seres humanos” (Tuan, 2007: 138).

El concepto resulta especialmente sugerente en el marco de las investigaciones decimonónicas, momento de creación de identidades nacionales que traspasan los vínculos locales y aspiran a alcanzar al mayor número de personas posibles. Según el autor, el Estado moderno supera las relaciones *face-to-face*, creando un conjunto heterogéneo de población que se intenta homogeneizar a través de recursos políticos y simbólicos (Tuan, 2007: 139). De ahí que distinga entre dos tipos de patriotismo: uno local, ligado a la experiencia del lugar, y otro imperial, que se desliga de lo geográfico en aras de una comunidad afectiva inabarcable. Por ello, el sentimiento topofílico solo es detectable en el primer caso. En palabras del autor:

La topofilia requiere un tamaño compacto, reducido a una escala determinada por las necesidades biológicas y las capacidades sensoriales del hombre. Además, un pueblo se identifica mejor con un área geográfica si ésta parece constituir una unidad natural. El amor no puede extenderse al imperio, porque a menudo es un conglomerado de partes heterogéneas unidas por la fuerza. Por el contrario, la tierra natal (*pays*) tiene continuidad histórica y puede ser una unidad fisiográfica (un valle, una costa o una elevación de piedra caliza) lo bastante pequeña como para conocerla personalmente.<sup>3</sup> En una posición intermedia está el Estado moderno, que posee una cierta continuidad histórica y en donde el poder es más difuso que en el imperio y no constituye su nexo de unión más conspicuo. Con todo, el Estado moderno es demasiado grande como para conocerlo personalmente y su forma es demasiado artificial como para percibirla como una unidad natural (Tuan, 2007: 141).

Todas estas características son aplicables al espacio que Enrique Gil y Carrasco construye en *El señor de Bembibre*, pues es una comarca relativamente pequeña que había conocido durante su infancia debido a cambios de residencia hasta que se traslada a Madrid. Asimismo, el sentimiento topofílico aflora a partir de las desamortizaciones porque se priva al sujeto de un elemento esencial en su identidad, como es la materia religiosa.<sup>4</sup> De esta forma, es posible comprender mejor por qué Picoche, en el estudio de la novela, sostiene que el autor se refleja tanto en los personajes secundarios como principales dependiendo de diversas variables. Adaptamos a continuación el esquema ofrecido por el autor para una mejor comprensión:

---

<sup>3</sup> La cita refleja a la perfección la casuística berciana. La comarca se constituye como una unidad propia debido principalmente a su orografía, en la que contrastan las montañas con las llanuras. Es por ello por lo que a la formación normalmente se la conoce como *olla berciana*.

<sup>4</sup> Se ha de entender la *materia religiosa* en un sentido amplio, que va desde el credo individual hasta las prácticas comunitarias. Entonces, privar de esto a la población implica negar una cosmovisión determinada, ligada a las sociedades rurales del norte peninsular, estructuradas, en su mayoría, en torno a los foros feudales.

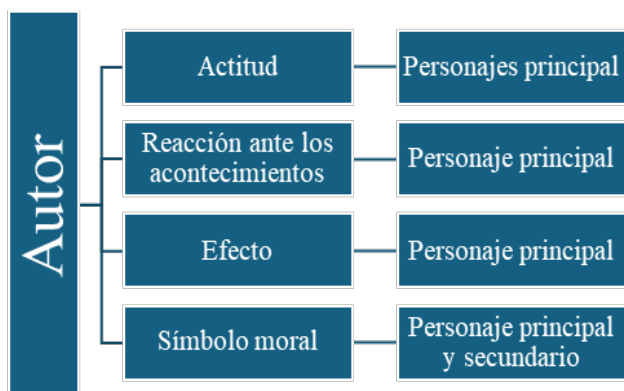


Ilustración 1. Adaptación del esquema de Picoche (1978: 68)

### 3. El esquema actancial y su aplicación a *El señor de Bembibre*

Todos estos antecedentes son necesarios para comprender la adaptación del esquema actancial de Greimas desde la perspectiva de la geografía literaria. No compete detenerse en las particularidades de esta propuesta debido a la gran cantidad de estudios que lo han abordado. No obstante, si tenemos en cuenta la capacidad metafórica y metonímica que señalaba Álvarez Méndez al hablar de espacios y personajes, una sustitución de dichos elementos por lugares ayudará a entender cómo se configura y estructura el espacio narrativo, algo que hasta la fecha no se ha investigado empleando esta metodología. Hemos de tener en cuenta, además, que el esquema actancial no responde a un modelo cerrado, sino que resulta beneficioso para abordar estudios narrativos complejos, en los que la cantidad de personajes resulta poco manejable, pero cuya agrupación en categorías permite operaciones semióticas más sencillas. Esto implica no mantener el isomorfismo del cuento tradicional, en el cual la acción es realizada solo por un actor. De hecho, Álvarez Sanagustín apuntaba que “un caso complejo de multiplicación (1 actante = n actores) y, a la vez, de sincretismo actancial (1 actor = n actantes) lo encontramos en algunas narraciones que presentan historias intercaladas, simultáneas, sucesivas, etc.” (Álvarez Sanagustín, 1983: 26).

A este estilo responde la novela histórica de Enrique Gil, aunque no se tome conciencia plena de ello hasta la “Conclusión”, en la que se explica, a través del recurso del manuscrito encontrado, que todo lo contado anteriormente es fruto de la traducción de una historia que el narrador y un amigo —posiblemente procedentes de la capital— encuentran en el monasterio de San Pedro de Montes. Se establece, de esta forma, un juego de niveles semióticos que complementa la interpretación del texto, pero que al mismo tiempo confirma la hipótesis que el lector habría desarrollado a través de comentarios vertidos desde el presente del narrador implícito, que afectan sobre todo a la configuración temporal de los distintos espacios.<sup>5</sup> Asimismo, los pares de oposiciones binarias del sistema actancial permiten también establecer una serie de relaciones

<sup>5</sup> Entre los múltiples ejemplos, ofrecemos el capítulo X de la novela, al hablar del castillo de Cornatel: “Difícilmente se puede imaginar mudanza más repentina que la que experimenta el viajero en esta profunda garganta: la naturaleza de este sitio es áspera y montaraz [...]. Aunque el foso se ha cegado y los aposentos interiores se han desplomado con el peso de los años, el esqueleto del castillo todavía se mantiene en pie y ofrece el mismo espectáculo que entonces ofrecía desde lejos” (Gil y Carrasco, 2016: 155).

afectivas que se manifiestan en el espacio. Por todo ello, explicaremos cómo se constituye el esquema actancial de la novela, para posteriormente incluir dentro de la ecuación los espacios que representan y entender su dimensión geográfica.

El destinador ( $D_1$ ), es decir, el poder que le permite al sujeto (S) conseguir el objeto (O), se corresponde con el sentimiento amoroso, puesto que el par S-O lo componen los protagonistas, Álvaro y Beatriz, respectivamente. Responden al modelo de pareja prototípica que no puede consumir su amor debido a la intervención del oponente (OP), actante que busca impedir que S alcance O. Dentro de OP encontramos una gran cantidad de actores, que van desde los nobles castellanos, los obispos y los jueces del concilio de Salamanca hasta el antagonista principal, el conde de Lemus. Además, cabe señalar que el padre de Beatriz, al comienzo de la novela, se integra en OP, pero tras darse cuenta del error cometido al impedir el matrimonio entre los protagonistas, pasa a ser ayudante (A), junto con los criados de los señores, los caballeros de la Orden del Temple y personajes de cierta relevancia como Cosme Andrade. Por último, se ha mencionado al destinatario ( $D_2$ ), esto es, el actante que resulta beneficiado de la acción de S. En este caso, hablamos de la población berciana, que a lo largo de las páginas manifiesta el rechazo hacia el noble gallego y el apoyo al matrimonio entre los señores más importantes de su tierra. Al igual que con el padre de Beatriz, algunos habitantes comienzan viendo con malos ojos el romance entre esta y Álvaro,<sup>6</sup> pero el altercado con los nobles castellanos, que destapa la trama política oculta tras el matrimonio, hace que apoyen al señor de Bembibre en su lucha por el amor de la dama de Arganza.

A simple vista, el esquema actancial responde a un triángulo amoroso tradicional. Sin embargo, la introducción de la trama política complica, y a veces imposibilita, que  $D_1$  sea exclusivamente el sentimiento amoroso. Pese a lo que se ha querido sustentar por parte de algunos críticos, ambos aspectos ocupan un papel principal en la obra, pues el OP está conformado por elementos que intentan perjudicar en ambos aspectos a  $D_2$ . El matrimonio de Beatriz con el conde de Lemus no solo es una traba amorosa, sino también política, en tanto que la comarca pasa a estar subyugada, en un primer nivel, al noble gallego, en un segundo nivel, al leonés y en un tercero, al rey de Francia, que entra en la ecuación como parte de OP por enfrentarse directamente a uno de los actores de A, los templarios.

Esto demuestra que Enrique Gil no solo responde al modelo de paisajista español que le atribuye Azorín, sino que excede lo estrictamente local, plasmando relaciones geopolíticas complejas. Por ello se centra tanto en la presentación del espacio de la novela, pues su objetivo excede su propia comunidad, adquiriendo el rol de autoetnógrafo. Esta característica debe incidir, por lo tanto, en el espacio de la propia novela, de manera que lo local se presenta en un contexto que lo excede como un bien listo para consumo (Buzard, 2005). De esta manera se justifica el análisis de personajes desde la geografía literaria a través del esquema actancial, partiendo de la dimensión metonímica del espacio. Teniendo todas estas cuestiones en cuenta, se plantea la

---

<sup>6</sup> El ejemplo más claro es el de Mendo, uno de los tres personajes que introducen la temática de la novela en el diálogo inicial que mantiene con otros dos criados. Él, al igual que su señor, el padre de Beatriz, considera en un primer momento que el matrimonio con el señor de Bembibre no resultará para nada provechoso: “Lo que yo digo es que nuestro amo hace muy bien en no dar a su hija a don Álvaro Yáñez, y en que *velis nolis* venga a ser condesa de Lemus y señora de media Galicia” (Gil y Carrasco, 2016: 84). De esta manera, el criado podría considerarse como uno de los actores de OP. Vemos, por lo tanto, un esquema actancial que no es rígido, sino dinámico.

sustitución de los actantes por los espacios que los representan, lo que da el siguiente resultado:

Actante	Personajes	Espacios
D <sub>1</sub>	Amor	Topofilia
S	Álvaro	Bembibre (Ponferrada)
D <sub>2</sub>	Población del Bierzo	El Bierzo
O	Beatriz	Arganza (Villafranca del Bierzo) <sup>7</sup>
A	Criados, Orden del Temple y Cosme Andrade	El Bierzo
OP	Nobles castellanos, jueces, obispos, rey de Francia y conde de Lemus	El no-Bierzo

Tabla 1. Resumen del esquema actancial y las posibilidades que ofrece en esta novela.

El eje formado por D<sub>1</sub> y S se muestra completo de esta forma, al sustituir una idea abstracta como el amor por la topofilia y el pueblo de Bembibre, encarnado por su señor y sus criados. Los valores que la novela defiende se relacionan con la defensa del suelo patrio, ante la posible anexión a un espacio gallego-castellano-europeo con el que sus habitantes no se identifican. D<sub>2</sub>, por su parte, se mantiene como la población del Bierzo, siendo el referente espacial la comarca. Frente al intento de invasión de OP —algo que tiene correlato en el tiempo del autor a través de las desamortizaciones—<sup>8</sup>, D<sub>1</sub> despierta en S el deseo de proteger su tierra a través del matrimonio con O.<sup>9</sup> Este sentimiento, además, se corresponde con las teorías del patriotismo y la topofilia de Tuan. Frente a S, O y A, que mantienen una conexión emocional con el espacio que ocupan, OP representan el sentimiento nacionalista de los Estados modernos: su interés está motivado por un deseo imperialista de acumulación de tierra, que tiene como objetivo último reforzar la idea de Estado que surge en la época. Por ello, la fuerza que motiva a este actante es el patriotismo decimonónico que busca la identificación de sus habitantes con la tierra a través de símbolos, pero cuya misión resulta especialmente compleja al tener en su diana una población que nunca podrá experimentar —en la línea de la teoría de los afectos de Ahmed— la conexión corporal con dicho territorio; solamente podrá acceder a él de manera mental, mediante los diferentes cuadros de costumbres publicados en diarios como el *Semanario Pintoresco Español* o *Los españoles pintados por sí mismos*.

<sup>7</sup> Como se ha señalado antes, la mención a Villafranca del Bierzo se evita en toda la obra. No obstante, por el contexto geopolítico en el que se escribió, la comarca del Bierzo contaba con dos divisiones claras, siendo este centro uno de los núcleos políticos. Por ello, entendemos, tanto por proximidad como por toponimia, que se refiere a este centro administrativo, declarado como tal por la división provincial de Javier de Burgo en 1833.

<sup>8</sup> Esta cuestión la resume Ribao Pereira al comienzo de su artículo “La visión literaria de los Caballeros Templarios en El señor de Bembibre, de E. Gil y Carrasco” (2014: 151-170).

<sup>9</sup> Ha de tenerse en cuenta, aunque no se haga explícito en ningún momento de la novela, que Beatriz representa una mitad de la comarca y Álvaro otra. Esto solo se nos hace saber al comienzo, al enmarcar la historia, cuando se comenta que el Bierzo está dominado por dos señores: el de Bembibre y el padre de Beatriz.

La relación que se establece entre S y O resulta también sumamente interesante porque el matrimonio de los personajes implicaría la unión de las dos grandes zonas del Bierzo. Es el propio autor quien indica esto al comienzo de la novela: “criados de alguno de los grandes señores que entonces se repartía el dominio del Bierzo” (Gil y Carrasco, 2016: 81). Esta idea es resaltada por el editor, quien remite al *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior* para explicar que los señores se corresponden con la división en partidos judiciales de Ponferrada y Villafranca, algo que confirma el narrador en el capítulo II: “Algo habrán columbrado ya nuestros lectores de la situación en que a la sazón se encontraba la familia de Arganza y el señor de Bembibre, merced a la locuacidad de sus respectivos criados” (Gil y Carrasco, 2016: 87).

Las aportaciones de Bernardi (2005) nos permiten comprender por qué es tan especial la unión de los actantes. La autora sostiene que “a diferencia de las demás [heroínas románticas], es la pureza de su alma y la bondad para con los pobres, cual ángel protector, lo que más interesa al autor poner de relieve” (Bernardi, 2005: 77). En último término, la población que reside bajo el mandato del señor de Bembibre también se beneficiaría del bien hacer de la dama de Arganza, lo que enfatiza el sentimiento topofílico que le atribuimos a D<sub>1</sub> así como el beneficio para D<sub>2</sub>, puesto que las relaciones de dependencia de los habitantes hacia sus señores conducen a ensalzar los afectos locales y no los extralocales.

Dicha experiencia íntima del lugar es la que vincula a A con D<sub>1</sub>, en tanto que los actores que conforman este actante son todos personajes procedentes de diferentes pueblos de la comarca. En cuanto a espacios, resulta complejo abordar individualmente qué representan los actores, por lo que, como actante, su espacio es la totalidad del Bierzo. Podríamos decir que nos encontramos ante una suerte de instituciones locales, cuyos objetivos y relaciones con el par S-O difieren a partir de las vivencias del lugar, esto es, del verdadero patriotismo, en término de Tuan. Asimismo, los espacios que representan los actores de A están en todo momento subyugados a S, por lo que, en términos espaciales, Bembibre y su señor resultan el referente de todos ellos.

Por su parte, OP es el actante más complejo, en tanto que en términos binarios representa el no-Bierzo. Su espacio y su tiempo son múltiples, como se conoce a partir de la caracterización de algunos personajes. En concreto, al conde de Lemus se lo llega a nombrar como “urbano”, en contraposición a la ruralidad característica de la comarca. De hecho, podemos entender que dicho actor funciona como representación del espacio nacional, hecho que nos permite relacionar su presencia con los efectos de la desamortización como el uso que algunos edificios tuvieron a partir de la exclaustración de Mendizábal.<sup>10</sup> Se ha de recalcar que el centro administrativo del relato —es decir, de la historia que el narrador se encuentra en el manuscrito en la “Conclusión”— no es Madrid, pues la formación del escritor en materia histórica le permite situar los hechos con exactitud en el espaciotiempo del siglo XIV, momento en el que la Península todavía seguía dividida en reinos, siendo el de Castilla uno de ellos.

Antes de terminar esta aproximación al espacio que representan los actantes, es de especial interés detenerse, aunque sea de manera somera, en los espacios en los que se encuentran determinados actores en el momento de su muerte. Es sabido que esta, junto con el nacimiento, son los ritos de paso más importantes de la experiencia humana, por

---

<sup>10</sup> Aquellos que no se comprasen o no sirviesen para extraer materia prima se convertirían en sede militar o administrativa de su respectiva provincia, ligándola a los dictámenes del gobierno central y constituyendo una cierta forma de control biopolítico.



lo que los lugares en los que determinados actores fallecen adquieren una relevancia simbólica que agudiza la importancia de los espacios que estos representan.

Empecemos por el conde de Lemus. Tras una noche de acampada en las Médulas — un lugar que se asocia con el poder productivo del Imperio Romano y, por consecuencia, con la capacidad de producción del nuevo Estado liberal—, muere a los pies del castillo de Cornatel, arrojado por un precipicio por el jefe de los Templarios bercianos. Ya no solo el hecho de caer, que recuerda claramente a la temática de algunos mitos clásicos relacionados con el ansia de poder, sino desde dónde cae, lo que revela una serie de valores que se acaban imponiendo a los suyos. Esto es, frente a la subyugación de la identidad berciana a la leonesa y francesa (o europea), la muerte del conde supone, al mismo tiempo que la caída de todas estas identificaciones, el triunfo de lo local, de una religiosidad propia y del autogobierno.<sup>11</sup>

Por su parte, la pareja protagonista muere en lugares significativos, que consolidan los ideales expresados a través del esquema actancial. Beatriz padece una terrible tuberculosis que acaba con ella de la manera más romántica posible. Bernardi (2005) ha analizado pormenorizadamente la muerte de los personajes femeninos románticos, y la de la dama de Arganza sigue la estela de la novela gótica británica y de la novela histórica hispánica. Su deceso en la finca templaria del lago de Carucedo consolida los valores del culto local, hecho potenciado por su padre, quien, tras darse cuenta del error cometido al apoyar al conde, pasa de OP a A, pues se desplaza a Francia (donde se situaba la sede del Papa en esa época) para que los héroes de la historia puedan casarse antes de morir. La llegada del padre y la boda en el lecho de muerte de la joven son indicadores de una situación que se percibe como irreversible: la imposición de un nuevo orden sociopolítico y la creación de una memoria determinada asociada a unos actos conmemorativos concretos. Ante un cambio sustancial de régimen vital, la boda entre los dos señores de la comarca pone cierre a un sentimiento topofílico que está condenado a desaparecer, pero que tendrá continuación a través de los hijos de sus criados. Es así como Álvaro, tras el matrimonio truncado, se convierte en monje, haciendo tanto de los valores religiosos templarios como de los locales el estandarte de la comunidad, a través de su “santificación” y “beatificación” en el pasaje en el que se narra su muerte y velatorio en la capilla más relevante —desde el punto de vista de la ostensibilidad— de la comarca: la iglesia de la Virgen de la Aguiana. Su fallecimiento, el 15 de agosto, podría simbolizar el fin de la incorporación del Bierzo al nuevo Estado. No obstante, la consagración de una peregrinación a la cima del monte indica que la memoria del pueblo sigue activa a través de la identificación del cadáver del Señor.

En último lugar, cabe señalar que esta relación metonímica entre los actantes y sus espacios es constatable a partir del análisis de las relaciones y encuentros que mantienen los actores a lo largo de la novela. Para ello hemos empleado la página web DraCor,<sup>12</sup>

<sup>11</sup> La cuestión del autogobierno resulta especialmente escabrosa. Si bien es cierto que en todo momento el relato histórico aboga por el poder de la comarca para autogestionarse, esto ha de entenderse en el contexto de las relaciones feudales de la Edad Media y no en el marco del nacimiento de movimientos nacionalistas, regionalistas o independentistas del siglo XIX.

<sup>12</sup> La página web <https://dracor.org/> está pensada para el análisis de piezas dramáticas a partir del análisis de los diálogos que mantienen los personajes en las escenas. En este caso, gracias a la propuesta de González Herrán (2015) hemos dividido la obra en tres actos, contando como escenas los correspondientes capítulos en los que hubiese diálogo. Para obtener datos más claros, en el caso de personajes concretos, solo se han volcado aquellos capítulos en los que el personaje que nos interesa participa.

en la que, a través de una metodología específica, hemos podido trazar diferentes esquemas relacionales de los personajes.

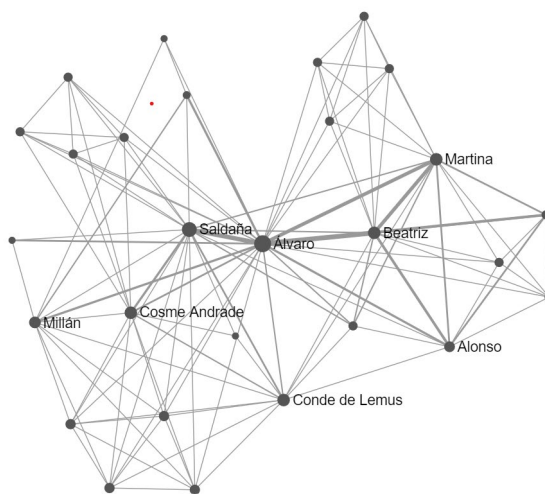


Ilustración 3. Esquema relacional de don Álvaro.

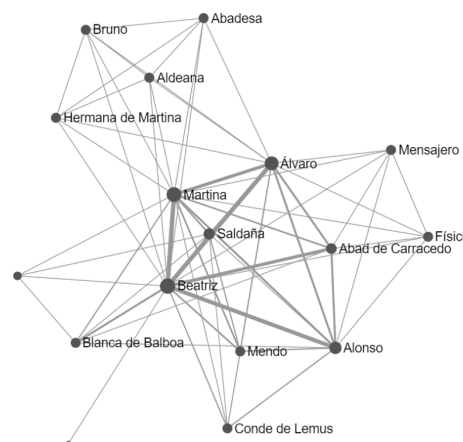


Ilustración 2. Esquema relacional de doña Beatriz.

Una comparación entre ambos resultados ayuda a entender mejor tanto la identificación de la pareja protagonista con sus respectivos espacios como la relación que mantienen con los otros. Si comprobamos el grosor de los trazos, pese a que en las dos figuras destacan las rectas que conectan a los protagonistas con los personajes locales —cuyo nombre figura o no según la frecuencia de aparición—, el caso de Beatriz es aparentemente más sencillo que el de don Álvaro. En general, el actor masculino, identificado con la parte oriental de la comarca, se relaciona con más actores OP que la dama de Arganza. La explicación podría ser la situación geográfica de Bembibre, que facilita la conexión con otros espacios extrabercianos. Esto, sin embargo, no ocurre con la dama de Arganza, a excepción del conde de Lemus, cuya presencia e importancia se justifican por ser el principal antagonista de la trama, el actor principal de OP. Beatriz solo se relaciona con actores pertenecientes a la comarca, especialmente con personajes que tienen una gran influencia en el ámbito local.

Estos gráficos, además, ayudan a entender las relaciones espaciales de los actantes, como hemos venido apuntando, pero en un sentido relacionado con la itinerancia. Don Álvaro, como héroe templario, abandona la comarca para enfrentarse a una supuesta muerte, que le permite volver como el futuro señor del Bierzo y marido de Beatriz. Sin duda, estamos ante una fase liminal de rito, en la que un sujeto abandona su espacio conocido para entrar en contacto con agentes externos y crecer en el proceso. Esto motiva que sea señor de Bembibre y no, por ejemplo, de Ponferrada. El espacio del protagonista está determinado ya no solo por las necesidades geopolíticas, sino narrativas. Así, al encontrarse casi en una zona fronteriza con León, resulta verosímil que abandone su pueblo para poder avanzar como caballero y conseguir hacer frente al conde de Lemus. De igual manera, Bembibre no es el único espacio liminal en el que se encuentra Álvaro, puesto que, si bien recorre toda la comarca, solo se asienta en espacios fronterizos como son Bembibre o la sierra de Cabrera.



Ilustración 4. Fotografía del monasterio de San Pedro de Montes. Fuente Wikipedia.

#### 4. Conclusiones

En definitiva, el espacio que cada uno de los actantes ocupa o representa nos da bastante información acerca de la configuración territorial de la España de comienzos del Ochocientos, al tiempo que revela las múltiples actitudes que la población, especialmente de entornos rurales, pudo mostrar hacia los cambios que la nación estaba experimentando. El interés de *El señor de Bembibre* recae en los espacios simbólicos que los actores representan, yendo más allá de la concepción reduccionista que algunas ramas de los estudios literarios han aplicado a la obra. Desde luego, un estudio completo que se proponga como metodología la geografía literaria ha de tener en consideración cuestiones relacionadas con el afecto, la memoria o la imagología si quiere evitar caer en análisis cartográficos reduccionistas. Si bien estos pueden ser una ayuda indispensable para futuras investigaciones que tengan en consideración los microtopónimos —cuestión muy relevante para el análisis exhaustivo de los actores de A—, una primera aproximación debe llevarse a cabo desde el contexto de producción del autor, entendiendo que es un autoetnógrafo que transita entre dos polos —el local y el nacional— y que escribe con el objetivo de conciliar las tensiones que plasma en la novela a través del relato histórico. De cara a investigaciones futuras, sería interesante ver cómo esta dicotomía se plasma en la obra en lo que llamamos provisionalmente “instituciones locales” e “instituciones nacionales” (A y OP, respectivamente), entidades cuyos objetivos y relaciones con S y O difieren mucho si tenemos en cuenta la idea de patriotismo que cada una de ellas defiende. Frente a una experiencia genuina del lugar, que se traslada a las prácticas afectivas y memorialísticas de los actores locales, el nacionalismo liberal que tiene como horizonte el Estado busca crear nuevas tradiciones, aunque basándose parcialmente en las ya existentes, para poder crear una identificación estatal homogeneizadora en la que las identidades inferiores no supongan un problema para la continuidad política de, en este caso, el régimen isabelino. Tras lo visto, no cabe duda de que el concepto de topofilia de Tuan configura las relaciones de los personajes en esta obra. La experiencia genuina del lugar, y por lo tanto el sentimiento patriótico que se ve reconocido en lo local hace que Gil y Carrasco teja una novela histórica con trama amorosa en la que predomina, por encima de todo, el sentimiento de pertenencia, de resistencia y de independencia, revelándose la comarca como la verdadera protagonista de la obra. Al contrario del patriotismo imperial, el local descansa en una experiencia íntima del lugar y en la impresión de que lo bueno es frágil, esto es, de que su perdurabilidad no está garantizada, como sucede con Beatriz —símbolo del Bierzo—

a lo largo de toda la obra. Así, podemos entender por qué la crítica, y en especial Fernández Prieto y Penas Varela le conceden un lugar especial dentro de la narrativa romántica, destacando por encima de todo su espacio exterior. Enrique Gil crea, de esta manera, una obra en la que el protagonista no es la pareja de protagonistas ni los templarios, sino la relación con el espacio y los sentimientos que se plasman en los demás componentes de la novela.

## Bibliografía

- Aguado Cabezas, Elena (2001). *La desamortización de Mendizábal y Espartero en la provincia de León (1836-1851)*. León, Universidad de León.
- Álvarez Méndez, Natalia (2002). *Espacios narrativos*. León, Universidad de León.
- Álvarez Sanagustín, Alberto (1983). "Lingüística y narrativa: los modelos actanciales", *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 33, 19-28.
- Argullol, Rafael (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- Bernardi, Andrea (2005). *La mujer en la novela histórica romántica*. Università degli Studi di Perugia, Morlacchi Editore.
- Bobes Naves, María del Carmen (1983). "El espacio literario en La Regenta", *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 33, 117-130.
- Buzard, James (2005). *Desorienting Fiction. The autoethnographic work of nineteenth-century British novels*. Estados Unidos, Princeton University Press.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2012). *El lugar de la literatura española*. Barcelona, Crítica.
- Carrera, Valentín (2015). *Ensayos sobre Enrique Gil*. A Coruña, Paradiso Gutemberg.
- Fernández Prieto, Celia (1998). *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Navarra: Universidad de Navarra.
- Fischer, Frank, et al. (2019). "Programmable Corpora: Introducing DraCor, an Infrastructure for the Research on European Drama", Proceedings of DH2019: "Complexities", Utrecht University, doi:10.5281/zenodo.4284002.
- García González, Miguel Jesús (1994). "Liberalismo y estancamiento económico". En VV.AA. *Historia de El Bierzo*, León, Diario de León, 145-156.
- Gil y Carrasco, Enrique (1986). *El señor de Bembibre*. Edición de Enrique Rubio. Madrid, Cátedra.
- (1999). *Artículos de viajes y de costumbres*. Edición de Ramón Alba. Hermosilla, Miraguano Ediciones.
- González Herrán, José Manuel (2015). "Lectura cinematográfica de El Señor de Bembibre". En Carrera, Valentín (ed.). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo: actas del Congreso Internacional, El Bierzo, 14-18 de julio de 2015*. León, Andavira, 213-234.

- (8 de mayo de 2023). “La teatralidad romántica en Don Álvaro, o la fuerza del sino”, *El romanticismo y la literatura española*, Facultade de Filoloxía, Universidade de Santiago de Compostela.
- Greimas, Algirdas Julius [1971(1966)]. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid, Gredos.
- Gullón, Ricardo (1989). *Cisne sin lago*. Madrid, Ediciones Lancia.
- López-Vega, Martín (2022). *Periferias emancipadas. Políticas de la representación espacial en la Iberia reimaginada*. Madrid, Vaso Roto.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (2012). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona, Ariel.
- Picoche, Jean Louis (1978). *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*. Madrid, Gredos.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en las ficciones espaciales: La representación del espacio en textos narrativos*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Pro, Juan (2019). *La construcción del estado en España. Una historia del siglo XIX*. Madrid, Alianza.
- Penas Varela, Ermitas (1996). “Sobre la poética de la novela histórica”, en *Revista de literatura*, 116, 373-385.
- Ryan, Marie-Laure; Foote, Kenneth y Azaryahu, Maoz (2016). *Narrating Spaces / Spatializing Narrative: Where Narrative and Theory Geography Meet*. Columbus, Ohio State University Press.
- Tuan, Yi-Fu (2007). *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

**EL ESPACIO DEL RECUERDO Y SU DIMENSIÓN EMOCIONAL EN *TIEMPO DE LLORAR* DE MARÍA LUISA ELÍO**

**THE SPACE OF MEMORY AND ITS EMOTIONAL DIMENSION IN *TIEMPO DE LLORAR* BY MARÍA LUISA ELÍO**

FECHA DE ENVÍO 13/10/2024  
FECHA DE ACEPTACIÓN 28/11/2024

CRISTINA JIMÉNEZ GÓMEZ  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

**RESUMEN:**

María Luisa Elío fue una pionera en abordar la experiencia en torno a la Guerra Civil española y el exilio republicano en sus textos filmicos, literarios y autobiográficos. *Tiempo de llorar* es el relato de su retorno imposible desde México a Pamplona, treinta años después de su marcha forzosa. En este trabajo, demostramos que, en dicha obra, la configuración topológica atiende a una dimensión no únicamente política, sino también emocional que determina la escritura particular de Elío. A este respecto, la teoría crítica del espacio que se dio con las teorías posestructuralistas será fundamental para el análisis.

**PALABRAS CLAVE:**

Elío, *Tiempo de llorar*, espacio, exilio, viaje.

**ABSTRACT:**

María Luisa Elío was a pioneer in addressing the experience of the Spanish Civil War and the Republican exile in her film, literary and autobiographical texts. *Tiempo de llorar* is the story of her impossible return from Mexico to Pamplona, thirty years after her forced departure. In this paper, we demonstrate that, in said work, the topological configuration attends to a dimension not only political, but also emotional that determines Elío's particular writing. In this regard, the critical theory of space that came with post-structuralist theories will be fundamental for the analysis.

**KEY WORDS:**

Elío, *Tiempo de llorar*, space, exile, travel.

## **1. Introducción**

María Luisa Elío (Pamplona, 1926-Ciudad de México, 2009) fue una escritora, actriz y guionista española que perteneció a la llamada “Segunda Generación del Exilio”<sup>1</sup>. Si

---

<sup>1</sup> J. R. López García y J. Rodríguez (2017: 2) explican la razón de las distintas denominaciones del grupo y la nómina de sus autores al mismo tiempo que dan cuenta de la diversidad y heterogeneidad de estos. De esta manera, aunque en los últimos años el concepto de “segunda generación” ha ido cobrando forma en la historiografía del exilio republicano, este no excluye otras denominaciones como «niños de la guerra» que, en su dimensión sociológica, abarca a todos los que vivieron la contienda antes de la mayoría de edad, o incluso también quienes no marcharon al exilio. Otros términos proceden del país de acogida donde fueron a parar. Por ello también son referidos como “hispanomexicanos”,



la primera generación estuvo conformada por aquellos autores, como Francisco de Ayala, Max Aub o Rafael Alberti, de cierto renombre y que ya estaban publicando antes de marchar al exilio, la segunda acogió a aquellos que, desde 1939, salieron del país siendo apenas unos niños o adolescentes, sin plena conciencia de la situación bélica acontecida. Estos desarrollaron su obra en la tierra de acogida, por lo que, en muchos casos, la memoria se construyó en base a los recuerdos de la propia infancia truncada, encapsulados e idealizados por la distancia y el paso del tiempo. En esta segunda generación podemos citar a figuras como Fernando Aínsa, Francisca Perujo, Arturo Souto, José de la Colina, Emilio García Riera, Jomí García Ascot, Angelina Muniz Huberman o María Luisa Elío Bernal.

En la obra de esta última la experiencia exílica incursiona y domina desde el principio. El exilio se establece no como un episodio de su vida, sino como su condición. Algo que es inherente a esta generación, como menciona el escritor, poeta y ensayista exiliado Tomás Segovia en una entrevista<sup>2</sup> concedida para *La Gaceta del FCE* en 1971. De ello se hace eco Mateo Gambarte, uno de los estudiosos más fecundos en lo que al exilio español en México se refiere:

El exilio no se presenta como tema, sino como un sentido que envuelve a todos los demás temas; o quizás, más exactamente, como una de las referencias generales del sentido de los diferentes temas vitales, de manera parecida a como se presentan las otras condiciones generales de la vida: su sexo, su localización histórica, sus características físicas, etc. (Segovia en Mateo Gambarte, 2001: 44).

El exilio y también el desarraigo se convierten así en las señas de identidad de esta generación, lo que se manifiesta en una concepción descentrada y fragmentada del sujeto como consecuencia de la perenne dislocación espacio-temporal que se experimentará. Pero antes de meternos en los entresijos escriturales de esta generación, o en los de M.<sup>a</sup> Luisa Elío más concretamente, cabe mencionar qué circunstancias condicionaron el exilio de esta última.

Ella fue la tercera hija de Carmen Bernal y de Luis Elío, juez municipal de Pamplona, quien, pese a su origen familiar aristocrático, tenía fuertes convicciones de izquierda y se ganó el aprecio de patronos y sindicalistas. Con el estallido de la Guerra Civil, se ordenó la detención del padre y su condena a muerte. Sin embargo, la sentencia se vería truncada con su inesperada fuga y posterior ocultamiento en un diminuto zulo durante varios años, experiencia alienante que contará después en *Soledad de ausencia. Entre las sombras de la muerte (España 1936)*. Mientras tanto, su mujer e hijas Carmen, Celia y M.<sup>a</sup> Luisa huyen a la localidad navarra de Elizondo, donde son interceptadas y permanecen tres meses en arresto domiciliario hasta refugiarse más tarde en las zonas republicanas de Valencia, primero, y Barcelona, después. A mediados de 1938, con el avance y afianzamiento de las fuerzas franquistas, las cuatro se exilian a Francia. Finalmente, tras dos años en París, M.<sup>a</sup> Luisa consigue reunirse con su padre, quien ya no será el mismo debido a las secuelas psíquicas y físicas que le ha ocasionado el encierro. En 1940 toda la familia marcha al exilio definitivo en México D.F.

Todas estas vivencias dejarán una indeleble huella en María Luisa y su posterior obra. De ello son prueba sus cuentos de juventud en los años cincuenta como “Del miedo y del recuerdo”, leídos en el Ateneo Español de México, o sus colaboraciones en el Suplemento Cultural de *El Novedades*, en *México en la Cultura* y en la *Revista de la*

---

“hispanoargentinos”, “hispanochilenos” e “hispanocubanos”, lo que da cuenta además del hibridismo cultural y la identidad doble de muchos de ellos.

<sup>2</sup> “Explicación sobre el exilio”, *La Gaceta del FCE*, 8, agosto 1971: 14.

*Universidad* (Mateo Gambarte, 2021: 54). Del mismo modo lo es el guion cinematográfico, de gran carga autobiográfica, que realizó para la película *En el balcón vacío* (1961), dirigida en aquel entonces por su marido Jomí García Ascot; o sus dos escritos autobiográficos *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuaderno de apuntes en carne viva* (1995). En este sentido, los estudios que se han hecho se han enfocado en la condición exílica de la autora y los efectos en su escritura a partir de conceptos como la memoria, el olvido y la nostalgia. Podemos mencionar, entre otros, los trabajos de Baptista (2023: 1177-1200), Casamayor (2022: 142-145), Naharro-Calderón (2021: 109-114), Godoy (2019: 45-65), Jato (2009: 145-166), Ulacia y Valender (2004: 355-380) y De la Rica Aranguren (2003: 297-310), en los que, en gran medida, se estudia la condición exílica de la autora como vertiente que marca no solo su escritura, sino también su manera de concebir y (re)transitar el mundo. No obstante, aunque se ha indagado significativamente en su obra y en tales términos, todavía existe un vacío en lo que al estudio del espacio y su recuerdo se refiere. Este aspecto adquiere mayor importancia en obras como en *Tiempo de llorar*, donde se recoge el testimonio de Elío en su viaje de regreso a Pamplona treinta años después de su exilio. El relato del viaje se vincula, pues, no tanto con el desplazamiento físico como con el desplazamiento emocional y memorístico de su protagonista.

En esta línea Mateo Gambarte explica que, si bien a tenor de la portada la obra se nos ofrece como una novela sobre el viaje de una mujer [María Luisa Elío] con su hijo [Diego, de ocho años] por un espacio conocido por ella, el viaje acaba “deshilachado en cuadros de recuerdos”. De este modo, “el lector sabe que lo que se encuentra dentro no es exactamente una novela al uso, tiene mucho más de autobiografía del recuerdo” (Mateo Gambarte, 2021: 110). Y es que, lógicamente, las diversas escrituras del yo (autobiografía, memorias, epistolarios, el diario íntimo y los relatos de viaje<sup>3</sup>) han sido las más idóneas para comunicar la experiencia vital de los exiliados. Manuel Alberca (1997), Michael Ugarte (1999), Enric Bou (2005) o Sánchez Zapatero (2009) señalan la predisposición al testimonio de la literatura del exilio al acoger sujetos históricos abyectos, cuyo testimonio individual posibilita la integración de la memoria colectiva del grupo al que pertenecen y marca una posición ideológica frente al olvido y la dictadura.

En *Tiempo de llorar* el viaje a Pamplona aparece como forma que conduce al relato autobiográfico, lo que, *a priori*, no resulta tan extraño pues, a diferencia de las ficciones o la literatura de viaje, la crónica de viajes es “un género atravesado por las marcas de la posición del sujeto en el discurso y con la fuerte impronta de la narración de una experiencia por la que el autor-narrador ha atravesado” (Idez, 2011: 12). Si convenimos con Colombi (2006: 14) en que en el relato de viaje hay “una reorientación ideológica de todos los materiales”, dándose, como consecuencia, algunas constantes estructurales como la complejión topológica, la configuración topológica, la identificación nominal entre autor, narrador y personaje y la ambivalencia entre la dispersión y la cohesión, entre la autobiografía y la novela y entre lo fáctico y lo ficcional, podemos notar algunos de los principios de la autobiografía. Al menos, se advierten dos de los principios fundamentales: la coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje, puesto que es el autor que, en calidad de testigo o partícipe de los hechos, narra en primera persona lo que sucedió en un lugar específico en el que ha estado o de un hecho

---

<sup>3</sup> Lejeune (1994: 292) menciona el relato de viajes como escritura autobiográfica cuando enumera, por boca de Richard G. Lillard en *American Life in Autobiography, a descriptive guide* (1956), la lista de las “cualidades a cultivar” y de los “defectos a evitar” en el género. Un error sería el realizar relatos de viajes demasiado detallados.



en el que ha tomado parte; y la verdad contractual<sup>4</sup> que se establece entre autor y lector a partir de la cual se dan por ciertos los acontecimientos referenciales narrados, sin necesidad de una verificación de tipo documental.

Dicho esto, si bien es cierto que el giro autobiográfico<sup>5</sup> se pone en evidencia en el relato de viajes, especialmente el que se da a partir del siglo XIX, debemos señalar que no todo viaje supone un relato retrospectivo puesto que la construcción *in situ* del texto, motivada por la simultaneidad entre desplazamiento y escritura, lo evitaría. Sin embargo, sí que se da con frecuencia en los relatos de los exiliados puesto que estos están forzosamente condicionados por unas coordenadas vivenciales, históricas e ideológicas específicas. Se debe a que al exiliado no solamente se le ha arrebatado su espacio físico, sino también las formas de relación e identificación que se consignan en aquel. Por lo tanto, más que una realidad concreta, el espacio constituye una posibilidad de coexistencia para el exiliado y el desplazamiento no es sino el intento de recuperar una identidad que sobrevive, en calidad de fantasma, en los espacios del recuerdo.

Es lo que podemos observar en *Tiempo de llorar* donde la percepción espacial vislumbra una identidad dislocada e incierta, que se define más por lo relacional y lo emocional que por lo individual e histórico. Esta cuestión sobrevuela desde las primeras palabras, pues la narradora no solo “sumerge inmediatamente al lector en el relato de su viaje hacia el pasado” (Godoy, 2019: 46), sino también en “un viaje en busca de respuestas: ¿quién soy?, ¿cuál es mi lugar?<sup>6</sup>, ¿qué sucedió?, ¿qué queda de aquello?”. Por eso, el viaje se convierte en una necesidad vital, en un sondeo de incertidumbres sobre sí misma a partir de la búsqueda de lugares y tiempos perdidos, inconcretos e imprecisos, habitados y recordados. Comprobamos, pues, que la configuración topológica constituye una de las claves del análisis en *Tiempo de llorar* y a ello nos dedicaremos a continuación.

## 2. La espacialidad en el viaje elioniano

Para abordar el análisis del espacio en Elío resulta conveniente ponernos bajo el amparo del llamado “giro espacial”, expresión paraguas que surgió en el ámbito de la geografía, coincidiendo con el surgimiento de las ideas posestructuralistas a finales de los años sesenta del s. XX. Colom y Rivero (2015: 7) explican que el giro espacial se

---

<sup>4</sup> Fernández Prieto (2022: 18-19) explica que, en la autobiografía, la verdad “se entiende como una categoría pragmática y relativa a los marcos contextuales, a los tipos de discurso y a los sistemas de creencias vigentes [puesto que] no existe ninguna verdad a priori, sino siempre a posteriori: el enunciador pretende convencer al destinatario de que su enunciado «es verdad» en el modelo de realidad (o en el marco) que ambos comparten y, si la persuasión es eficaz, el efecto perlocutivo será que el destinatario crea verdad (en el doble sentido de creer y crear)”.

<sup>5</sup> Albuquerque-García (2011: 29) coincide en señalar que este tipo de relatos contiene un sujeto de doble instancia ya que es un sujeto viajero, individual e irremplazable que, además, escribe esa experiencia. Por tanto, no hay mediación de ningún otro tipo de voz imaginaria y el lector suspende su capacidad de incredulidad, aceptando como no ficcional lo que el sujeto relata, aunque a veces se pueda recurrir a lo ficcional. De esta manera, se proyecta en el lector un compromiso similar al que se le exige mediante el “pacto autobiográfico”.

<sup>6</sup> Téngase en cuenta, como explica Cabo Aseguinolaza (2020: 79), la oposición entre *espacio* y *lugar*, es decir, “entre la extensión abstracta, objetiva, a veces puramente geométrica y la que surge de una práctica, de la experiencia o, en suma, de la implicación de quien participa en ella”. A este respecto, Doreen Massey, figura central del pensamiento espacial crítico en el siglo XX, atiende a un sentido global del lugar. Propone un replanteamiento de nuestro sentido del lugar, atendiendo a quién lo experimenta y de qué manera. De entre las muchas cuestiones que claramente influyen en esta experiencia están, por ejemplo, la etnia y el género.

inscribe en la pluralidad de giros (lingüístico, estético, icónico) que eclosionó en las ciencias humanas tras el desmoronamiento del estructuralismo, lo que propició el poder estudiar la espacialidad no solamente desde lo puramente físico o geográfico, sino también como una producción sociopolítica que opera constitutiva y diacrónicamente sobre el individuo y su identidad. Por consiguiente:

Esta mirada topológica ofrece la ventaja de resaltar la dimensión normativa reconocible en las formas históricas de territorialidad, es decir, permite una hermenéutica espacial de los principios de justicia, los criterios jurisdiccionales y los referentes de identidad de los actores reconocibles en su articulación histórica (Colom y Rivero, 2015: 7).

Cabe recordar que la concepción del espacio ha ido cambiando conforme al discurrir histórico. Más allá de sus cualidades físicas y medibles (longitud, anchura y profundidad), se advirtió la capacidad relacional y constituyente del espacio con respecto al individuo. De esta manera, si Platón (en *Timeo o de la naturaleza*, 360 a. C.) consideraba el espacio como una realidad vacía e infinita, Aristóteles en el libro IV de la *Física* (1995: 222-223), donde habla de la noción de lugar, lo define a partir de los cuerpos naturales y entes que contiene y el tipo de desplazamiento que estos realizan. El Estagirita huye así de una definición meramente sustancialista, limitada por la forma o la materia, y reclama la relación vinculante que el espacio establece con nosotros y nuestra posición. Incluso el racionalista Descartes, fundamental para la filosofía moderna, que en *Mundo o tratado de la luz* concibe el espacio en términos de extensión atendiendo a la cualidad objetiva de la realidad, distinguió entre la *res cogitans* (“sustancia pensante o mental”) y la *res extensa* (“sustancia o materia extensa”) como las dos sustancias que conforman lo existente. No obstante, no será hasta la llegada del Empirismo en los siglos XVII y XVIII y, sobre todo, con Kant, representante del Idealismo trascendental, cuando el conocimiento dado por la experiencia cobraría importancia en la constitución del espacio. Para Kant el espacio es un elemento esencial para la creación de juicios y, por ende, para el surgimiento del sujeto cognoscente<sup>7</sup>. El espacio resulta, pues, en “una intuición pura, anterior y condición de posibilidad de toda sensación y de toda experiencia” (Álvarez, 2004: 4).

Esta relativización teórica del espacio fue la puerta de entrada para que otros teóricos posteriores de impronta marxista, como Henri Lefebvre, o postmoderna, como Edward Soja, estudiaran este concepto desde disciplinas como la sociología, la filosofía y la política. En este sentido, Massey (2012: 131) explica que uno de los encuentros interdisciplinarios más fructíferos de los últimos años es el que se ha producido entre la sociología/estudios culturales y la geografía; en definitiva, el que se ha dado en torno al proyecto de espacializar el pensamiento teórico.

Por ello, no resulta extraño que podamos rastrear la influencia de la fenomenología, el existencialismo y el compromiso social en el concepto del espacio que empieza a forjarse en el marco de la teoría crítica del siglo XX. Así, por ejemplo, en Soja podemos

---

<sup>7</sup> Caimi (2007: XIII-XIV), en su introducción a la *Crítica de la razón pura*, explica que Kant, huyendo del racionalismo dogmático, pretendió conocer la realidad inteligible a partir de la valoración de la intuición como un complemento indispensable del conocimiento racional e irreductible a este. En esta tesis, el espacio y el tiempo, principios formales del mundo sensible, son representaciones que no se obtienen por medio de los sentidos, sino que están presupuestas siempre por estos. Previamente Kant, partiendo de los esbozos leibnizianos sobre el espacio, lo apuntó en su artículo “Sobre el fundamento primero de la diferencia entre las regiones del espacio”, aparecido en el periódico *Wochentliche Königsbergsche Frag- und Anzeigungsnachrichten*, Nos. 6, 7 y 8, del 6, 13 y 20 de febrero de 1768. Constituye el primer texto donde el filósofo alemán defiende la imposibilidad de la existencia absoluta del espacio, pues tanto este como el tiempo son condiciones a priori de toda experiencia y pasan a considerarse intuiciones puras.

ver no solo la influencia de Edmund Husserl y Martin Heidegger (*Dasein* o ser-en-el-mundo), sino también de Jean Paul Sartre (“el estar ahí”), Michel Foucault (y su concepto de heterotopía en “Des espaces autres”), Anthony Giddens (que explica la articulación de las relaciones espacio-temporales con la generación del poder) y Homi Babba (desde la teoría postcolonial).

Los primeros intentos sojianos de reubicar el espacio y la geografía como centros de reflexión teórica aparecen en *Postmodern Geographies; the reassertion of space in critical social theory* (1989) y, posteriormente, en *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*<sup>8</sup> (1996). El geógrafo estadounidense sostiene que la Modernidad ha privilegiado el tiempo y la historia en detrimento del espacio y la geografía, soslayando las relaciones humanas, sociales y políticas que se concretan en la estructura topológica. Su teoría implica, por tanto, una lucha ontológica y hermenéutica para restaurar la espacialidad existencial, significativa del ser humano. El espacio, lejos de vincularse con lo muerto, lo no dialéctico y lo inmóvil, se empieza a relacionar con lo disperso, con la yuxtaposición y simultaneidad histórica, con la inversión o transgresión de lo estipulado, y con lo uno y lo diverso que caracterizan a la vida y experiencia humana. De ahí que, en los últimos tiempos, el espacio haya tomado protagonismo en el panorama de los estudios literarios a partir de disciplinas o enfoques teóricos como la geocrítica y la geografía literaria. Una de las razones se debe a que:

El espacio es el factor que mejor evidencia la conexión entre los textos —lingüísticos o no— y el mundo. Es a través de él donde textos y mundo manifiestan con mayor claridad las huellas respectivas, quizá porque la dimensión espacial muestra de una forma especialmente ostensible la permeabilidad entre el mundo literario y el extratextual (Cabo Aseguinolaza, 2020: 59-60).

Esta apelación a la realidad que se asienta sobre el espacio termina por hacer trascender lo estrictamente ficcional y literario, tomando importancia la multiplicidad de intersecciones históricas, sociales, políticas y culturales que afectan al sujeto postmoderno. Su identidad, lejos de ser monolítica y estática, se revela fragmentaria y cambiante; algo que se pone de manifiesto, aún más si cabe, en los individuos que, históricamente, han sido configurados de forma esencialista y apartados del centro de poder, como las mujeres, los obreros, los indígenas y los exiliados.

Estas cuestiones atraviesan constantemente la narración de Elío, apareciendo la dislocación espacio-temporal, la configuración topológica del relato y el uso de un lenguaje diseminado, ambiguo, sincopado o suspendido. Todo ello ejemplifica una *escritura femenina* descentrada y plural en el sentido de Cixous (1995: 60-61), que es propia también de los vanguardistas, los indígenas y, en general, de los sujetos abyectos o expulsados por el Poder. Esta escritura pone en peligro y cuestiona las identidades y el orden predominante basado en categorías y relaciones jerárquicas. Lo veremos también en *Tiempo de llorar* a partir de la vinculación que el sujeto femenino del exilio establece con los espacios (reales, imaginados, memorizados y extintos) a su regreso a Pamplona, treinta años después del exilio.

---

<sup>8</sup> El “Tercer Espacio” de Soja pretende superar la dicotomía infranqueable entre el espacio real o percibido, que tiene que ver con lo físico, medible y mapeable, y el espacio concebido, el cual se vincula con los imaginarios. A estos dos, Soja añade un tercer tipo, el espacio vivido, que combina elementos tanto del espacio percibido como del concebido, pero también incorpora la experiencia y la vivencia cotidiana de los individuos

### 3. “Regresar es irse”: geografías del Poder y de la expulsión

El “desexilio” (De Hoyos, 2016), palabra empleada por Mario Benedetti para referirse al periodo en que pudo regresar a Uruguay una vez concluida la dictadura militar, se produce de forma paradójica en el texto de nuestra autora. Desde el momento en que M.<sup>a</sup> Luisa y su hijo Diego pisan Pamplona el 4 de septiembre de 1970 advertimos un pensamiento espacial dual y ambivalente. Madre e hijo experimentan una sensación de extrañamiento, aunque por motivos bien distintos. Mientras que la primera intenta reconocer y recuperar una ciudad y una casa familiar que ya no existen sino en su memoria, edulcorada por el paso del tiempo y el exilio, su hijo Diego, nacido en México, sufre el extrañamiento cultural propio del viajero o del turista ante el descubrimiento de unas coordenadas geográficas, culturales y hasta lingüísticas diferentes. Es entonces cuando la narradora toma conciencia de su perenne condición de exiliada y de ser doblemente expulsada. Ella misma se da cuenta de que pretende volver a un lugar en el que ya no se hallan las cosas ni las personas que lo habitaban. Ella es consciente de la dimensión material y relacional de su existencia, conformada a partir de los objetos y los individuos emplazados en el espacio pretérito: “El dolor de ser hecho de cosas que van dejando de ser” (Elío, 2021: 80).

La necesidad de regresar se convierte, de este modo, en una imposibilidad, porque en palabras de la propia Elío “regresar es irse”. Sus recuerdos se han convertido en piezas que ya no encajan entre sí. En esta nueva mirada de Pamplona, Elío siente que borra sus recuerdos a cada paso y le despojan, nuevamente, de su pasado, pero también de su presente y futuro. Veamos el fragmento:

Y ahora me doy cuenta de que regresar es irse. Es decir, que volver a Pamplona es irse de Pamplona. Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior. Ahora al fin me atrevo a regresar donde la gente ha muerto. Por eso sé que regresar es irse,irme. Irme de una vida, casi de toda una vida (y sigo hablando en el orden del pensamiento), porque sé que ahora la mirada tan solo va a servir para borrar (Elío, 2021: 57).

Nótese aquí el uso de las estructuras dicotómicas que van a vertebrar todo el relato, reflejo de la confusión, la desorientación y el desasosiego constantes que siente la narradora: volver/irse; pasado/presente; interior/exterior; lo inteligible/lo sensible; y vida/muerte.

Tomando como referencia la teoría bajtiniana (1989: 237-238) del *cronotopo*, por la que los aspectos del tiempo se intensifican y se concretan en el espacio y viceversa, Pamplona no se presenta uniforme y monolítica, sino diversa, inconstante y dicotómica debido al hiato que la guerra provocó en su memoria tempo-espacial. Prueba de ello es que, durante el viaje, los momentos pretéritos se amontonan de forma analéptica, abrupta y desordenada, haciéndose comprensibles en el espacio. La narradora reubica sus recuerdos en el presente como la única manera posible de (re)componer su identidad y encajar todas las piezas de su vida.

Ante esta necesidad imperiosa de la viajera, es lógico que el relato pase de seguir una forma cronística (fechado en 1970 y ubicado de forma precisa en México, Madrid o Pamplona), a ser interrumpido, suspendido o dislocado continuamente. Son varios los procedimientos que se emplean al respecto: en primer lugar, la datación va difuminándose hasta desaparecer en la narración, dejando así una amalgama desordenada de retazos memorísticos que se funden con el presente; en segundo lugar, la narradora introduce digresiones o comentarios evidenciando su fuga o dispersión respecto al relato principal; en tercer lugar, se lleva a cabo una descripción estilizada e

idealizadora de los espacios del presente bajo la imagen fosilizada de la infancia; y, por último, atendiendo a una formulación claramente metadiegetica, se intercalan otros textos, de gran carga oral y emotiva, dentro del relato principal. Por ejemplo, las epístolas que M.<sup>a</sup> Luisa Elío intercambia con sus familiares, especialmente con sus hermanas Carmenchu y Cecilia, contándoles cómo se desarrolla su viaje de vuelta a Pamplona, o las conversaciones que, siendo una niña, escuchó o mantuvo con su madre y hermanas camino del exilio. Con referencia a este tipo de relatos, Jato (2009: 147) afirma que:

los géneros –o subgéneros– implicados en este proceso verbal de *sutura* (de esa herida abierta con la Guerra Civil y el exilio) son el relato de infancia, la elegía, la epístola y el testimonio; como si se tratara de un tapiz, todos estos moldes narrativos –no exentos de una cierta tonalidad lírica– se entrelazan y confunden dentro del marco más general de la autobiografía para aventurar una salida a la claustrofobia que produce el retorno.

En *Tiempo de llorar* notamos que se trata del regreso de una niña-mujer que, por momentos, emplea el juego y la retórica infantiles como mecanismos para desprenderse del trauma de la Guerra Civil y la desfamiliarización que le provocan los lugares o las geografías del presente. Se trataría, por tanto, de un espacio en donde lo actual contiene lo pasado como presente operante y no solo recordable, pues los momentos de la infancia organizan la percepción y el entendimiento vigentes de la protagonista. Esta operación perceptiva y cognitiva de la narradora resulta indispensable para la reconstitución de su identidad y la salvaguardia de su presente y futuro. En palabras de Grey (1998: 53), “la percepción de la identidad individual depende de la captación en la memoria de los lugares fundamentales en los cuales han tenido lugar los acontecimientos de la vida. [...] El pasado recordado, re-emplazado en toda su concreción restauradora, debe mantener a flote el presente para que nuestras vidas no vayan a la deriva”.

Vemos, por tanto, que, en esta interrelación entre identidad y espacio, la memoria del exiliado desempeña un papel primordial, pues la formulación memorística del espacio asegura, en un sentido más emocional que territorial, su identidad y su *anclaje* en el mundo. Por ello, lo que M.<sup>a</sup> Luisa intenta hacer es reponer o volver a ubicar las cosas y los sujetos de antaño en la actual Pamplona. Los instantes, ya extintos o abolidos, solo pueden ser recuperados o pensados a través del espacio. Cuando contempla las calles de la ciudad o las estancias de la casa familiar enseguida irrumpen los momentos e instantes pretéritos. En el plano textual esta bi- y dislocación espacio-temporal se ilustra por medio de las marcas tipográficas, entre otros procedimientos. Veamos un ejemplo:

En la estación, nos cogimos de la mano y el tren se fue. Hacía mucho frío, llovía, y en un letrero como en cualquier otro decía: PAMPLONA. *Pamplona*. Ahora ya podía volver y tenía la certeza, con solo mirar el letrero, de que la gente estaba muerta. Sabía que yo ya no vivía ahí, sabía de papá y mamá y sabía que no pasearía con mis hermanas. Hasta creo que sabía de mí, María Luisa, muerta también. Estaba muerta, porque yo era un yo sin nada. Me habían quitado el pasado, del que yo hacía el presente, y sin tener ninguno de los dos me era imposible pensar en el futuro (Elío, 2021: 60).

Se utilizan la cursiva y la redonda para esbozar, respectivamente, dos dimensiones espacio-temporales distintas, evocadas o contempladas por la protagonista. Ambas imágenes de la ciudad se contraponen y se complementan. Por un lado, el uso de la minúscula y el trazo inclinado de la cursiva nos avisa de una Pamplona imaginada o soñada a partir de la imagen fosilizada procedente de la infancia. Por otro lado, aparece

la Pamplona de la realidad objetiva, una ciudad imponente y majestuosa representada por la mayúscula y el trazo recto y vertical. Sin embargo, esta se vincula con el no autoconocimiento, la muerte y la nada debido a la ausencia de los seres queridos. Es entonces cuando la ciudad se convierte para M.<sup>a</sup> Luisa en un *no-lugar*, en un mero lugar de tránsito y de concentración urbana, en un “lugar que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, no como histórico” (Augé, 2000: 83). Y, por lo tanto, atendiendo a la estrecha relación de identidad-espacio-memoria, la protagonista queda reducida a la nada, pues la vida, rota por la guerra y el exilio, se siente carente de sentido. No hay espacio futuro en donde realizar sus acciones, ni tampoco espacio pasado al que regresar.

Dicho esto, debemos aclarar que, aunque se constata la inoperancia topográfica vigente para la (re)constitución de la identidad en la exiliada, también se observa la eficacia del *ámbito de actuación* como motor vital y discursivo en *Tiempo de llorar*. El ámbito de actuación, que puede medirse en términos de extensión espacial, no viene generado por el emplazamiento o el plano situacional, sino por la dimensión escénica a partir de la entrada y salida trascendente de los seres o la sustitución de un acontecimiento central por otro (Valles Calatrava, 2008: 186-187). Precisamente, el desplazamiento cartográfico de la protagonista y su hijo serán fundamentales para el desarrollo de un pensamiento espacial crítico. Desde su salida de México, los pasos que siguen vienen a ser una réplica de aquellos realizados en el pasado, camino al exilio. M.<sup>a</sup> Luisa pretende así realizar el camino inverso al que hizo siendo una niña, cuando escapó de Pamplona tras el golpe de Estado. Bien claro lo expone desde el principio: “debo hacer paso a paso lo que hicimos durante la guerra al escapar de Pamplona” (Elío, 2021; 90).

De esta manera, después de llegar a Pamplona en septiembre de 1970, primero visita una de las casas de la familia y, después, se desplaza con su hijo a la localidad navarra de Elizondo. Aquí fue a donde llegó en 1936, acompañada de su madre y hermanas, con el objetivo de cruzar la frontera a Francia. Aunque no lo consiguieron en ese instante porque fueron detenidas y sometidas a arresto domiciliario durante tres meses, la permanencia en aquel lugar propiciaría que M.<sup>a</sup> Luisa niña viera a un anónimo preso republicano tras los barrotes de una celda contigua. Lo expone de la siguiente manera:

Elizondo es un pueblo precioso y a mi hijo le encanta la idea de encontrarse en un pueblo. Yo, de momento, no lo reconozco bien. No veo la casa en donde estuvimos presas, pero enseguida me doy cuenta de que está tapada por un edificio nuevo y que detrás de él está ella, enorme, una especie de viejo palacio que guarda todas sus características. La espléndida piedra gris no ha sido estropeada por el tiempo. [...] No tenemos más que cruzar la plaza para quedar frente a la casa donde estuvimos detenidas, para buscar cuál era el balcón que corresponde al cuarto en donde debíamos permanecer durante todo el día, con su mesa larga, las dos camas, sus tres sillas y esas enormes ratas que se paseaban por la habitación. Cómo recuerdo su humedad y ese largo pasillo para salir a la calle [...]. El hecho de estar en Elizondo era ya una gran cosa porque, de alguna forma, era volver a estar con el preso, y el hecho de que había podido cumplir mi promesa (Elío, 2021: 96-97).

En este fragmento en cuestión se observa el dispar interés de hijo y madre. Mientras que a Diego parece atraerle el costumbrismo y el encanto provincianos que emana el pueblo navarro, cuya fisonomía arquitectónica, social y cultural debía ser muy distinta a la de la capital mexicana; la narradora protagonista únicamente busca con la mirada la casa donde permaneció detenida varios meses por las fuerzas policiales franquistas. En un principio no la reconoce ya que, después de la dictadura, fue reconvertida en casa

cultural. Pero, después, las características orgánicas y estructurales de aquella casa – palaciega, de piedra, vieja, inalterable al paso del tiempo y de altos muros– le traen de vuelta la sensación claustrofóbica, nauseabunda y asfixiante que, siendo una niña, experimentó producto de la disposición coercitiva del espacio. De este modo, bajo tal percepción, aparece un lugar extremadamente vívido y represivo que provoca su rechazo inmediato, pero también su denuncia y compromiso político.

La antigua cárcel de Elizondo reaparece en la memoria de M.<sup>a</sup> Luisa como el espacio funcional del régimen franquista dedicado a disciplinar y controlar los cuerpos de los individuos. Siguiendo a Foucault (2002: 166), la disposición política del espacio, por medio del sistema penitenciario, busca distribuir a los individuos, aislarlos, localizarlos y administrar su tiempo de modo que se puedan corregir o reducir sus “desviaciones”. De ahí que, en el texto, la configuración espacial se pliegue al control, la vigilancia y la falta de libertad.

Desposeída de toda relación humana y afectiva, la casa-prisión es descrita, de forma concreta, a partir del mobiliario de entonces o los animalejos que correteaban por allí: mesa larga, dos camas, tres sillas y enormes ratas. La prolongación y escasez del mobiliario contribuyen a aumentar la dispersión, la distancia interpersonal y la desvinculación emocional del individuo con el espacio. A ello se suma el recuerdo vívido e hiperbólico de las sensaciones olfativas, visuales y auditivas negativas como el olor a humedad, el paso por el interminable pasillo hacia la libertad y las enormes ratas que paseaban por la habitación. Estas, además, aluden, en un sentido simbólico, a los guardias del puesto que constantemente las vigilaban. Observamos que la memoria sensorial, en una vertiente política respecto a la proustiana, ocupa el lugar de privilegio en el marco espacial. Se emplea como una forma de reclamar la presencia de la experiencia y la denuncia, que son el fundamento de la escritura autobiográfica y del relato testimonial de los exiliados. De este modo, se convoca constantemente la sensación como modo de anclar la memoria histórica y recuperarla de la abstracción. De ahí que cobren importancia en el discurso los detalles más pequeños y concretos.

Con esta misma intención, el texto acoge al preso republicano que fusilaron al poco tiempo de llegar ella y su familia a la prisión de Elizondo. Aparece así un espacio escritural vinculante y de compromiso pues es el que le permite estar con el “rojo” y visibilizar la experiencia colectiva de los exiliados, actualizando sus historias a través de la suya propia.

#### **4. El mundo onírico y materno: ¿geografías paliativas?**

Ante la imposibilidad tangible de encontrar la Pamplona de sus recuerdos o los municipios navarros en los que veraneaba, M.<sup>a</sup> Luisa recurrirá al mundo onírico y materno en un intento de mitigar el olvido, la pérdida y el dolor. El sueño provee a nuestra protagonista de un espacio alternativo, que le permite romper con las restricciones espacio-temporales y retener los recuerdos de la infancia, sumamente vívidos en la dimensión onírica. Así lo expresa en una de las cartas que dirige a sus familiares desde Pamplona: “Me daba cuenta de que conforme pasaban los días mi infancia se me iba fugando sin precisarlo tan bien como lo hacía en México. Era entonces cuando tenía una enorme urgencia de acostarme, para poder buscar el recuerdo en la cama” (Elío, 2021: 86).

Desde este momento, la voz de la infancia cobrará importancia, estableciéndose una triple fractura en tiempo, espacio y lengua. Por ello, en algunos momentos, la protagonista no puede encontrar la calle por donde ella y sus hermanas subían descalzas para ir a la playa, ni reconocerse a sí misma o a sus padres, ni tampoco entender a los habitantes de la ciudad, quienes hablan como se hablaba antes. Veamos el fragmento:

Después, ya acostada, volveré a San Juan de Luz. Tengo ahora cuatro años y he subido y bajado varias veces por la calle empedrada (las piedras calientes me queman los pies). Mis hermanas están conmigo. Papá y mamá aparecen y desaparecen, llevan los mismos trajes, pero cambian de cara todo el tiempo. Tengo treinta y cinco años y soy mi propia madre. Mis hermanas han crecido y no las reconozco. Se ha llenado la calle hasta arriba de gente que no conozco.

Empiezo a buscarme y no me encuentro; soy muy pequeña. Quisiera preguntar a todo el mundo si me ha visto, decirles que tengo cinco años y me he perdido. Me callo. Me ha entrado miedo, quisiera irme. Ahora ya no hay nadie. Quiero estar de nuevo en casa y temo que al llegar nadie me reconozca (Elío, 2021: 87).

San Juan de Luz, además de Barañáin y Arive, es uno de los pueblos aezkoanos donde la familia veraneaba antes de la detención y huida del padre. Después, con la Guerra Civil, la casita que la familia alquilaba allí todos los veranos adquiere otros valores, los de refugio y resistencia, pues sería el lugar donde se encontrarían todos si el padre lograba escapar de la policía franquista. Sin embargo, en 1970, su consideración ha cambiado. De ser considerado un paraíso, un lugar de esparcimiento y unión familiar o un refugio inexpugnable pasa a percibirse como un territorio sofocante, circular, incomprensible y que borra la identidad de los sujetos allí presentes.

Ello se evidencia en la subida y bajada constante que, en el sueño, el yo infantil debe afrontar para llegar a la playa y reencontrarse con sus padres. Por momentos, el automatismo<sup>9</sup> y el uso de una sintaxis simple y parca ayuda a intensificar la desorientación y el dolor ante la pérdida identitaria y familiar. También, la sensación de extrañamiento al observarse desde fuera y desde la adultez reflejan el desdoblamiento<sup>10</sup> y la alteridad que, con frecuencia, se dan en el relato de infancia y del exilio. Y es que la fractura tempo-espacial y lingüística aparece tanto en la reconstrucción imaginaria de un yo infantil que ya no existe, cuya experiencia y esquemas psicológicos, morales y sociales difieren de los de los adultos, como en la retrospectiva utópica que realiza el sujeto del exilio en su intento de regresar al paraíso perdido y recordado de la infancia. Al mismo tiempo, “recordar la infancia estimula una búsqueda de las raíces de la subjetividad, el retorno a un mundo físico, afectivo y cognitivo en el que aprendimos a nombrar(nos) y a decir yo para conjurar la imagen fragmentaria en el espejo” (Fernández Prieto, 2020: 85).

---

<sup>9</sup> Mateo Gambarte (2021: 182) advierte que la oralidad y el automatismo son elementos que, además de regar de frescura y autenticidad contrapuntística la escritura elioniana, favorecen el montaje temporal en la narración que yuxtapone periodos de su vida: la escena en la playa de San Juan de Luz, la escena de la muerte de su madre, la confusión de casas y la visión de su casa de Roncesvalles habitada por sus padres.

<sup>10</sup> González (2020: 324) que, a partir de la trilogía de Agota Kristof, vincula la función del doble al espacio autobiográfico del exilio, lo explica debido a la escisión identitaria, lingüística, cultural y espacio-temporal del exiliado. Se produce la escisión entre el nuevo yo del exilio y el yo del pasado, sostenido por el recuerdo y la nostalgia. La desconfianza en la memoria, debilitada por el tiempo, y la artificiosidad de toda reconstrucción identitaria del pasado impiden la conciliación entre los dos yoes. Por su parte, Mateo Gambarte (2021: 115) pone de relieve que el desdoblamiento ejemplifica “la distancia de la mirada del yo que es sobre el yo-que-no-pudo-ser”.



La búsqueda de este mundo físico, afectivo y cognitivo, en el que solamente M.<sup>a</sup> Luisa puede reconocerse y reencontrarse con los suyos, ya fallecidos, se pone de manifiesto especialmente con la figura de la madre. En este sentido, es significativo el desdoblamiento o la confusión que se produce entre la M.<sup>a</sup> Luisa adulta y su madre en el sueño: “Tengo treinta y cinco años y soy mi propia madre”. Se repite también cuando una anciana de Elizondo, Isabel Jáuregui, la saluda confundiéndola con su progenitora. Este juego de espejos ilustra no solo la voz escindida de la exiliada, en su intento de acortar la distancia y regresar al pasado, sino también la necesidad de unirse con la madre y buscar la unicidad dada a partir de la experiencia materna: Carmen Bernal con sus hijas antes de la Guerra Civil y la propia M.<sup>a</sup> Luisa con su hijo Diego en 1970.

Con ello, se reivindica a una madre que se aparta de lo estrictamente doméstico, tal y como estipulaba el discurso falogocéntrico de la dictadura, y se asocia con la identidad<sup>11</sup> y cultura recibidas por vía materna. La posibilidad de restablecer la relación materno-filial resulta vital para resolver o mitigar, al menos, la desorientación existencial que sufre la protagonista. Por eso, cuando descubre que la Pamplona de 1970 borra su identidad, le sobreviene una intensa sensación de orfandad y recurre inmediatamente a la figura de la madre. Un ejemplo es cuando madre e hijo llegan a la casa de Carlos III, antigua casa familiar reconvertida en el ostentoso departamento de Javier Arvizu, amigo de la familia: “Las palabras me salían mientras yo seguía mirando la portería, y después el ascensor, con su banco alargado que ocupaba todo el fondo y el espejo de encima que me obligó, al verme la cara, a pensar otra vez en mi madre” (Elío, 2021: 61). Incluso, hasta en la última palabra de su diario, la viajera, ya de vuelta en México, llama imperiosamente a la madre ausente: “¡Mamá! ¡Mamá! ¿Por qué te has muerto?” (126). M.<sup>a</sup> Luisa no deja así de nombrar a la madre.

Habida cuenta de esta frecuente apelación a la madre, podemos decir que el viaje de retorno a Pamplona y sus alrededores traza un camino de reconocimiento hacia su progenitora. Elío busca, pues, situarse en la genealogía materna en el sentido de Kristeva (Moi, 1988: 169-170), quien privilegia la etapa preedípica o semiótica de la vida, donde el niño o la niña permanecen vinculados a la madre a través del lenguaje corporal, frente a la lingüística, donde se impone el orden simbólico vigente. En el caso de nuestra protagonista, lo observamos cuando esta recuerda cómo aconteció la muerte de su madre:

El olor a grasa era cada vez más penetrante. Me levanté, cerré la ventana y tapé ligeramente su brazo con la sábana. «Qué lata de mosca», pensé, y tuve ganas de preguntar a la enfermera si creía que tardaría mucho en morir; sin embargo, la vi haciendo unos números y me callé. Además, a lo mejor se equivocaba. El día anterior el médico había dejado escrito en un papel –un papel azul, lo tengo muy grabado– el acta de defunción. Le había aclarado a la enfermera: «Son las doce –miró el reloj y calculó–, morirá más o menos a las tres». Después se fue. Tenía algo de prisa. Ahora eran las cuatro del día siguiente y aún estaba ahí. ¿Qué era lo que estaba ahí? Qué difícil pensar en sus ojos azules: apenas se podía ver si los había o no tenido. Le bajé un poco las mantas; cada vez hacía más calor. Después pensé que se iba a morir dentro de un rato y las volví a subir. Entonces me senté de nuevo y volví a acariciar su brazo. No lo hacía por acariciarla (no sé, tal vez para que ella lo sintiera así), más bien creo que lo hacía para poder recordar, para que pudiera, al menos, quedarme con algo

---

<sup>11</sup> Gambarte (2021: 182) también llama la atención sobre la presencia constante de la madre en su obra, pues toda ella “está surcada por ese grito patético de *¿Mamá, mamá, por qué te has muerto?* No deja de ser llamativo que *Cuaderno de apuntes*, su segunda obra, esté dedicada a su madre. Probablemente, parte de la estancia en la casa de salud bien podría ser una fusión de la experiencia de la madre y de la propia. También cabe destacar la ausencia de referencias a su padre, a quien pocas veces se recuerda”.

de ella en los dedos. Y fue así como me encontré con ese pequeño pliegue que forma el brazo al doblarse, y en ese pliegue, sus ojos azules, su sonrisa y a toda ella. Tuve ganas de gritar que tuvieran cuidado, que tuvieran mucho cuidado, que ella aún estaba ahí, pero no me dieron tiempo y me hicieron salir de la habitación (Elío, 2021: 81-82).

En la enunciación de la narradora se proyecta una espacialidad condensada y claustrofóbica, relacionada con la inminente muerte de su madre en la Casa de salud. Esta se encuentra fuera de la realidad, más próxima a la locura o la demencia: “Qué difícil pensar en sus ojos azules: apenas se podía ver si los había o no tenido”. Sin las plenas facultades cognitivas, se vislumbra la inoperancia materna para confirmar la identidad de la hija a través de los recuerdos o las anécdotas sobre las que ambas siempre conversaban. Asimismo, el intenso olor a grasa proveniente de la cocina, cada vez más presente en la habitación de la moribunda, y la mosca, insecto potencial para estimar la muerte, configuran un espacio sofocante y fatídico que acaba afectando a la temporalidad. A ello contribuye la descripción minuciosa de las acciones, por ejemplo, bajando y subiendo la manta sobre el cuerpo materno; la frialdad y automatización de la enfermera atendiendo a la moribunda; y la impaciencia que expresa la hija por la hora de la muerte. Sin embargo, esta indiferencia inicial de M.<sup>a</sup> Luisa pronto se torna en emotividad, preocupación y angustia. Coincide con el contacto físico entre madre e hija: “Y fue así como me encontré con ese pequeño pliegue que forma el brazo al doblarse, y en ese pliegue, sus ojos azules, su sonrisa y a toda ella”. El pliegue en el brazo de Carmen Bernal deviene en el lugar de arraigo y encuentro materno filial que necesitaba la narradora. Ante el miedo y la incertidumbre que supondría la desaparición de la única persona que le asiste en la búsqueda de su identidad, M.<sup>a</sup> Luisa se refugia en el cuerpo materno pudiendo así reconocer a la madre previa a la demencia.

Vemos que ambas se comunican y se reconocen por medio del lenguaje corporal, pero también que el cuerpo materno es pensado como *locus* de resistencia política. De ahí la advertencia repetida que la narradora está a punto de gritar al final: “tuve ganas de gritar que tuvieran cuidado, que tuvieran mucho cuidado, que ella aún estaba ahí, pero no me dieron tiempo y me hicieron salir de la habitación”. Frente al dispositivo médico organizado para supervisar y certificar el fallecimiento de la madre, lo que pudiera ser una extrapolación del pretérito estado dictatorial, M.<sup>a</sup> Luisa asevera que su progenitora está más viva que nunca.

## 5. Conclusión

A modo de epílogo merece la pena remarcar que el estudio del espacio, desde disciplinas como la teoría narrativa, la sociología y la política, nos coloca frente a la encrucijada del arte y el compromiso político, lo fáctico y lo ficcional, lo real y lo figurativo y lo sensible y lo inteligible. Como hemos demostrado, estas demarcaciones se enuncian en *Tiempo de llorar* para dar cuenta de un pensamiento espacial propio que se relaciona con la dimensión política y emocional del sujeto exílico. El espacio –físico, histórico, recordado, soñado o imaginado– deviene así en una categoría analítica crucial para nombrarse e indagar sobre la propia identidad, para rescatar la experiencia colectiva de los exiliados republicanos y para salvaguardar el vínculo con la madre, invocada como lugar de conocimiento y resistencia. En definitiva, el relato elioniano consigue (re)significar libremente el mundo, llevándonos por los resquicios del espacio y del tiempo.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel (1997). “Autobiografías del 27, memorias de exilio”. En Baena, Enrique (coord.). *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine: [actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11,12,13,14 y 15 de noviembre de 1996]*. Málaga, Universidad de Málaga, 289- 306.
- Alburquerque-García, Luis (2011). “El relato de viajes: hito y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*, 73, 145, 15-34. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Álvarez, Carlos (2004). “Kant, la Geometría y el Espacio”. *Revista Digital Universitaria*, 5 (11), 1-14.
- Aristóteles (1995). *Física*, De Echandía, G. (trad.). Madrid, Gredos.
- Augé, Marc (2000). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*, S. Kriúkova, Helena y Cazcarra, Vicente (trads.). Madrid, Taurus.
- Baptista, Gonzalo (2023). “Cuaderno de apuntes de María Luisa Elío como minificción del exilio español”. *Bulletin of Spanish Studies*, 100 (8), 1177-1200. <https://doi.org/10.1080/14753820.2024.2317630>
- Bou, Enric (2005). “Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 30 (1), 17-32.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2020). “Perdidos en el espacio: los estudios literarios más allá del giro espacial. Textos, lugares, ficción y mundo”. En Abuín González, Anxo, Cabo Aseguinolaza, Fernando y Casas, Arturo (coords.). *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lectura y nuevas perspectivas teórico-críticas*. Madrid, Iberoamericana, 55-90.
- Caimi, Mario (2007). “Introducción”. En Kant, *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires, Colihue, VII-CIII.
- Casamayor, Juan (2022). “María Luisa Elío, las ventanas del tiempo”. En Obligado, Clara y Comotto, Agustín (coords.). *Atlas de literatura latinoamericana: (arquitectura inestable)*. Madrid: Nórdica Libros, 142-145
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- Colom, Francisco y Rivero, Ángel (eds.) (2015). *El espacio político. Aproximaciones al giro espacial desde la teoría política*. Barcelona, Anthropos.
- Colombi, Beatriz (2006). “El viaje y su relato”. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 43 (2), 11-35.
- De Hoyos, Jorge (2016). “Retornos y desexilios imposibles: el caso del exilio español de 1939”. Memoria académica, III Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, del 9-11 septiembre, 2016, Santiago de Chile. Recuperado de: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9313/ev.9313.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9313/ev.9313.pdf)

- De la Rica Aranguren, Álvaro (2003). “El triunfo de la memoria. Estudio de *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío” En Pérez Magallón, Jesús, De la Fuente Ballesteros, Ricardo y Sibbald, Kathleen M. (coords.). *Memorias y olvidos: autos y biografías, (reales, ficticias) en la cultura hispánica*. Universitas Castellae, 297-310.
- Elío, M.<sup>a</sup> Luisa (2021). *Tiempo de llorar. Obra reunida*. Sevilla, Renacimiento.
- Fernández Prieto, Celia (2020). “Intimidad y relato de infancia”. *Signa*, 29, 81-101.  
<https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.27164>
- Foucault, Michel (2002), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*, Garzón, Aurelio (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI.
- Godoy, Juan (2019). “La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal”. *Cuadernos de Aleph*, 11, 45-65.
- González, Mario A. (2020). “El exilio como desdoblamiento: “Le grand cahier”, “Le preuve” y “Le troisième mensonge” de Agota Kristof”. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 34, 313-327.
- Gray, Rockwell (1998). “Autobiographical Memory and Sense of Place”. En J. Butrym, Alexander (ed.). *Essays on the Essay: Redefining the Genre*. Athens, University of Georgia Press, 53-75.
- Idez, Ariel (2011). “El contrato de lectura de la crónica: entre la autobiografía y el periodismo”. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.aacademica.org/000-093/163>
- Jato, Mónica (2009). “Hacia una «imposible» poética del regreso: *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío”. En Jato, Mónica, Keefe Ugalde, Sharon y Pérez, Janet (coords.). *Mujer, creación y exilio: (España, 1939-1975)*. Barcelona, Icaria, 145-166.
- Kant, Manuel (1972). “Sobre el fundamento primero de la diferencia entre las regiones del espacio”, Torretti, R. (trad.). *Diálogos. Revista de Filosofía de la Universidad de Puerto Rico*, 8 (22), 139-146.
- Kant, Immanuel (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires, Colihue.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of the Space*. Oxford, Blackwell.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Loureiro, A. (trad.). Madrid, Megazul-Endymion.
- Mateo Gambarte, Eduardo (2001). “Tomás Segovia: su visión del exilio”. En González de Garay Fernández, M.<sup>a</sup> Teresa y Aguilera Sastre, Juan (coords.). *El exilio literario de 1939. Sesenta años después: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*. La Rioja, Servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja, 43-52.
- Massey, Doreen (2012). “Imaginar la globalización: las geometrías del poder del tiempo-espacio”. En Albert, Abel y Benach, Núria. *Doreen Massey. Un sentido global del lugar*. Barcelona, Icaria, 130-155.
- Mateo Gambarte, Eduardo (2021). *María Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*. Logroño, Universidad de la Rioja.
- Moi, Toril (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.

- Naharro-Calderón, José María (2021). “La infancia como laberinto: María Luisa Elío en su *Balcón Vacío*”. En Iordache, Luiza, Negrete, Rocío, Egido, Ángeles, Eiroa, Matilde, Lemus, Encarnación y Santiago, María Fernanda (dirs.). *Mujeres en el exilio republicano de 1939: Homenaje a Josefina Cuesta*. España, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática, 109-114.
- Soja, Edward W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers.
- Ulacia, Paloma y Valender, James (2004). “María Luisa Elío: porque «regresar es irse»”. En Ascunce, José Ángel y San Miguel, M<sup>a</sup> Luisa (coords.). *Los hijos del exilio vasco: arraigo o desarraigo*. Donostia-San Sebastian, Saturrarán, 355-380.
- Valles Calatrava, José R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid, Iberoamericana.

## UCRONÍA INTERACTIVA: ESPACIOS REESCRITOS EN LA ERA DIGITAL

## INTERACTIVE UCHRONIA: REWRITING SPACES IN THE DIGITAL AGE

FECHA DE ENVÍO 12/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 12/11/2024

DANIEL LUMBRERAS MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

### RESUMEN:

Este artículo analiza la uchronía en la era digital, centrándose en cómo videojuegos y narrativas interactivas facilitan al receptor participar activamente en la creación de mundos alternativos. A través de ejemplos de uchronías realistas, proyectivas e imposibles, se examina el papel de la uchronía digital como herramienta epistemológica para cuestionar las narrativas históricas y su impacto en la percepción contemporánea de la historia. Se argumenta que la uchronía digital, al permitir al receptor experimentar con la historia, ofrece un espacio para la reflexión crítica sobre la construcción del conocimiento histórico y la verdad en la era de la posverdad.

### PALABRAS CLAVE:

Uchronía, historia alternativa, videojuegos, narrativa interactiva, posverdad, mundos posibles.

### ABSTRACT:

This article analyses uchronia in the digital age, focusing on how videogames and interactive narratives allow the user to actively participate in the creation of alternate worlds. Through examples of realistic, projective, and impossible uchronias, the paper examines the role of digital uchronia as an epistemological tool to challenge historical narratives and its impact on contemporary perceptions of history. It argues that digital uchronia, by allowing the user to manipulate and experiment with history, offers a space for critical reflection on the construction of historical knowledge and truth in the post-truth era.

### KEY WORDS:

Uchronia, alternate history, video games, interactive narrative, post-truth, possible worlds.

## 1. Introducción

La uchronía replantea la historia desde un punto de divergencia y, en su formato digital, permite al receptor participar en la construcción de estos mundos alternativos. Aunque a menudo se ha ubicado dentro del marco de la ciencia ficción o como un subgénero de la ficción histórica, el género ha evolucionado significativamente desde sus orígenes hasta adquirir una entidad propia como género literario, distinguiéndose por su capacidad para cuestionar la inevitabilidad histórica. La uchronía consiste en “un

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



relato de la Tierra (a veces se extiende a la exploración del espacio del Sistema Solar) tal como podría haber llegado a ser a consecuencia de alguna alteración hipotética en la historia” (Stableford, Wolfe y Langford, 2023)<sup>1</sup>. Su carácter especulativo ha sido explorado recurrentemente en diferentes ámbitos narrativos, desafiando las certezas históricas y expandiendo el horizonte de comprensión del pasado.

A medida que la ucronía ha ido consolidándose como un género autónomo, su alcance ha superado los límites de lo estrictamente literario para convertirse en un campo de experimentación epistemológica. Este fenómeno es particularmente notable en el contexto actual, marcado por la proliferación de tecnologías digitales que permiten la creación de mundos alternativos y la participación del receptor en su configuración. La aparición de plataformas interactivas, videojuegos como, por ejemplo, *The Wolf Among Us* (2013), que reimagina la historia de los personajes de cuentos de hadas, y narrativas transmedia ha ampliado las posibilidades de la ucronía, permitiendo a los receptores, por un lado, imaginar cómo podría haber sido la historia, y por otro, explorar y manipular esos universos alternativos en tiempo real. En este sentido, la ucronía digital (entendida, en este artículo, como aquella que se presenta en formato digital e implica una interacción específica con el receptor que le permite participar activamente en la construcción de la historia) enfrenta al receptor con el pasado, pero además se erige como un mecanismo para poner a prueba las estructuras narrativas y cognitivas que sustentan nuestra comprensión de la historia. Para comprender mejor esta evolución de la ucronía en la era digital es necesario analizar cómo este nuevo formato afecta la relación entre el receptor y la narrativa.

En la era digital, donde la interactividad y la inmersión juegan un papel central en la recepción de las narrativas, la ucronía ha encontrado un nuevo espacio de desarrollo. Tal como argumentan Firth, Ferreri y Lang (2016), los medios digitales habilitan un “mapeo ucrónico” donde los receptores pueden navegar por múltiples realidades posibles, cuestionando las narrativas históricas tradicionales y sus implicaciones culturales. Esta capacidad para interactuar directamente con la historia y sus alternativas plantea nuevos desafíos teóricos, especialmente en el contexto de la teoría de los mundos posibles, que ha sido fundamental para la comprensión de la estructura y el funcionamiento de la ucronía literaria. Autores como Doležel (1998) y Albaladejo Mayordomo (1998) han propuesto clasificaciones basadas en los mundos posibles que ayudan a analizar las narrativas ucrónicas desde una perspectiva estructural, identificando las reglas internas que rigen estos universos ficcionales.

Sin embargo, estas teorías, aunque efectivas para el análisis de la ucronía en su forma literaria tradicional, requieren una revisión y actualización para abordar los nuevos desafíos que presentan los medios digitales. La interactividad propia de los videojuegos y las plataformas transmedia introduce un nuevo tipo de relación entre el receptor y la historia, en la que este deja de ser un observador pasivo para convertirse en un agente activo en la creación de la narrativa. Este cambio de paradigma exige una ampliación de la teoría de los mundos posibles, incorporando elementos de la teoría de la interactividad y el diseño narrativo digital. De este modo, la ucronía en la era digital reconfigura el espacio narrativo y asimismo transforma la experiencia cognitiva del receptor, quien, al ser empujado a la acción por la posibilidad de múltiples finales que le brinda el autor (Murray, 2016: 49), se enfrenta a nuevas formas de comprender la historia y sus posibles desviaciones.

---

<sup>1</sup> Traducción propia, esta y las demás citas literales en inglés del artículo. Cita original: “is an account of Earth (sometimes extending to exploration of solar-system space) as it might have become in consequence of some hypothetical alteration in history”.

En este contexto, el género ucrónico trasciende la especulación sobre el pasado para erigirse en una herramienta epistemológica que permite cuestionar y reinterpretar las narrativas históricas desde una perspectiva crítica. Este es el enfoque central del presente artículo: analizar la ucronía digital como herramienta epistemológica. Este fenómeno cobra especial relevancia en la actual era de la información, caracterizada por la proliferación de lo que algunos autores han denominado la “posverdad”, donde la distinción entre hechos y ficciones se vuelve cada vez más ambigua. Seguimos a Hutcheon (2002), quien indica que la posmodernidad desafía las narrativas históricas tradicionales, y la ficción puede ser utilizada para cuestionar el poder y la autoridad. El género, al reescribir la historia, se inserta en esta dinámica posmoderna deconstruyendo las versiones oficiales del pasado y ofreciendo una visión crítica de los eventos históricos y su impacto en el presente; más incluso en un contexto de digitalización, en el que los receptores no solo pueden interactuar con las narrativas sino reescribirlas también.

El presente artículo se propone analizar cómo la ucronía, en su intersección con los medios digitales, se ha convertido en una herramienta clave para la exploración y el cuestionamiento del conocimiento histórico en la era de la posverdad. A través del análisis de casos contemporáneos, como videojuegos y plataformas interactivas, se examinará el papel de la ucronía digital como un laboratorio de experimentación epistemológica, donde las narrativas alternativas se adentran en el pretérito para de esta forma reimaginar sus implicaciones para el presente y el futuro. En este sentido, el género en su forma digital, partiendo de la especulación histórica como base, plantea además interrogantes sobre la relación entre ficción y realidad, y sobre cómo estas narrativas alternativas pueden influir en la percepción pública de la historia y en la construcción de identidades colectivas.

## **2. Marco teórico**

### **2.1. La ucronía como género en expansión**

La ucronía, como género narrativo, ha sido objeto de diversas aproximaciones teóricas que buscan definir y clasificar las formas en que se manifiestan sus universos ficcionales. En este sentido, la teoría de los mundos posibles ha sido fundamental para entender la estructura narrativa de la ucronía y su capacidad para especular sobre realidades alternativas. Uno de los aportes más relevantes en este campo es la propuesta de Albaladejo Mayordomo, quien en su teoría de los mundos posibles distingue tres grandes modelos narrativos. En la propuesta del autor, estos modelos corresponden a diferentes grados de verosimilitud y relación con la realidad empírica del lector, proporcionando un marco de referencia para la clasificación de los universos ficcionales (1998: 58).

Los mundos posibles, para Albaladejo, se dividen en tres: el mundo I, que refleja la realidad empírica; el mundo II, donde la historia se altera de manera verosímil; y el mundo III, donde lo fantástico o inverosímil aparece sin romper la coherencia interna (1998: 60-62). No obstante, esta propuesta tripartita fue ampliada por Rodríguez Pequeño, quien, a partir de la teoría original, introduce un cuarto modelo o mundo IV, donde la ficción abandona por completo las convenciones de verosimilitud y se adentra en lo fantástico puro. En este tipo de mundo, las leyes de la realidad ya no son aplicables, y lo inverosímil se convierte en el eje central de la narrativa. “La diferencia



entre los tipos I (el de lo verdadero) y II (el de lo ficcional verosímil) es ficción; entre los tipos II y III (el de lo fantástico verosímil), la transgresión y la mímesis, y entre los tipos III y IV (el de lo fantástico inverosímil) la verosimilitud” (Rodríguez Pequeño, 2008: 127).

A partir de esta ampliación teórica, se pueden aplicar los cuatro tipos de mundo posibles de Rodríguez Pequeño para proponer una clasificación de la ucronía en tres grandes subgéneros, diferenciados en función de las reglas que rigen los universos alternativos construidos en estas narrativas. Consecuentemente, se establece una división que permite entender las variaciones internas del género ucrónico, más allá de la simple alteración de eventos históricos. En primer lugar, está la ucronía realista, que se sitúa en el mundo II, donde los eventos divergentes son verosímiles y no incluyen elementos fantásticos ni tecnológicos imposibles. Este subgénero se caracteriza por plantear realidades alternativas que podrían haber ocurrido sin necesidad de romper con las leyes físicas del mundo empírico (Lumbreras Martínez, 2023: 28).

En segundo lugar, se encuentra la ucronía proyectiva, en la cual las reglas del mundo III se aplican para introducir elementos propios de la ciencia ficción. En este tipo de ucronía, los cambios en la historia se explican mediante la intervención de tecnologías avanzadas o fenómenos científicos que facultan la existencia de mundos paralelos o la manipulación del tiempo. La ucronía proyectiva juega con los límites de la realidad, pero siempre dentro de una lógica interna que permite al lector aceptar las innovaciones tecnológicas como parte del universo narrativo (Lumbreras Martínez, 2023: 28-29).

Por último, el autor introduce la ucronía imposible, situada en el mundo IV de Rodríguez Pequeño, donde la fantasía y lo inverosímil se convierten en las herramientas principales para la construcción del relato. En este subgénero, la historia no solo se altera mediante un punto de divergencia, sino que se introducen elementos sobrenaturales o mágicos que transforman por completo la ontología del universo narrativo. La ucronía imposible, por tanto, explora las posibilidades más extremas del género, donde lo histórico se mezcla con lo fantástico de manera inverosímil (Lumbreras Martínez, 2023: 29).

La propuesta de este autor facilita, además de una mayor comprensión de las variaciones internas del género ucrónico, una herramienta útil para la teoría literaria, al establecer una clasificación que trasciende lo temático y se centra en las reglas que rigen el universo ficcional. De este modo, podemos dejar atrás la visión de la ucronía simplemente como una especulación histórica para adentrarnos en un género literario con sus propias estructuras narrativas y epistemológicas.

## **2.2. De la página al píxel: la ucronía en los medios digitales**

El auge de las tecnologías digitales ha permitido que las narrativas ucrónicas trasciendan los límites de lo literario, expandiéndose hacia nuevos medios donde la inmersión y la participación del receptor adquieren una relevancia central. Entendemos la virtualidad como una presencia incorpórea que se realiza en interacción con un ordenador, que causa una extensión del dominio de lo posible, una concentración del dominio del conocimiento, una especialización del dominio de las reglas y una extrema reducción del dominio de la ética (Lavocat, 2019: 287-288).

La condición del receptor en los medios digitales da pie a un cambio radical en la forma en que las ucronías son concebidas y consumidas, ya que la interactividad introduce un grado de agencia que permite al jugador o espectador intervenir directamente en la configuración del relato. La interactividad y la inmersión se

refuerzan mutuamente: cuando nos sentimos parte del mundo digital, ello nos impulsa a realizar acciones que nos llevan a un sentimiento de agencia, el cual a su vez refuerza nuestro sentimiento de inmersión: es lo que Murray denomina “Active Creation of Belief”, es decir, creencia activa de creación (2016: 105).

Este fenómeno ha sido ampliamente analizado en el ámbito de los estudios de medios, donde la teoría de la interactividad ha subrayado el papel activo del usuario en la creación y manipulación de narrativas digitales. Así pues, la inmersión que ofrecen los medios interactivos permite un “mapeo ucrónico” (Firth, Ferreri y Lang, 2016), en el que los receptores pueden navegar por múltiples realidades posibles, explorando las consecuencias de los puntos de divergencia y participando en la construcción de esas realidades alternativas. En este sentido, los videojuegos y las series interactivas se convierten en laboratorios narrativos donde los jugadores experimentan con las posibilidades de la historia y, acto seguido, se enfrentan a las implicaciones cognitivas de sus decisiones.

Un ejemplo paradigmático de esta inmersión ucrónica es la prolífica serie de videojuegos *Assassin's Creed* (2007), desarrollada por Ubisoft. En esta saga, los jugadores se introducen en diferentes momentos históricos, como las Cruzadas, el Renacimiento o la Revolución Industrial, pero con la posibilidad de modificar el curso de ciertos eventos a partir de la manipulación temporal que la narrativa les permite. La serie juega constantemente con la idea de una “historia secreta” oculta detrás de los hechos conocidos, en la que órdenes ancestrales y conspiraciones cambian el destino de la humanidad. Aunque los acontecimientos históricos reales siguen siendo un marco de referencia, el juego plantea escenarios alternativos que invitan al receptor a cuestionar los relatos oficiales de la historia.

Otra manifestación reciente del potencial ucrónico en los medios digitales es *Black Mirror: Bandersnatch* (2018), una película interactiva desarrollada por Netflix en la que el espectador tiene la posibilidad de tomar decisiones que alteran el transcurso y el desenlace de la historia. A través de este formato se genera una multiplicidad de narrativas que divergen según las elecciones del espectador, convirtiéndolo en un agente activo que puede explorar las consecuencias de diferentes puntos de divergencia. Dicha perspectiva propone, por un lado, una reflexión sobre la inevitabilidad de los eventos, y por otro lado, un cuestionamiento de la linealidad del relato y sugiere la existencia de múltiples versiones de una misma realidad.

Estas nuevas formas de narración interactiva y participativa posibilitan un tipo de inmersión que no era posible en las ucronías literarias tradicionales, donde el lector solo podía imaginar las consecuencias de un punto de divergencia sin influir directamente en los acontecimientos. Al respecto, Aarseth argumenta que el cibertexto crea un espacio donde el receptor se ve obligado a interactuar en vez de ser mero espectador: “no está seguro, por lo tanto se puede argumentar que no es un lector. El cibertexto pone a su potencial lector en riesgo: el riesgo del rechazo” (1997: 4)<sup>2</sup>. En el caso de las ucronías digitales, esta participación se traduce en la capacidad del receptor para explorar las implicaciones de cada cambio histórico en múltiples direcciones, desafiando las concepciones tradicionales de la causalidad histórica. Esto pone de manifiesto cómo la ucronía en los medios digitales, lejos de ser una simple extensión de sus formas literarias, constituye una nueva modalidad narrativa con implicaciones epistemológicas únicas.

---

<sup>2</sup> Cita original: “is not safe, and therefore, it can be argued, she is not a reader. The cybertext puts its would-be reader at risk: the risk of rejection”.

Además, la capacidad de las plataformas interactivas para generar diferentes versiones de una misma historia introduce un nuevo nivel de complejidad en el análisis de las ucronías. Estas plataformas facultan que los receptores vivan diferentes versiones del pasado y, gracias a la convergencia digital, facilitan la creación de “knowledge communities” que negocian colectivamente el significado (Jenkins, 2006: 20)<sup>3</sup>. En nuestro caso, de los mundos alternativos, alimentando así un debate continuo sobre la relación entre historia y ficción. Este fenómeno, que ya estaba presente en la literatura, se amplifica enormemente en el contexto digital, donde las múltiples posibilidades narrativas dejan atrás el terreno de la especulación artística y pueden ser experimentadas de manera activa por el receptor.

La teoría de los mundos posibles, que ha sido central para el análisis de la ucronía literaria, debe ser ampliada para dar cuenta de este nuevo tipo de narrativas interactivas, en las que el receptor es también creador del relato. Mientras que en las ucronías tradicionales la verosimilitud dependía de la coherencia interna del relato y de su correspondencia con las leyes del mundo real, en las ucronías digitales esta verosimilitud se redefine en función de la interactividad y la agencia del receptor. Coincidimos con Doležel en que la verosimilitud en los mundos ficcionales es un elemento más del arte, pero no algo imprescindible: “La verosimilitud es un requerimiento de ciertas poéticas ficcionales, no un principio universal de la creación de ficción” (1998: 17)<sup>4</sup>.

Liberadas del corsé de la verosimilitud, las narrativas ucrónicas digitales introducen un nuevo tipo de relación entre el relato y el receptor, en la que la experiencia inmersiva y la capacidad para manipular el curso de los eventos históricos se convierten en el eje central de la narración. El hecho de que el receptor pueda intervenir en el desarrollo de la historia y experimentar las consecuencias de sus decisiones en tiempo real amplía las posibilidades narrativas de la ucronía y lo enfrenta nuevas preguntas sobre cómo estas narrativas interactúan con nuestra comprensión de la historia junto con su plétora de alternativas.

### ***2.3. La ucronía y la posverdad: narrativas alternativas en la era de la información***

El concepto de posverdad ha cobrado relevancia en los últimos años y se refiere a un fenómeno donde los hechos objetivos son menos influyentes en la formación de la opinión pública que los llamamientos a las emociones y las creencias personales. En este contexto, la ucronía, particularmente en sus manifestaciones digitales, se erige como una herramienta poderosa para explorar la naturaleza de la verdad histórica y su representación en la cultura contemporánea. Lejos de ser una mera especulación sobre el pasado, la ucronía en la era de la posverdad actúa como un dispositivo narrativo crítico, capaz de cuestionar las narrativas oficiales y abrir espacio para la discusión sobre cómo se construyen y manipulan las versiones aceptadas de la historia.

En las narrativas ucrónicas, la creación de mundos alternativos siempre ha planteado preguntas fundamentales sobre la relación entre ficción y realidad. En definitiva la ficción posmoderna, incluyendo la ucronía, puede funcionar como una forma de

---

<sup>3</sup> Más adelante se pone como ejemplo de estas comunidades, movimientos de base, a la Wikipedia (Jenkins, 2006: 254). Se pueden encontrar ejemplos de aficionados a la ucronía que han creado sus propias versiones, verbigracia [https://ucronia.fandom.com/es/wiki/Ucron%C3%ADa\\_Wiki](https://ucronia.fandom.com/es/wiki/Ucron%C3%ADa_Wiki).

<sup>4</sup> Cita original: “Verisimilitude is a requirement of a certain poetics of fiction, not a universal principle of fiction making”.

metaficción historiográfica, “historiographic metafiction” (Hutcheon, 2002: 14) que cuestiona las versiones oficiales del pasado y problematiza la propia noción de verdad histórica. Este potencial crítico se amplifica en la era digital, donde las plataformas interactivas y los medios sociales dan lugar a una diseminación más rápida y masiva de narrativas alternativas, que pueden competir directamente con las versiones tradicionales de los eventos históricos.

Un ejemplo emblemático de cómo la ucronía interactúa con la posverdad puede encontrarse en el uso de narrativas contrafácticas en redes sociales y plataformas mediáticas. En estos espacios, la ucronía sirve, además de como entretenimiento o ejercicio literario, como un medio para promover versiones alternativas de la historia que pueden influir directamente en la opinión pública. En algunos casos, estas narrativas ucrónicas son empleadas de manera crítica, como una forma de cuestionar las versiones oficiales de los eventos. Sin embargo, también pueden ser utilizadas para difundir desinformación o reinterpretaciones ideológicas de la historia. Así, las ucronías digitales, al jugar con las posibilidades de la historia, consiguen poner de manifiesto el poder de las narrativas alternativas en la era de la posverdad, donde la veracidad de los hechos históricos es constantemente puesta en duda.

Este fenómeno es particularmente relevante en el contexto de los videojuegos y las plataformas interactivas, que ofrecen una experiencia inmersiva en la que los usuarios pueden experimentar múltiples versiones del pasado. Las plataformas crean narrativas alternativas y facilitan la construcción de comunidades de fans que discuten colectivamente las implicaciones de estos mundos posibles, o los amplían en “fanfics” (Jenkins, 2006: 285). En este sentido, la ucronía digital se convierte en un espacio de negociación de la verdad histórica, donde los usuarios, en vez de limitarse a ser consumidores, en más de una ocasión también cocrean narrativas alternativas que pueden desafiar las versiones aceptadas de los eventos históricos.

En el contexto de la teoría de los mundos posibles, la ucronía en la era de la posverdad introduce un nuevo nivel de complejidad, ya que las versiones alternativas de la historia, que tradicionalmente se presentaban como meras especulaciones, ahora pueden ser percibidas como versiones igualmente válidas o incluso preferibles de los eventos pasados. Es una tendencia creciente desde el siglo pasado: “El descrédito gradual de las ideologías políticas en el mundo de posguerra, que culminó con la muerte del socialismo y el fin de la Guerra Fría, ha erosionado el poder de las cosmovisiones deterministas y consecuentemente han aumentado el principio alohistórico de que todo podría haber sido distinto” (Rosenfeld, 2002: 92)<sup>5</sup>. Esta capacidad para construir y difundir versiones alternativas de la historia redefine el papel de la ucronía en la cultura contemporánea y la sitúa de lleno en el tablero de debate sobre el futuro del conocimiento histórico en un mundo donde la verdad es cada vez más negociable.

### 3. Tres subclases de ucronía digital

La ucronía digital, en su capacidad de inmersión y manipulación narrativa, ofrece un amplio abanico de ejemplos a fin de explorar las múltiples facetas del género. A continuación, se analizan varios casos paradigmáticos que muestran cómo las narrativas ucrónicas digitales ofrecen al receptor, junto con un replanteamiento del pasado, una

---

<sup>5</sup> Cita original: “The gradual discrediting of political ideologies in the postwar world, culminating with the death of socialism and the end of the cold war, has eroded the power of deterministic worldviews and thus further boosted the central allohistorical principle that everything could have been different”.

invitación a la reflexión sobre la construcción de la historia, la veracidad de los hechos y las posibilidades de intervención en la historia alternativa. Estos casos representan ejemplos de las diferentes tipologías de ucronía que hemos planteado en el marco teórico.

### 3.1. Ucronía realista: *The Man in the High Castle* (2015-2019)

La adaptación televisiva de *The Man in the High Castle* (Amazon Prime, 2015-2019), basada en la novela homónima de Philip K. Dick (1962), es un ejemplo de ucronía realista que explora un mundo en el que las potencias del Eje ganaron la Segunda Guerra Mundial. La serie presenta una historia alternativa coherente con las leyes de la física y la historia, siguiendo el esquema del mundo II propuesto por Albaladejo Mayordomo (1998) y continuado por Rodríguez Pequeño (2008). En esta ucronía, el punto Jonbar es la victoria nazi en 1947, tras el uso de la bomba atómica por parte de Alemania para forzar la rendición de los Estados Unidos. A partir de este evento, el país norteamericano se reorganiza políticamente en tres grandes bloques: la costa este de los Estados Unidos bajo control del Reich Nazi, la costa oeste gobernada por el Imperio Japonés, y una zona neutral en las Montañas Rocosas.

El contexto geopolítico en *The Man in the High Castle* es plausible desde un punto de vista histórico y mantiene una verosimilitud que sitúa esta obra dentro de la ucronía realista, según la clasificación de Lumbreras Martínez (2023) expuesta en el marco teórico y que se correlaciona con los modelos de mundo posible II (ficción realista), III (ciencia ficción) y IV (fantasía). Aunque los hechos se desarrollan en un universo alternativo, las consecuencias de la victoria de las potencias del Eje se representan con una lógica interna que sigue las reglas de la historia y la política, tal como podrían haber sido en ese escenario alternativo. Este enfoque es característico de la ucronía realista, donde las divergencias históricas se producen en función de pequeños cambios que alteran el curso de los eventos, pero sin romper las leyes fundamentales de la realidad.



Imagen promocional de la serie. Fuente <https://www.primevideo.com>

Uno de los aspectos más interesantes de la serie es cómo representa la evolución de los sistemas políticos en el nuevo orden mundial, explorando las dinámicas de poder entre el Tercer Reich y el Imperio japonés. Los Estados Unidos de América, tal como los conocemos, han dejado de existir, divididos en dos regiones dominadas por estas superpotencias. En este contexto, el programa de control social impuesto por los nazis recuerda la brutal represión y la maquinaria totalitaria del Tercer Reich en Europa, mientras que el Imperio Japonés sigue una política de vigilancia y control sobre la población, recurriendo a métodos autoritarios similares a los que se usaron en Asia durante la guerra. Además de explorar las estructuras de poder, la serie profundiza en la resistencia, donde los personajes luchan por restaurar la democracia.

El uso de la ucronía en *The Man in the High Castle* permite especular sobre cómo los Estados Unidos habrían evolucionado bajo estas condiciones. El Reich lleva a cabo un programa de eugenesia a gran escala, eliminando a aquellos que no se ajustan a su ideal racial, mientras que los japoneses imponen un régimen de opresión sobre los estadounidenses en el Pacífico. Este tipo de especulación, aunque divergente de la historia real, se mantiene dentro de los límites de la verosimilitud política y social, lo que sitúa la serie firmemente en el ámbito de la ucronía realista. Como señala Benito Temprano, “Mundos que, aunque no lo son, ‘podrían ser’ el nuestro. Mundos con unos rasgos que les acercan más a lo que percibiríamos como una ficción realista que otros (Ryan, 1991, 34): mundos, en definitiva, más “verosímiles” que otros (Rodríguez Pequeño, 2008)” (2020: 27). La narrativa de la resistencia contra el nuevo orden mundial es central en la trama de *The Man in the High Castle*. A lo largo de la serie, vemos cómo los remanentes de la resistencia estadounidense luchan tanto contra el Reich Nazi como contra el Imperio Japonés, en un intento de recuperar su país. Este tema introduce un componente de agencia individual dentro de la ucronía realista, ya que los personajes principales, como Juliana Crain, se enfrentan a decisiones morales difíciles que tienen el potencial de alterar el destino del mundo.

Lo que hace particularmente interesante la ucronía de esta serie es que la resistencia no tiene el mismo peso ni influencia en ambos territorios. Mientras que en el área controlada por los nazis la resistencia se enfrenta a un aparato represivo mucho más organizado y brutal, en la zona ocupada por los japoneses, la vigilancia y el control se aplican de manera más sutil, aunque igualmente efectiva. Esta distinción en la forma de opresión refleja la cultura política de cada potencia ocupante y el funcionamiento de las dinámicas internas de poder que se desarrollan en este mundo alternativo.

En este sentido, la serie plantea preguntas interesantes sobre la fragilidad de las estructuras políticas y cómo las formas de gobierno que consideramos permanentes pueden ser profundamente transformadas por eventos históricos contingentes. En la ucronía realista de *The Man in the High Castle*, estas transformaciones son exploradas con una minuciosidad que invita al espectador a reflexionar sobre los posibles derroteros que la historia podría haber tomado si ciertos eventos hubiesen ocurrido de manera diferente.

Lo que sitúa a *The Man in the High Castle* dentro de la ucronía realista es que, a pesar de las alteraciones masivas en el orden geopolítico, no se introducen elementos sobrenaturales o de ciencia ficción más allá de las dimensiones políticas y sociales. Los desarrollos tecnológicos, políticos y militares siguen siendo coherentes con lo que podría haber ocurrido si las Potencias del Eje hubieran tenido éxito. A diferencia de las ucronías proyectivas, donde la tecnología puede superar los límites de lo históricamente plausible, o las ucronías imposibles, que rompen por completo las reglas del tiempo y el

espacio, *The Man in the High Castle* presenta una visión distópica pero verosímil de lo que podría haber sido el mundo bajo un orden nazi-japonés.

Esta coherencia histórica es esencial para que la serie mantenga su estatus de ucronía realista. Sostiene Lumbreras Martínez que ese subgénero “no se separa de las convenciones del mundo del lector, y si lo hace resulta plenamente verosímil” (2023: 28). Así, *The Man in the High Castle* explora las consecuencias de una victoria nazi y de este modo anima, de forma implícita, al espectador a pensar cómo pequeños —y verosímiles— cambios en el curso de la guerra podrían haber alterado de manera fundamental el destino de las naciones tal y como lo conocemos hoy en día.

*The Man in the High Castle* se consolida como un ejemplo sobresaliente de ucronía realista, en la que las consecuencias de la victoria de las Potencias del Eje se exploran de manera verosímil y coherente, sin recurrir a elementos sobrenaturales o fantásticos. A través de la representación de un mundo alternativo dividido entre el Tercer Reich y el Imperio japonés, la serie plantea preguntas sobre el poder, la resistencia y la evolución de las estructuras políticas en un escenario que, aunque imaginario, sigue siendo plausible dentro de los límites de la historia. Tomando palabras de Benito Temprano: “La configuración rara de este universo imaginario ficcional en las obras analizadas nos hace replantearnos el modo en que entendemos el universo real. O, mejor dicho, la manera en que construimos este entendimiento del universo real” (2020: 33). De esta forma, *The Man in the High Castle* va más allá del propósito artístico superficial de construir una historia alternativa, adentrándose en el terreno de las implicaciones éticas y políticas de ese mundo posible e invitando al espectador a cuestionar la fragilidad de estructuras que consideramos inmutables: el orden internacional nacido en el siglo XX.

### 3.2. Ucronía proyectiva: *Wolfenstein: The New Order* (2014)

El videojuego *Wolfenstein: The New Order* (2014), desarrollado por MachineGames, es uno de los ejemplos más representativos de lo que Lumbreras Martínez denomina ucronía proyectiva, subgénero que se enmarca en el mundo III de la clasificación de Rodríguez Pequeño (2008). En este tipo de ucronía, los elementos que alteran el curso de la historia no se limitan a un simple cambio en los eventos, sino que incorporan avances científicos y tecnológicos que no tuvieron lugar en la realidad empírica. Este punto de vista abre un espacio especulativo donde la historia se reescribe en función de lo que podría haber ocurrido si ciertos descubrimientos científicos o innovaciones tecnológicas hubieran sido posibles antes de su tiempo, o incluso si la ciencia hubiera seguido un camino completamente diferente al que conocemos. La capacidad del jugador para modificar la narrativa en estos juegos ofrece un alto nivel de interactividad que redefine su rol como cocreador de la historia.

En el universo de este título, el jugador se encuentra en un universo alternativo donde el régimen nazi ganó la Segunda Guerra Mundial gracias a una serie de avances tecnológicos imposibles en el contexto histórico real, como la creación de gigantescos robots, armas láser y una maquinaria militar que supera cualquier desarrollo de la tecnología bélica de la década de 1940. En este sentido, el juego introduce una divergencia histórica radical, en la que la victoria nazi no se limita a alterar el orden político global; asimismo transforma profundamente la ciencia y la tecnología de maneras que habrían sido inimaginables en la historia real. Este tipo de narrativas proyectivas son características del subgénero ucrónico que incorpora elementos propios

de la ciencia ficción: “El punto de divergencia ocurre gracias a la existencia de un *novum* plausible para el receptor” (Lumbreras Martínez, 2023: 28). Con ello, se faculta al receptor para explorar los límites de lo posible mediante la introducción de avances científicos que reconfiguran las estructuras de poder y conocimiento.

En el caso de *Wolfenstein: The New Order*, la tecnología actúa como el motor central de la divergencia ucrónica. Los nazis, que en la realidad fueron derrotados en 1945, consiguen en esta versión alternativa de la historia una serie de avances tecnológicos que les ponen en bandeja el dominio del mundo. La narrativa del juego explora una distopía en la que el Tercer Reich ha extendido su control a nivel global, imponiendo una brutal dictadura tecnológica basada en innovaciones como los *mechs* (robots gigantes controlados por humanos), armas láser y exoesqueletos que aumentan la capacidad física de los soldados. Estos elementos alteran el desarrollo de la guerra y, en consecuencia, reconfiguran la estructura social y política del mundo posterior a la victoria nazi.

Tal como destaca McHale, la ucronía, en su juego histórico, fuerza a la reflexión del lector: “Inevitablemente, una historia así invita al lector a comparar el estado de cosas real en nuestro mundo con el estado de cosas hipotético proyectado para el mundo paralelo; implícitamente coloca a nuestro mundo y al mundo paralelo en confrontación” (2004: 61)<sup>6</sup>. La interactividad en las ucronías digitales introduce una capa ética que rara vez se explora en las ucronías literarias tradicionales. En el transcurso del videojuego, el jugador se enfrenta a decisiones morales que involucran el uso de tecnología nazi para combatir al régimen opresor, lo que plantea preguntas sobre el uso de la violencia y el fin justificando los medios en una lucha por la libertad. La reflexión crítica sobre el papel de la tecnología en la guerra y cómo las innovaciones científicas son potencialmente un arma de progreso o de represión, la cual es reforzada por el propio formato digital: “en un videojuego, la interactividad puede ayudar a crear un mundo que parece más real, a través de la habilidad de uno de actuar con él en lugar de meramente observarlo” (Wolf, 2014: 299)<sup>7</sup>.

A lo largo del juego, el jugador encarna a B.J. Blazkowicz, un soldado estadounidense que forma parte de la resistencia contra el régimen nazi. Este personaje ofrece una contraparte directa a las fuerzas tecnológicas del Tercer Reich, y su misión principal es detener la maquinaria militar que ha permitido a los nazis dominar el mundo. La agencia del jugador en este contexto se convierte en un elemento clave de la narrativa ucrónica, ya que es a través de las acciones de Blazkowicz (y, por ende, del jugador) que se plantea la posibilidad de revertir esta distopía tecnológica.

El jugador utiliza estas mismas innovaciones hitlerianas para combatir el régimen, lo que genera una dinámica de poder en la que las mismas herramientas que permitieron la victoria nazi pueden ser reutilizadas para dismantelar su sistema. La perspectiva de la obra introduce un problema de orden moral, ya que el jugador debe enfrentarse a las implicaciones de utilizar las armas y tecnologías del enemigo, lo que a su vez plantea preguntas más amplias sobre el papel de la tecnología en la guerra y sobre cómo los avances científicos pueden ser neutralizados o reapropiados para fines opuestos.

Hutcheon sostiene que la ficción posmoderna a menudo utiliza la ambigüedad, ironía y la parodia para cuestionar las narrativas históricas dominantes (2002: 14). En

<sup>6</sup> Cita original: “Inevitably, such a story invites the reader to compare the real state of affairs in our world with the hypothetical state of affairs projected for the parallel world; implicitly it places our world and the parallel world in confrontation”.

<sup>7</sup> Cita original: “In a video game, interactivity can help make a world seem more real, through one’s ability to act within it rather than just observe it”.



*Wolfenstein: The New Order*, la representación de una distopía tecnológica nazi podría interpretarse como una crítica irónica a las ideologías totalitarias y a la fe ciega en el progreso tecnológico. Otro de los aspectos más interesantes del videojuego es su capacidad para plantear una reflexión sobre la relación entre el futuro y el pasado en un contexto ucrónico. A diferencia de las ucronías realistas, que se mantienen dentro de los límites de lo históricamente posible, la ucronía proyectiva introduce avances que, junto con la alteración del pasado, introducen una reconfiguración del futuro en función de esos cambios.



Imagen promocional de *Wolfenstein*. Fuente: <https://epicgames.com>

En el caso de *Wolfenstein*, la victoria nazi transforma el orden político y social, proponiendo en consecuencia un futuro distópico donde la tecnología ha sido puesta al servicio de la opresión y la dominación. Dicho enfoque proyectivo introduce una reflexión crítica sobre las posibilidades no realizadas de la historia, y sobre cómo ciertos avances científicos y tecnológicos podrían haber reconfigurado el mundo en direcciones radicalmente distintas. Ya establecía Suvin que “la ciencia ficción se distingue por el dominio narrativo o la hegemonía de un ‘novum’ ficticio (novedad, innovación) validado por la lógica cognitiva” (1979: 63)<sup>8</sup>. Este *novum*, en el caso de la ucronía proyectiva, toma la forma de tecnologías avanzadas o descubrimientos científicos que alteran el curso de la historia, lo cual da pie a la indagación sobre las implicaciones de estos cambios. Dentro del universo del videojuego, esta proyección hacia el futuro se ve exacerbada por la interacción del jugador con la tecnología del Tercer Reich, lo que permite explorar cómo el dominio nazi podría haber transformado la ciencia y la tecnología en herramientas de control global. Dicho escenario introduce una reflexión sobre la fragilidad de la historia y sobre cómo pequeños avances en áreas clave de la ciencia podrían haber cambiado radicalmente el curso de la humanidad.

*Wolfenstein: The New Order* representa un ejemplo destacado de ucronía proyectiva, ya que utiliza la tecnología como un elemento central para reconfigurar la historia de la Segunda Guerra Mundial. A través de la incorporación de avances tecnológicos imposibles en el contexto histórico real, pero coherentes dentro de la lógica del juego, el título plantea una reflexión crítica sobre el papel de la ciencia en la guerra y sobre cómo los avances científicos pueden ser utilizados tanto para el progreso como para la opresión. La agencia del jugador y su capacidad para interactuar con la tecnología nazi introducen un dilema ético que pone de relieve las ambigüedades morales de la

<sup>8</sup> Cita original: “SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional ‘novum’ (novelty, innovation) validated by cognitive logic”.

resistencia en un contexto ucrónico. Además, el juego introduce una reflexión más amplia sobre las posibilidades no realizadas de la historia, al plantear un futuro distópico en el que la tecnología ha sido utilizada para consolidar un régimen totalitario global.

### 3.3. Ucronía imposible: *Bioshock Infinite* (2013)

Un ejemplo paradigmático de ucronía imposible es el videojuego *Bioshock Infinite* (2013), desarrollado por Irrational Games. A diferencia de las ucronías realistas y proyectivas, que mantienen una cierta coherencia histórica o científica, la ucronía imposible rompe por completo las leyes de la realidad tal como la conocemos, introduciendo elementos sobrenaturales o fantásticos que desafían la lógica empírica. Este tipo de ucronía, que Lumbreras Martínez (2023) ubica dentro del mundo IV de Rodríguez Pequeño (2008), no se limita a alterar el curso de la historia, sino que igualmente modifica las reglas fundamentales del universo narrativo, permitiendo la existencia de mundos que desafían las convenciones de lo real.

En el universo del título, la ciudad flotante de Columbia, fundada en 1893 por el autodenominado profeta Zachary Comstock, representa una realidad alternativa en la que los Estados Unidos del siglo XIX han creado una utopía tecnológica y política que flota en los cielos. Sin embargo, esta urbe, que como se verá presenta más bien características de una distopía, está profundamente marcada por elementos de ciencia ficción y fantasía, como la manipulación del espacio-tiempo, el acceso a realidades paralelas y la existencia de poderes sobrenaturales que los personajes principales, Booker DeWitt y Elizabeth, utilizan a lo largo del juego. Estos elementos sitúan a *Bioshock Infinite* dentro del ámbito de la ucronía imposible, donde la historia se distorsiona mediante la introducción de leyes físicas y lógicas completamente nuevas.

Resulta de especial interés en *Bioshock Infinite* su uso de la manipulación del espacio-tiempo, un concepto que abre la puerta a elementos sobrenaturales que van más allá de cualquier explicación científica o histórica plausible. A lo largo del juego, Elizabeth, uno de los personajes centrales, tiene la capacidad de abrir grietas dimensionales a través de las cuales se accede a universos paralelos, lo que altera el curso de los eventos. Esta habilidad desafía las leyes de la física conocidas, de manera que introduce una dimensión sobrenatural que transforma por completo la estructura de la realidad dentro del universo narrativo.

Si, como expone Ricoeur, el lenguaje puede configurar y reconfigurar la existencia temporal (1984: 54), la narrativa tiene la capacidad de alterar la cronología creando mundos ficcionales donde las leyes temporales pueden ser alteradas o transgredidas. La referida habilidad de la narrativa se manifiesta clamorosamente en *Bioshock Infinite*, donde la manipulación del espacio-tiempo a través de las grietas dimensionales permite una refiguración radical del tiempo, donde el pasado, el presente y el futuro se entrelazan de maneras imposibles en la realidad empírica.

Además, el final del juego plantea una paradoja temporal en la que Booker DeWitt, el protagonista, descubre que él mismo es una versión alternativa de Zachary Comstock, el antagonista del juego. La mencionada revelación, que desafía las nociones convencionales de identidad y linealidad histórica, se enmarca en la ucronía imposible, ya que introduce un bucle temporal y una multiplicidad de realidades que desafían cualquier interpretación lógica de los eventos. Este tipo de narrativa, que explora las fracturas del tiempo y la identidad a través de un prisma sobrenatural, es característico

de las ucronías imposibles, donde lo fantástico modifica, además de los eventos históricos, las mismas reglas ontológicas que sustentan el universo, reescribiéndolas.

La propia ciudad de Columbia es un ejemplo de cómo la ucronía imposible se materializa en el espacio físico y político. Fundada como una utopía tecnológica y religiosa, Columbia flota en los cielos gracias a una tecnología que desafía cualquier explicación científica realista. La ciudad se presenta como una visión alternativa de lo que Estados Unidos podría haber sido si los ideales de excepcionalismo americano hubieran sido llevados al extremo, y si los avances tecnológicos hubieran permitido la creación de una ciudad flotante en pleno siglo XIX. Sin embargo, bajo esta superficie utópica, Columbia esconde una distopía racista y autoritaria, en la que la manipulación del tiempo y las dimensiones permite a la élite dominante mantener su control sobre la sociedad.

El uso de la tecnología en *Bioshock Infinite* tiene una dimensión sobrenatural que trasciende cualquier desarrollo histórico realista. A diferencia de las ucronías proyectivas, donde la tecnología sigue siendo coherente con una lógica interna, en esta obra la tecnología es un vehículo para lo fantástico, lo imposible. Las armas y dispositivos que el jugador utiliza, como los Vigors, proporcionan poderes sobrenaturales como el control del fuego, la electricidad o la manipulación de objetos a distancia, elementos que sitúan al juego en el terreno de la fantasía más que en el de la ciencia ficción. Estos elementos sobrenaturales, al integrarse de manera orgánica en el mundo de Columbia, facultan que la ucronía imposible se despliegue tanto en el nivel narrativo como en el jugable.



Imagen promocional de Bioshock infinite. Fuente: <https://epicgames.com>

Todorov, en su clásico análisis de la literatura fantástica, define lo “fantástico” como un género que se caracteriza por la “vacilación” entre una explicación natural y una sobrenatural de los eventos (2016: 32). Dentro del videojuego que venimos analizando, la presencia de elementos sobrenaturales como las grietas dimensionales y los Vigors crea una atmósfera de lo fantástico, donde las leyes de la realidad son ambiguas y están sujetas a la interpretación del jugador.

*Bioshock Infinite* constituye un ejemplo sobresaliente de ucronía imposible, en el que la historia alternativa no solamente se reescribe mediante la manipulación de eventos: recurre asimismo a la alteración radical de las leyes de la física y a la inserción de elementos sobrenaturales como las grietas dimensionales y el control del tiempo. En la ucronía imposible, “se manifiesta algún elemento de fantasía, como magia o criaturas sobrenaturales, que el lector rechaza que puedan haber habitado la Historia que conoce” (Lumbreras Martínez, 2023: 29). Así sucede en la ciudad de Columbia, mediante la cual

el juego explora una visión teocrático-distópica de los Estados Unidos que se despliega en un espacio donde lo fantástico y lo histórico se entrelazan.

#### 4. Conclusiones

El análisis de las diversas formas en que la ucronía se manifiesta en los medios digitales ha puesto de relieve la riqueza narrativa del género y su capacidad para poner a nuestra disposición una herramienta crítica con la que explorar las complejidades de la historia y sus posibles alternativas. A lo largo de este artículo, se han examinado tres subgéneros de la ucronía —realista, proyectiva e imposible—, cada uno de ellos representado por ejemplos clave de videojuegos y narrativas interactivas que alientan una reflexión profunda sobre la interacción entre pasado, presente y futuro.

En el caso de la ucronía realista, *The Man in the High Castle* (2015-2019) ha demostrado cómo los medios digitales pueden construir realidades alternativas que, aunque modifican ciertos aspectos del pasado, mantienen una coherencia interna que no desafía las leyes de la historia. La serie, al presentar un mundo donde las potencias del Eje ganaron la Segunda Guerra Mundial, invita a los espectadores a reflexionar sobre las posibilidades del cambio histórico y sus implicaciones sociales y políticas. Al fin y al cabo, “las ucronías cuestionan la naturaleza de la historia y de la causalidad; cuestionan las nociones aceptadas del tiempo y espacio; rompen el movimiento lineal, y hacen a los lectores repensar su mundo y cómo se ha convertido en lo que es” (Hellekson, 2001: 4-5)<sup>9</sup>. *The Man in the High Castle*, con su representación de un mundo dividido entre el Reich Nazi y el Imperio Japonés, construye una historia alternativa y también funciona como un experimento mental que cuestiona la inevitabilidad del pasado y explora las consecuencias de un cambio histórico radical.

Por su parte, la ucronía proyectiva representada por *Wolfenstein: The New Order* (2014) introduce un nivel especulativo más elevado, en el que la tecnología desempeña un papel central en la reescritura de la historia. En este universo alternativo, la victoria nazi en la Segunda Guerra Mundial se logra mediante avances científicos imposibles en el contexto histórico real, pero coherentes dentro de la lógica del juego. Esta visión plantea preguntas sobre el impacto potencial de la tecnología en el devenir de la historia, y cómo ciertos avances científicos podrían haber reconfigurado el mundo de manera radical. La participación del jugador en la resistencia introduce además un dilema ético sobre el uso de esas mismas herramientas tecnológicas para dismantelar el régimen, lo que añade una capa de complejidad moral a la narrativa proyectiva, ya que las tecnologías de la información son fundamentales para conformar las cosmovisiones contemporáneas (Hayles, 1999: 284).

Finalmente, la ucronía imposible analizada a través de *Bioshock Infinite* (2013) rompe por completo las reglas de la realidad empírica al introducir elementos sobrenaturales como la manipulación del espacio-tiempo y el acceso a universos paralelos. Estos elementos no solamente alteran los eventos históricos, sino que además transforman las propias reglas que gobiernan la realidad, creando un universo donde lo fantástico se entrelaza con lo histórico de manera inseparable. En este caso, la ucronía no es simplemente una reescritura de la historia, sino una reconstrucción ontológica de la misma, en la que las leyes del tiempo y la identidad son completamente maleables. Se

---

<sup>9</sup> Cita original: “Alternate histories question the nature of history and of causality; they question accepted notions of time and space; they rupture linear movement, and they make readers rethink their world and how it has become what it is”.

consigue así el efecto que apuntaba Todorov: “lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes: se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (2016: 38).

Estas tres manifestaciones de la ucronía en los medios digitales revelan cómo el género puede funcionar como una herramienta epistemológica que desafía las nociones tradicionales de la historia y la verdad. En la era de la posverdad, donde los hechos objetivos son cada vez más difíciles de distinguir de las ficciones, las ucronías digitales ofrecen un espacio para reflexionar sobre cómo se construyen y manipulan las narrativas históricas. Tal como hemos visto en el caso de *Wolfenstein* y *Bioshock*, la historia alternativa no es solo una especulación lúdica, sino también una crítica profunda de los procesos de construcción del conocimiento y del poder. La interactividad no se limita a un mero despliegue de imágenes y eventos alternativos, pues como se expuso, el jugador tiene un papel crucial en la historia por la trascendencia de sus decisiones. Su agencia en el desarrollo de la narrativa cuestiona las versiones lineales de los hechos históricos, insertándose activamente en la construcción de nuevas realidades ficcionales al dividir los hilos narrativos en historias alternativas de acuerdo con los rumbos tomados (Wolf, 2014: 297). Esta interacción plantea preguntas cruciales sobre la relación entre la historia y la ficción, y sobre cómo las narrativas alternativas pueden influir en la percepción colectiva del pasado.

En última instancia, la ucronía se revela como un género narrativo versátil y poderoso, capaz de ofrecer una reflexión crítica sobre la historia y el conocimiento en la era de la información. Las versiones alternativas del pasado que plantean estas narrativas invitan a los receptores a reconsiderar los hechos y les incentivan a cuestionar las estructuras de poder y los relatos oficiales que configuran nuestra cosmovisión. Al hacerlo, las ucronías digitales abren un espacio para la resistencia y la subversión, donde la historia no es vista como un relato fijo e inmutable, sino como un campo abierto a la interpretación, la especulación y la reinención. Mirando hacia el futuro, la creciente integración de la inteligencia artificial y la realidad virtual en los videojuegos promete expandir aún más el género ucrónico. A medida que las tecnologías permiten una inmersión más profunda y una mayor participación, los mundos alternativos podrían volverse no solo más complejos, sino también más accesibles y personalizados. La capacidad para que cada receptor experimente una historia única podría llevar la ucronía a un nuevo nivel de personalización, donde las narrativas alternas se adaptan no solo a las decisiones del jugador, sino también a sus propias expectativas y deseos.

## Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Aarseth, Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Benito Temprano, Claudia Sofia (2020). “Mundos pos-imposibles. Una aproximación a la ciencia ficción rara”. *Archivum*, 70 (1), 17-41. <https://doi.org/10.17811/arc.70.1.2020.17-41>

- Doležel, Lubomir. (1998). *Heterocosmica*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Firth, R., Ferreri, Mara y Lang, Andreas (2016). “Future(s) Perfect: uchronian mapping as a research and visualisation tool in the fringes of the Olympic Park”. *Livingmaps Review*. 1 (1). Recuperado de: <http://livingmaps.review/journal/index.php/LMR/article/view/21> (último acceso: 28/08/2024).
- Hayles, Katherine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.
- Hellekson, Karen (2001). *The alternate history. Refiguring historical time*. Kent (Ohio) y Londres, The Kent State University Press.
- Hutcheon, Linda (2002). *The Politics of Postmodernism*. Londres, Routledge.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. Nueva York, New York University Press.
- Lavocat, Françoise (2019). “Possible Worlds, Virtual Worlds”. En Bell, Alice y Ryan, Marie-Laure (eds). *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 272-295.
- Lumbreras Martínez, Daniel (2023). “Los mundos posibles de la ucronía: una proposición de subgéneros”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 25, 19–31. <https://doi.org/10.30827/impossibilia.252023.27118>
- Murray, Janet H. (2016). *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*. Nueva York, MIT Press.
- McHale, Brian (2004). *Postmodernist Fiction*. Londres, Routledge.
- Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative. Vol. 1*. Chicago, University of Chicago Press.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.
- Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana, Indiana University Press.
- Rosenfeld, Gavriel. (2002). “Why Do We Ask 'What If?' Reflections on the Function of Alternate History”. *History and Theory*, 41(4), 90-103. <https://doi.org/10.1111/1468-2303.00222>
- Stableford, Brian M, Gary K Wolfe y David Langford (2023). “Alternate History”. En Clute, John y Langford, David (eds.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. Ansible Editions, actualizado el 21 de agosto de 2023, Recuperado de: [https://sf-encyclopedia.com/entry/alternate\\_history](https://sf-encyclopedia.com/entry/alternate_history) (último acceso: 29/09/2024).
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. Nueva York y Londres, Yale University Press.
- Todorov, Tzvetan (2016) [1970]. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F., Coyoacán.

Wolf, Mark J. P. (2014). *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*. Nueva York y Londres, Routledge.

## La representación del egipcio en *El Cairo mi amor* de Rafael Pardo Moreno

### The representation of the Egyptian in *El Cairo mi amor* by Rafael Pardo Moreno

FECHA DE ENVÍO 15/09/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 07/11/2024

MADIAN MAGHRABI  
UNIVERSIDAD DE ASWAN

#### RESUMEN:

El objetivo de la presente investigación consiste en el análisis de la representación del egipcio en *El Cairo, mi amor* (2015), de Rafael Pardo Moreno. En este artículo haré hincapié en los rasgos más destacados del carácter y las líneas generales que marcan la vida del egipcio en lo cultural, social, solidario, humano y político bajo un régimen totalitario y opresor que refleja la negativa imagen de la pesada máquina burocrática de las autoridades y su mal funcionamiento durante la última década del mandato de Mubarak a principios del siglo XXI. En este sentido usaremos como apoyo los estudios de Adela Cortina, Lucien Goldman, Oscar Tacca, W.J.T. Mitchell, Bobes Naves y Garrido Domínguez, entre otros.

#### PALABRAS CLAVE:

Pardo Moreno, *El Cairo, mi amor*, representación del egipcio, novela.

#### ABSTRACT:

The objective of the present investigation consists in the analysis of the representation of the Egyptian in *Cairo my love* (2015), by Rafael Pardo Moreno. In this article I will emphasize the most outstanding features of his character, the general lines that mark his life are at a cultural, social, solidarity, human and political level under a totalitarian and oppressive regime that reflects the negative image of the heavy bureaucratic machine of the authorities and their malfunction during the last decade of the Mubarak mandate at the beginning of the 21st century. In this sense we will use as support the studies of Adela Cortina, Lucien Goldman, Oscar Tacca, W.J.T. Mitchell, Bobes Naves and Garrido Dominguez, among others.

#### KEY WORDS:

Pardo Moreno, *Cairo, my love*, the representation of the Egyptian, novel.

## 1. Introducción

*El Cairo, mi amor* es una novela escrita por el autor hispano-francés Rafael Pardo Moreno, publicada en 2015.<sup>1</sup> Nacido en Madrid en 1945, este novelista se exilió a Francia cuando era joven para resistir la dictadura de Franco en los años sesenta. Cabe

<sup>1</sup> Pardo Moreno, Rafael (2015). *El Cairo, mi amor*, Madrid: Ediciones Libertarias. Todas nuestras citas proceden de esta edición.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).





destacar que la oposición del escritor al régimen español le condenó a dicho exilio mientras cursaba sus estudios universitarios.<sup>2</sup> En París fue militante activo del Partido Comunista de España, pero años después, concretamente, en 1973, fue expulsado de esta organización por oponerse a la política estalinista del politburó (D'Angelo, 2016: 177). Más tarde, después de una inestabilidad laboral debido a su condición de inmigrante, consigue un puesto de profesor de español en uno de los institutos de idiomas de París. A raíz de su experiencia adquirida en la docencia, consiguió dar el salto a la universidad como profesor de la civilización hispánica.

Según las palabras del propio escritor en una conferencia organizada en la Universidad sobre la publicación de su novela *El Cairo, mi amor*, el novelista español nos ha confirmado que esta novela fue escrita tras sus constantes viajes a Egipto.<sup>3</sup> Creemos que estas estancias le ayudaron a presentar, objetivamente y de una forma imparcial, la imagen de los egipcios a través de un abanico de personajes pertenecientes a diferentes clases sociales. En este relato, el autor español pretende ofrecer una visión general de la situación en Egipto durante los últimos diez años del régimen de Mubarak: una visión de los aspectos culturales, sociales y políticos, reflejando el despotismo institucional y la represión del régimen. Además de esto, la novela destaca la precariedad de muchos empleos egipcios, como en el caso de Alí, un trabajador del café el-Fishawy.

En cuanto al protagonista de esta novela, Roberto, es un joven romántico-revolucionario que viaja a Egipto en los últimos años del mandato de Hosni Mubarak. Allí entabla una amistad con el profesor universitario Said, un amante de los ideales franceses de la Ilustración, a la vez que entusiasta defensor de la tradición árabe. Durante su estancia en El Cairo, Roberto llega a enamorarse de dos mujeres que no se conocen entre sí: Fayqa, una almea que trabaja en el cabaret al-Badra, y Salima que trabaja en el control de pasaportes del aeropuerto. A través de esta aventura juvenil, el lector descubre una reflexión sobre el amor, la sexualidad y tiene la ocasión de aumentar su conocimiento de una nación a menudo injustamente despreciada.

Estructuralmente, la novela se divide en XIX capítulos en los que se refleja la representación y la imagen del egipcio a inicios del siglo XXI. Esta fecha, los años 2000, destaca en su referencia a la ocupación estadounidense de Afganistán e Irak, campañas militares que tuvieron lugar durante esos mismos años. En lo que respecta al espacio narrativo, los hechos y los acontecimientos de la novela ocurren en distintos lugares de la ciudad de El Cairo y, en ocasiones, se traslada a la ciudad de Asuán, en el sur del país. En este sentido, y en relación con la variedad espacial, Villanueva señala que “la situación narrativa implica necesariamente [...] uno o varios lugares, cuya presencia en el texto autentifica, da veracidad al relato” (1995:42). Por su parte, Bobes Naves puntualiza que “las acciones transcurren en el tiempo, pero los personajes y los objetos se sitúan estética o dinámicamente, en el espacio” (1993: 174).

En nuestro relato la imagen del egipcio se representa a través de personajes como Said, Alí, el doctor Hassan, y como prototipo del personaje femenino, destacan Fayqa o

---

<sup>2</sup> Es importante destacar que, en *El Cairo, mi amor*, se revela una parte de la vivencia que tuvo el escritor hispano-francés con la represión del franquismo. Por ello, estamos de acuerdo con el crítico Lucien Goldman al señalar que “la integración de las obras en la biografía individual no podría, en realidad, revelar más que su relación con los problemas biográficos y síquicos del autor” (1975: 234).

<sup>3</sup> Esta conferencia tuvo lugar en la Facultad de Lenguas y Traducción, Universidad 6 de octubre de El Cairo, el día 3 de noviembre de 2023.

Salima.<sup>4</sup> En palabras de Murilo Kuschick “se puede acceder únicamente al otro mediante una representación, mecanismo que permite hacer una síntesis en términos perceptivos. El problema central es de qué manera se percibe la realidad, sólo entonces se conseguirá actuar” (2011:108). Por su parte, Gayatri Spivak, Stuart Hall o Homi K. Bhabha, a partir de las teorías de Michel Foucault, entienden que “el único “fundamento” sobre el que reposan las identidades culturales son las representaciones y los símbolos a través de los cuales se proponen los sujetos en sus vidas cotidianas” (Mellino, 2008: 125). También debemos mencionar que, para Stuart Hall, las representaciones que producen la identidad cultural se consideran como:

Signos o símbolos completamente arbitrarios: como los significantes y los significados de Saussure no corresponden o no reflejan ningún referente objetivo real. La diferencia con respecto a la impostación saussureana –y aquí Hall se aproxima más a Derrida y a Foucault– es que tales representaciones son siempre leídas en sentido político, es decir, en el de su relación con el poder. (Mellino, 2008: 126)

En nuestro estudio haremos hincapié en los rasgos más destacados del carácter, las líneas generales que marcaran la vida del egipcio, y otros elementos relacionados con lo cultural, social, solidario, humano y político de aquellos tiempos. También es importante puntualizar que la red de conocidos del profesor Said era muy variada, de modo que pudo extenderla en todos los círculos de la ciudad de El Cairo. Por ejemplo, tenía relaciones en el barrio de al-Gamaliya con personajes muy competentes como el doctor Hassan, extranjeros, como el caso del turista Roberto, y empleados que trabajan en el café el-Fishawy, como Alí. En este ambiente, encontramos que sus amistades abarcan hasta ciertos personajes del mundo de la noche. Haciéndose, asimismo, amigo íntimo de la familia de la almea Raissa, la estrella más destacada del cabaret de la Góndola.

## 2. La representación cultural del egipcio

Creemos que es muy conveniente, antes de iniciar nuestro análisis, señalar que, a través de los personajes, el novelista consigue llegar realmente al lector. De tal modo, el personaje es un aspecto de la obra que, por su tratamiento, constituye una de las partes fundamentales de la novela. Desde el punto de vista de Oscar Tacca, hay que diferenciar entre dos enfoques a la hora de estudiar los personajes en la novela moderna: “el personaje como tema, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como técnica, es decir, como instrumento fundamental para la visión y exploración de ese mundo” (1978:131).

En *El Cairo, mi amor*, el escritor español pretende hacer una representación del egipcio por medio de un abanico de personajes que pertenecen a distintas clases sociales en la ciudad cosmopolita de El Cairo,<sup>5</sup> como es el caso del distinguido profesor

---

<sup>4</sup> En palabras de Murilo Kuschick: “La imagen no es más que la configuración, el anclaje y la sistematización de las cualidades reales, supuestas imaginarias o pretendidas que deben percibir de aquellas personas o grupos que aspiran a ser elegidos” (2006: 173).

<sup>5</sup> W.T.J. Mitchell señala a una afirmación polémica de *Teoría de la imagen* que consiste en que la interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes “puramente” visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo (2009:12).

universitario Said.<sup>6</sup> Said es un catedrático de Letras, fascinado por la cultura europea. Y esta fascinación no es sino el resultado de su estancia en la Sorbona como estudiante, y sus vivencias en Francia. En esta línea, Genette señala que “todo relato se compone [...] de representaciones, de acciones y acontecimientos que constituyen la narración y de representaciones de objetos o personajes que llamamos hoy día la descripción” (1972: 52).

Por su parte, el teórico Mitchell hace referencia a la relación que existe entre la representación y la responsabilidad y nos dice que “la representación responsable es una definición de la verdad, como una cuestión epistemológica (la fidelidad de una descripción o una imagen de aquello que representa) y como un contrato ético (la noción de que el que representa es “responsable de” la verdad de la representación y responsable *frente* a la audiencia o el receptor de dicha representación)” (2009: 362).

En esta novela, el escritor presenta el personaje de Said como prototipo del egipcio culto. Es una persona preparada, políglota, habla el francés con mucha fluidez. En su juventud estuvo estudiando en colegios muy destacados en la ciudad de Alejandría como la escuela evangelista:

- En todo caso te felicito por tu excelente francés; se expresa como un auténtico parisiense.
- ¿Dónde lo aprendió?
- En la escuela evangelista de Alejandría.
- ¿Es usted cristiano entonces?
- No, no... Pero la enseñanza en ese colegio se hacía con la bella lengua de Molière... con profesores franceses y todo... (Pardo Moreno, 2015:10)

Hay que señalar que el profesor Said, fruto de su paso por la Ciudad de la Luz, se convirtió en un gran admirador y fascinado amante de la cultura europea. De hecho, lugares como el Barrio Latino, el parque de Luxemburgo y el río Sena, suponen un buen recuerdo, incluso después de su retorno a El Cairo: “¡Qué bellos tiempos aquellos; en el barrio Latino, el parque de Luxemburgo, ¡el río Sena...! –Exclamó con la mirada perdida en la multitud...” (Pardo Moreno, 2015:10).

Según el punto vista de Gonzalo Sobejano, “las figuras se definen hablando y moviéndose, y su intermitente reaparición, en breves escenas que reflejan, simultáneamente, su vivir” (1975:113). A través del diálogo de los personajes, el novelista llega a hacer visibles y audibles a todas sus criaturas que gozan o sufren como destaca en el diálogo entablado entre Roberto y el profesor Said. El escritor refleja la contradicción en el punto de vista del egipcio entre modernidad y tradición. Dicha modernidad causó gran fascinación al profesor Said por sus vivencias en Europa:

- Si me permite, creo que el recuerdo que usted conserva de Europa, y sobre todo de Francia, no corresponde ya a la realidad. Sin ánimo de ofenderle, ustedes los egipcios sienten una fascinación exagerada por la “modernidad europea”, lo que les conduce frecuentemente a pasiones difíciles de defender. ¿Cómo conciliar, por ejemplo, el concepto “modernidad” con el de “tradición”; tan enraizado en la sociedad egipcia? (Pardo Moreno, 2015:13)

---

<sup>6</sup> Esta ciudad cosmopolita, desde los inicios de la novela egipcia, según lo que subraya Milagros Nuin “ha sido objeto de atención por parte de los escritores más destacados de las generaciones pasadas como Naguib Mahfuz, algo en lo que coinciden los estudiosos de esas novelas”. Veáse a Madian Maghrabi (2018:110) y a Milagros Nuin (2010: 130).

En lo que respecta a la fascinación por la modernidad europea, según el punto de vista del profesor Said, viene dada por el efecto que produjo el colonialismo francés abanderado por el emperador Bonaparte:

Ya que la ocupación francesa permitió que en nuestra sociedad penetrara la modernización, es decir las ideas de la Revolución... Sí, sí, como oyes estimado joven. ¿Paradójico? sólo en apariencia. (Pardo Moreno, 2015:15)

Hay que señalar la trascendencia de la influencia cultural europea que plantea el escritor al hacer referencia a la élite intelectual que llevó Bonaparte en sus expediciones. En realidad, esta élite estaba formada de científicos, geógrafos y artistas, íconos del saber y el orgullo francés. Esta singularidad abrió los ojos de los egipcios respecto al gran retraso en el que vive el país en muchos ámbitos de la actividad humana, en comparación con lo que ocurre en la sociedad europea.<sup>7</sup> Egipto se representa como uno de los pueblos víctimas de los fríos cálculos estratégicos de las potencias occidentales. En la novela, Roberto siente una simpatía inconmensurable por los egipcios, especialmente, durante toda la semana de su estancia y del contacto afectivo con la gente. Es un gesto simbólico y una manera de demostrarles su solidaridad y amistad.

En cuanto al otro prototipo del egipcio culto, el escritor nos presenta al doctor Hassan Bey, un gran oftalmólogo de origen nubicense. En el caso de este personaje, el novelista no representa solamente la formación del egipcio, sino que también, destaca la humanidad y la solidaridad de dicho doctor, y su trato con la gente humilde que atiende de forma gratuita en su consulta:

Las reuniones tienen lugar en casa de Hassan Bey—¡Que Dios le bendiga! —, un gran oftalmólogo nubicense que cura a la población humilde sin cobrarle una piastra. Es tanta su popularidad, que ha desbordado hasta los barrios elegantes de la ciudad, en donde los medios intelectuales se lo disputan... (Pardo Moreno, 2015:23)

En la misma línea se resalta la solidaridad del egipcio que trasciende sus fronteras al no dejar pasar por alto los hechos que ocurren en países árabes e islámicos, como la ya aludida ocupación de los americanos en Afganistán e Iraq: “Estos días estamos debatiendo la ocupación americana en Afganistán y en Irak, que es lo que más nos preocupa” (Pardo Moreno, 2015:23). El autor señala, pues, la solidaridad del egipcio con sus hermanos dentro y fuera de Egipto, y hace hincapié en transmitir al lector sus buenas cualidades, no solamente su generosidad, sino también subrayando que el egipcio no es, para nada, un idiota egoísta. La actitud solidaria del egipcio destaca como uno de los valores que forman la ética cívica y, según dice Adela Cortina, “la solidaridad es el *humus* desde el que un individuo deviene persona, y sólo si alcanza a todo hombre puede reconocerse como auténtica solidaridad” (1997:111).

En otras ocasiones, y hablamos siempre de la novela objeto de estudio, se refleja la situación del Egipto otomano; el narrador hace referencia al virrey Mohamed Alí, a quien representa como el gran modernizador del Estado y de la sociedad egipcia, que debe a este hombre tantas cosas como:

La extensión de la irrigación y la introducción de nuevas técnicas en la agricultura; favoreció el estudio de las ciencias y la creación de las escuelas y un gran etcétera contribuyendo de esta manera a sacar el país del letargo en que vivía... (Pardo Moreno, 2015: 16).

---

<sup>7</sup> En este sentido, Edward Said señala que “with such experiences as Napoleon's the Orient as a body of knowledge in the West was modernized, and this is a second form in which nineteenth- and twentieth-century Orientalism existed” (1979, 43).

En el mismo sentido, la obra resalta la actitud de la juventud egipcia hacia el futuro y el mundo del trabajo, en particular, la universitaria que está representada en el relato por medio del personaje narrativo de Ayman. Se trata de un alumno universitario que estudia en la misma universidad donde el profesor Said imparte clases. Este chico representa el caso de la juventud que no ve un futuro, ni expectativas al acabar sus estudios, ni tampoco algo prometedor en Egipto, y lo único que le interesa cuando acabe su carrera, por culpa del amor que siente hacia la almea Fayqa, es estar junto a ella. El escritor español recurre a estos dos personajes (el profesor y el alumno) únicamente por el mero hecho de componer una representación del mundo universitario en Egipto y reflejar su forma de pensar.

En la misma línea, tiene mucha trascendencia puntualizar que el escritor español hace referencia a la clara intención de la juventud a la hora de terminar su carrera universitaria. Su única alternativa y vía de escape reside en conseguir a cualquier precio emigrar a Europa o a los Estados Unidos de América. El caso de estos jóvenes egipcios está representado en la novela a través del agente de Seguridad del Ministerio del Interior, novio de Salima. Una situación que trasluce en el diálogo entre el agente y el turista hispano-francés, Roberto:

–Está claro que a usted no le interesa en absoluto el futuro de su país. Pero, lo que no está tanto, es por qué se interesa por el del mío. –El futuro de mi país, efectivamente, no hace parte de mis prioridades. Si estoy aquí ahora con usted, es para prevenirle del peligro que le hace correr sus relaciones con este profesor... (Pardo Moreno, 2015:56)

### **3. El egipcio y la situación política y socioeconómica**

En la novela, como venimos apuntando, el escritor hace referencia al tiempo de la narración y a la situación política, al señalar la ocupación de los estadounidenses de Afganistán e Irak, mediante el diálogo entablado entre el profesor Said y el joven turista español, Roberto. Said le cuenta los encuentros que organizaba de forma clandestina con la ayuda del doctor Hassan Bey:

–Verás... Desde hace ya varios meses, un grupo de colegas y yo nos reunimos periódicamente para comentar la actualidad internacional y, por supuesto nuestros problemas cotidianos. Nada conspirativo, te lo aseguro; yo ya no estoy para trotes, aunque eso sí, tomamos ciertas medidas de precaución, como es lógico, ya que, por nada, te pueden acusar de agitador... Ya sabes, aquí eso del derecho de reunión toma automáticamente un carácter sedicioso... (Pardo Moreno, 2015: 22).

A través de las palabras del profesor Said, el novelista pretende resaltar la situación socio-política de Egipto, reflejando el miedo y el terror que siente el ciudadano egipcio al reunirse con sus colegas y amigos a escondidas en una casa particular, propiedad de uno de ellos, mientras discutían y debatían los asuntos y los problemas que sufre la gente día a día, tales como: la falta de libertad, la persecución de algunos egipcios o la preocupación de los ciudadanos por la mala situación económica que atraviesa el país, la pésima situación de la clase obrera y las pocas alternativas para la gran mayoría de la gente a la hora de salir adelante con sus hijos. Todo esto ocurre bajo un sistema dictatorial que, a la mínima, detiene a las personas acusándolas de agitadores o tachándoles de conspiradores con un plan para derrocar el gobierno de Mubarak. Un gobierno autoritario que tenía una oposición elegida a su antojo, que servía para dar una falsa imagen de un Egipto democrático, algo que en absoluto era verdadero, sino, por el contrario, un auténtico blanqueamiento.

De esta forma, el autor refleja la represión y persecución por parte del régimen de Mubarak a los egipcios. También representa la realidad egipcia a través de una serie de rasgos muy evidentes, ya sean sociales o políticos.<sup>8</sup> Este tema se presenta por medio de la invitación a una reunión que hace el profesor Said al joven europeo, Roberto, que por su ideología comunista se siente afín y partidario de la población egipcia hacia este nuevo pensamiento que apadrina el profesor Said y su organización.<sup>9</sup> Así, Roberto aceptará con gusto asistir a la reunión clandestina que organiza el doctor Hassan Bey en su propia casa:

Aquella inopinada invitación sorprendió gratamente a Roberto. Le brindaba una ocasión excepcional de entrar en contacto con los sectores de la oposición clandestina al régimen de Mubarak. “Quizás por fin pueda hacer algo concreto”, se dijo llevado por su natural optimismo (Pardo Moreno, 2015:32).

Es importante señalar que los miembros de estas reuniones clandestinas están formados por personas muy bien preparadas y culturalmente tienen buena formación, como es el caso del profesor universitario, Said, y el oftalmólogo doctor Hassan Bey. También en este relato destaca el origen de estas personas que son nubienses, como se ilustra en el párrafo siguiente:

–Te pido perdón por lo que podrías interpretar como falta de educación, pero siempre que nos reunimos prefieren expresarse en dialecto natal, el *domari*, lengua de origen nubiense que todavía se habla en Asuán. Es una manera de afirmar su identidad... (Pardo Moreno, 2015:32).

En la novela, el escritor deja muy claro el motivo que lleva a los nubienses a mantener entre sí este dialecto y que, a saber, consiste en afirmar su identidad y asegurar la continuidad de este dialecto como un legado cultural muy importante transmitido de padres a hijos.

En esta obra literaria, también despunta la alteridad del egipcio y su gran preocupación por otras personas, aunque sean extranjeras. Esta actitud se resalta en el interés y la preocupación del profesor Said en alejar, como sea, al joven turista de sus reuniones clandestinas con el fin de ponerle a salvo de cualquier sospecha policial:

Pensamos que tras lo ocurrido la otra noche con esa joven, sería prudente que permanecieras al margen de nuestra actividad; la condición de turista no constituye una inmunidad diplomática...No podríamos perdonarnos que a causa de nosotros te ocurriese algo (Pardo Moreno, 2015:33).

De esta forma, podemos ver, una vez más, la alteridad del egipcio intentando a toda costa proteger a Roberto y que él, a su vez, siente un profundo amor y gran estima hacia Egipto y los egipcios, una actitud esta le causaría más de una desilusión a la fértil imagen que había trasladado a la lucha emancipadora del pueblo egipcio, a pesar de su mucho amor y admiración. A través de esta actitud, el escritor refleja la inteligencia del egipcio que piensa en la dimensión y el papel que podrá jugar Roberto en Europa; es decir, al pensar que va a ser más útil y trascendental fuera de Egipto que en Egipto. De

---

<sup>8</sup> Como en esta novela que estamos analizando muchas de las grandes obras “representan [...] la expresión de visiones del mundo, es decir, de secciones de la realidad, imaginaria o conceptual, estructuradas de tal forma que, sin que sea preciso completar esencialmente su estructura, se la puede desarrollar en universos globales” (Goldman, 1975: 227).

<sup>9</sup> Cabe mencionar que la creación de nuevos partidos en Egipto que componen un arco ideológico que abarca desde la extrema derecha a la izquierda comunista fueron en los años cuarenta. Véase a Mercedes del Amo (2014: 269) y a Nieves Paradela (2008).

esta manera, Roberto hace llegar a los ciudadanos todo lo que ocurre en la tierra de los faraones:

–Tu asidua presencia en nuestro país y tu fidelidad hacia el mundo árabe, ya es algo de estimado valor para nosotros. Sin embargo, un hombre como tú, joven occidental, es más útil allá en Europa que aquí en Egipto. Explica a tus ciudadanos lo que ven tus ojos y lo que tu convivencia te dicta después. Es así como tu ayuda será verdaderamente eficaz... (Pardo Moreno, 2015:33).

Como consecuencias del régimen totalitario, hay que señalar la actitud y la preocupación de los egipcios hacia la mala situación económica que atraviesa el país a principios del siglo XXI, que según la opinión del profesor Said “está llegando a extremos peligrosos”. Desde el punto de vista de J.A. Cerro, existe una relación mutua y estrecha entre la economía y la política (2002: 255). Y en esta obra, el autor representa y resalta la imagen del egipcio bajo la dictadura y la represión del régimen de Mubarak, una dictadura en la que la gente lo pasa muy mal en muchos aspectos de la vida, y no pueden ya soportar tanta miseria e injusticia por motivos de sobra conocidos:

Por un lado, la corrupción de los círculos del poder, por otro, la escala en los precios de productos de primera necesidad, como el pan, que está ocasionando un estraperlo vergonzoso de la harina. Hace tan sólo unos días, la policía ha reprimido brutalmente manifestaciones de hambre en los suburbios de la capital porque pedían pan ¡solamente pan! ¿Te das cuenta? ¿Qué será cuando pidan libertad y democracia? Mi querido amigo. (Pardo Moreno, 2015:33).

Aparte de la cruda representación de la realidad egipcia, el novelista pretende resaltar también la inseguridad, no solamente para los egipcios, sino también para los turistas que pueden ser perseguidos por parte del régimen opresor. En este caso en particular nos vale el testimonio de un egipcio preparado con un nivel cultural muy alto, el distinguido profesor universitario Said que, dirigiendo sus palabras a Roberto, le comenta:

–Mi querido amigo, hoy nadie está seguro, ni siquiera los turistas, y, sobre todo... ¡Un turista como tú! policía y delatores están al acecho.... [...] Todo esto nos obliga a ser más prudentes que nunca. Por consiguiente, por muy frágil que pueda ser la duda, siempre hay que tenerla en cuenta. No podemos permitirnos un error cuyas consecuencias serían desastrosas (Pardo Moreno, 2015: 33-34).

De modo que, en esta novela, mediante la detención del turista Roberto, el escritor desea personificar el mal funcionamiento de las autoridades y la imagen de Egipto en general, donde el régimen totalitario no favorece, para nada, a un país con una cultura y una civilización milenarias. El autor critica a las autoridades por fichar a los turistas que vuelven a visitar a Egipto cinco veces de manera consecutiva. En esta línea Justo Villafañe nos dice que:

Toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce. Incluso las imágenes que surgen del nivel de lo imaginario mantienen con la realidad nexos, que a veces son más sólidos de lo que una primera lectura hiciera suponer (2006: 30).

En la narración de los hechos y por medio del personaje de Salima se refleja la persecución, el acoso y la permanente vigilancia por parte de la policía secreta hacia el profesor Said. Salima en calidad de agente de policía, había visto a Roberto y Said

manteniendo una conversación por la noche en el café el-Fishawy y, a raíz de ese encuentro, la policía relacionó los dos casos “por curiosidad”:

– La verdad, nunca me hubiera podido imaginar que iba a ser víctima de un mal funcionamiento de las autoridades. Sinceramente les estoy muy agradecido por su intervención (Pardo Moreno, 2015: 60).

Como hemos podido ver, en nuestra novela, el escritor refleja una imagen negativa del sistema administrativo de Egipto a través del personaje de Salima, que forma parte del personal del Ministerio del Interior, al aclarar a Roberto la situación de su caso, comparándolo con el caso de Said, como se ilustra en las palabras siguientes:

–Debe comprender que su caso y el de ese señor, son muy diferentes... El señor Said dirige a un grupo de oposición al régimen, y eso está castigado con severidad por la ley... Mientras que usted sólo un turista víctima de un error administrativo (Pardo Moreno, 2015: 61).

En este relato, como consecuencia directa del totalitarismo de Mubarak y su régimen opresor, se representa al egipcio una vez más perseguido, incluso inseguro, temiendo por su vida en todo momento. Por medio de la técnica del diálogo que emplea el escritor en su obra, nos damos cuenta de las prácticas opresivas de la policía secreta hacia los ciudadanos egipcios, tal y como muestra la conversación entre Said y Roberto cerca de la casa de Fayqa:

–Acaban de detener a uno de mis colegas esta misma tarde. Dos individuos le estaban esperando en la entrada de la universidad. El conserje me ha dicho que vio cómo le introducían en un vehículo con modales típicos de seguridad... Estoy muy preocupado, se trata de uno de los animadores de nuestro grupo. La situación se hace cada día más difícil... (Pardo Moreno, 2015: 64)

Tras el encuentro de los dos amigos, el profesor Said y Roberto, se percibe el miedo y la inseguridad, allí donde no hay diferencia entre un extranjero y un nativo. Uno es un turista en un país lleno de injusticias y represión, mientras el segundo es un nativo, que se siente perseguido y maltratado en su propia tierra, donde no hay derechos humanos ni libertad de expresión. De tal modo, el escritor refleja el contraste que existe entre los dos mundos a través de la opinión de Said, fascinado y enamorado de la cultura y la modernidad europea:

–Yo no amo Francia en tanto que Estado. Lo que yo amo es un país, un pueblo que ha sabido poner ideales generosos a disposición de toda la humanidad. Y, en este sentido, la noción estricta de país se diluye en el rico concepto de lo universal (Pardo Moreno, 2015: 58).

Efectivamente, de esta forma, es decir a través de las palabras del profesor universitario Said, trasparece el anhelo y la admiración del egipcio por los ideales y la forma de pensar de los países occidentales que están representados por el hispano-francés, Roberto. Todo esto contrasta con la opresión, la inseguridad, la agitación y el acoso, que ocurren en los países del tercer mundo, representado aquí por el egipcio, el profesor Said. Asimismo, y en alguna otra ocasión, por medio de la conversación entre Fayqa y Roberto, podemos notar la magnitud del peligro al que enfrenta este profesor:

Esta tarde la Seguridad ha detenido uno de sus compañeros que, como él, forma parte del grupo de activistas en la Universidad. Por eso me estaba esperando, aquí, para prevenirme, pues teme que me ocurra algo a causa de él, sin embargo, es él quien está en peligro, no yo (Pardo Moreno, 2015: 69).



A consecuencia del peligro que corre la vida del profesor Said, el escritor presenta como única vía de escape a esta situación la salida de Said de El Cairo, ciudad en la que han sido detenidos algunos miembros de la organización clandestina que él dirige. La solución consiste en la realización de un viaje a Alejandría y, más tarde, a Asuán hasta que se calmen las cosas. De esta forma, el profesor podría estar a salvo del control policial que le persigue en todas partes.

También es muy trascendente señalar que, en la novela, no se refleja la imagen del hombre egipcio solamente, perseguido, descontento y disconforme con el régimen, sino que también se manifiesta el punto de vista de la mujer egipcia, representado ahora por Fayqa quien comparte la misma opinión de los hombres. En su forma de pensar, el escritor deja en evidencia que la mayoría de la población egipcia está en contra del régimen de Mubarak, pero nadie puede levantar cabeza. Ella también dice todo esto a Roberto para tranquilizarle e intentar restar importancia a su preocupación por Said:

–No es la primera vez que “desaparece”. Además, si no ha hecho nada, si no ha cometido ningún delito, no tienes por qué preocuparte, no puede ocurrirle nada.

–Me gustaría compartir tu optimismo, pero las cosas son más complicadas.

Si las autoridades detuviesen a todos los que están descontentos con el régimen, se podría circular mejor por la ciudad... (Pardo Moreno, 2015: 69).

En la novela, también hay que subrayar el papel de Salima como policía, papel que va teniendo más relevancia tras el encuentro del joven Roberto con el profesor Said. Según los datos y la ficha que hay en el Ministerio del Interior, este profesor dirige un grupo de oposición al régimen, y por dicho motivo está vigilado por los servicios de la Seguridad del Estado.

–...Según parece, en los servicios de la Seguridad del Estado sospechan que usted sea una especie de enlace político europeo del profesor...

–Como acabo de decirle, le sigue paso a paso (Pardo Moreno, 2015: 57).

A través de la información que el doctor Hassan facilita al profesor Said nos enteramos del pasado en la policía de Salima. Esta chica vivía en al-Gamaliya, el mismo barrio del oftalmólogo, doctor Hassan. También ella pertenece a una familia modesta. En cuanto a su trabajo, realmente, forma parte de la unidad policial:

No por vocación militar [...] sino por una realidad social que empuja a muchos jóvenes estudiantes de medios populares, a la carrera militar, ya que es un sector más seguro que el civil. Por supuesto, son los enchufados los únicos que pueden llegar lejos. Hay algunas excepciones de estudiosos que llegan hasta los servicios secretos, como probablemente es el caso de tu conquista (Pardo Moreno, 2015: 160).

Es importante señalar que el motivo que llevó a muchos jóvenes a desempeñar este tipo de trabajo es por las dificultades económicas y la falta de oportunidades en el campo laboral, buscando por lo tanto la protección en la administración pública del Estado. Así que la mayoría de ellos terminan como “simples funcionarios vegetando en los polvorientos despachos de Ministerios militares o civiles” (Pardo Moreno, 2015:160).

En cuanto a la representación humana del egipcio en esta obra, el novelista tiene como prototipo el personaje de Alí. Es uno de los camareros del café el-Fishawy, situado en el casco antiguo de El Cairo, en la zona de al-Husein Jan el-Jalili. Alí tiene un aspecto muy agradable propio de las personas afables. En lo que respecta a su físico, como es el caso de muchos egipcios que no tienen trabajo estable, aunque es de mediana edad, él aparenta más años de los que tiene, incluso “parecía rondar la vejez” (Pardo

Moreno, 2015:14). Esta descripción de Alí tiene la función de transmitir al lector lo que hay detrás del aspecto mayor de este personaje; a saber, ni más ni menos, que: una serie de circunstancias socio-económicas que afectan, negativamente, a este hombre y muchas personas de su misma clase social.

En el relato, Alí destaca como buen creyente, es decir, todo en su vida le encomienda a Allah. También se presenta como el pilar y la columna vertebral de la familia, el protector, el sacrificador que se preocupa mucho por los suyos. Esto se resalta en el caso del hijo de Alí cuando se puso enfermo y tuvo mucha fiebre. Alí padre, recurre a la fe que tiene, y confía en que la misericordia de Allah pondrá su hijo a salvo:

Aunque cumplió con los preceptos básicos de todo creyente musulmán, Alí no era sin embargo un practicante riguroso. Por eso, sólo en los momentos de gran dificultad –y la vida de Alí estaba plagada de dificultades- era cuando se acordaba de Dios (Pardo Moreno, 2015:73).

Aparte de esta imagen que presenta el escritor del egipcio como creyente, en otras ocasiones también se refleja como paciente, conformista, incluso con las dificultades que enfrenta en la vida que sean sociales o económicas. El caso de Alí, su esposa Zenaida y su hijo el pequeño Alí, todos ellos representan un segmento muy amplio de la sociedad egipcia. Podemos señalar que son personas humildes y sobreviven con lo poco que tienen, están satisfechos y conformes con la vida que les ha tocado vivir:

Sin embargo, ni la adversidad, ni la monótona vida que llevaba, le impedía sentirse el más feliz de los hombres. En las noches de invierno, cuando regresaba a casa, su mujer siempre le esperaba con una solicitud redoblada y, sobre todo, con una palangana de agua templada con sal para aliviar los pies (Pardo Moreno, 2015:73).

En esta cita destaca la armonía, la humanidad y la buena convivencia en la familia egipcia representada por medio de Alí y su esposa, que se refleja a través de la buena atención, y la actitud de la mujer hacia su marido que trabaja todo el día estando de pie y de mesa en mesa para atender diligentemente los clientes del café el-Fishawy. Como recompensa al gran sacrificio y al esfuerzo de Alí, su esposa Zenaida, como muchas mujeres de su clase social no duerme hasta atender bien las necesidades de su marido y compartir con él, a su manera, su cansancio y, a modo de ofrenda, la preparación de un recipiente con agua templada para hacerle un masaje en sus pies, para aliviarle el cansancio acumulado al estar todo el día de pie en el café.

En el mismo sentido, la novela representa al egipcio como muy humano, agradable y entrañable. Esto recalca la actitud y el cariño mutuo entre Alí y su familia, e incluso entre él y el turista Roberto. También se refleja el cariño que recibe Alí por parte de su mujer y su hijo, el pequeño Alí:

El pequeño Alí sabía los días que libraba y, entonces, cuando volvía de la escuela, ¡subía sofocado corriendo las escaleras llamándole! ¡Papa!, Papa! ...y la voz cristalina y entusiasta de su hijo, le llenaba de felicidad tranquila (Pardo Moreno, 2015:74).

Cabe señalar el gran esfuerzo y el sacrificio que realiza Alí por el hecho de representar la columna vertebral de la familia. Como hemos visto anteriormente, esta imagen se manifiesta en la novela a través de la enfermedad del pequeño Alí. Otra imagen que destaca es la de la información del pasado de Alí y su vida antes de que fuera camarero, procedía de y vivía en el barrio Zabalin, lugar donde residen los que recogen la basura en El Cairo. Cuando la comadrona le anunció el nacimiento de un hijo varón, saltó de alegría y juró que haría lo imposible para que su hijo tuviera un futuro mejor que el suyo. Pero hay que tener en cuenta que no todo lo que desea el hombre se

cumple porque como dice el refrán, dinero llama dinero y este no es el caso del pobre Alí, por la sencilla razón de que:

La suerte de los pobres suele ser siempre la misma, miserable, cruel. Y nada, ni nadie, ni fuerza física, ni espiritual, impedían que la salud del pequeño se deteriorara progresivamente... (Pardo Moreno, 2015:75).

En otro pasaje de la narración, el escritor representa al egipcio como hospitalario, generoso a través del personaje de Alí. Esto destaca en la forma del trato entre él y Roberto y su manera de recibirle cuando llega al café. Por su parte, Alí agitaba las manos con alborozo y gritaba: “¡Habibi!, ¡Habibi!” (Pardo Moreno, 2015:92). Pero una noche Alí no recibió a Roberto como de costumbre, estaba triste por la enfermedad de su hijo, la maldita fiebre. Como a cualquier padre, le hubiera gustado estar al lado de su hijo para cuidarle, pero debido a su falta de recursos, se ve obligado a trabajar aquella noche. También a través de la enfermedad del niño, el escritor dibuja el papel que juega la mujer egipcia en el cuidado de los niños. Tal como nos informa el narrador: esta mujer “formaba parte de esas madres acostumbradas desde la juventud a ocuparse de sus ancianos padres y de los hermanos pequeños, además de las innumerables faenas que recaen en las adolescentes en los hogares modestos” (Pardo Moreno, 2015:92).

Como referencia a la hospitalidad, confianza y nobleza del egipcio, destaca la invitación de Alí al turista español Roberto al cumpleaños de su hijo Alí, con el fin de compartir con la familia la pequeña celebración en su modesta casa en barrio Darb al-Ahmar:

Tienes que reservarte este martes que viene; estás invitado a su cumpleaños. ¡Me da tanta alegría de saber que por fin le vas a conocer!

–Gracias Alí. Yo también estoy contento de conocerle. Dime; ¿Has invitado a mucha gente?

–Casi toda la familia. Pero, cuidado: todos simpáticos y educados. Además, les encantan los turistas... (Pardo Moreno, 2015: 95).

Es importante señalar que la hospitalidad y generosidad del egipcio no se representan solamente a través del humilde camarero, Alí, sino también por medio de la invitación del profesor universitario Said que invita a Roberto a pasar unos días en su apartamento situado muy cerca del zoco de Asuán,<sup>10</sup> y de paso tendrá la oportunidad de conocer una ciudad bonita y la tierra del oro, la gran presa y la antigua catarata. Estos son los argumentos que emplea Said para convencer a su amigo Roberto, aparte de todo lo anterior:

Asuán es, ante todo, la puerta de la legendaria Nubia, país ya olvidado pero que dominó Egipto en el siglo VIII a.C ¿Te imaginas? Es también el lugar donde el azul de las aguas del Nilo compite en belleza con el azul de la bóveda celestial (Pardo Moreno, 2015:101).

En la novela también destaca el amor y el cariño del egipcio hacia el lugar donde nació. Esta nostalgia y patriotismo se refleja en la novela en la actitud de Alí mientras mantenía una conversación con Roberto, el invitado de honor al cumpleaños del pequeño Alí. En un intercambio de palabras con Roberto le comenta que va a pasar unos días en Asuán, y Alí por su parte se emociona y le dice:

---

<sup>10</sup> En esta línea Antonio Garrido Domínguez afirma que “la descripción o topografía es la denominación convencional del discurso del espacio. A través de ella el relato se dota de una geografía, una localización para la acción narrativa” (1993:218).

–No te olvides de saludar de mi parte al profesor, y, ante todo, besar mi tierra cuando llegas. Ya verás que paisajes extraordinarios tiene la ciudad [...] Ah, cada vez que me hablan del sur, siento qué mi corazón se me escapa para allá [...]. Cuando pare de trabajar, seguramente nos instalaremos allí (Pardo Moreno, 2015: 115).

#### 4. La representación moral

Es necesario tener en cuenta que, la moral según las palabras de Adela Cortina, “forma parte de la vida cotidiana, y que ha estado presente en todas las personas y en todas las sociedades” (1997:42). En lo que respecta a esta cuestión, el escritor representa otra imagen de Egipto y los egipcios a través de la vida nocturna de la ciudad de El Cairo en el *cabaret* al-Badra.<sup>11</sup> El narrador describe este local y las personas que suelen frecuentarlo con el fin de alegrar sus sentidos vitales. Así, cumple señalar que la clientela de este lugar está compuesta en su mayoría por gente sin ocupación, gente que sale de noche para distraerse y pasarlo bien y buscar refugio en el alcohol para desconectar un poco de sus problemas cotidianos:

También se encontraban un par de funcionarios del modesto grado quinto y alguno que otro burgués en busca de las sensaciones fuertes, dando así un contrapunto simpático al alcohol. Roberto tuvo la impresión de penetrar un oscuro recoveco del alma egipcia (Pardo Moreno, 2015: 36-37).

Como hemos visto en la cita anterior, destaca una descripción de la vida nocturna de El Cairo en que la subordinación entre la descripción y el espacio según Luz Aurora Pimentel forma “un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (2001:8). Por medio de la conversación entre el profesor Said y Roberto el escritor hace referencia a la justificación y el motivo por el cual los árabes en general y los egipcios en particular recurren al alcohol y se emborrachan en muchas ocasiones:

Los árabes tenemos una relación neurótica con el alcohol, aunque esto se comprende fácilmente: lo prohibido ejerce casi siempre una irresistible atracción en el ser humano. Sin embargo, lo que es singular entre nosotros, los árabes, es que son los que prohíben los que más infringen las leyes (Pardo Moreno, 2015: 37).

En esta cita el escritor español resalta la estrecha relación de los árabes con el alcohol. En realidad, se trata de una relación que dura desde la prehistoria, es decir, antes del islam en la península arábiga ya estaban acostumbrados a beber hasta emborracharse, pero con la aparición del islam, se les prohibió su consumo. En opinión del profesor Said, la diferencia entre Occidente y Oriente en el consumo del alcohol reside en la ilicitud o la prohibición: “Por eso, un europeo, para beber no necesita esconderse en locales tan inmundos como éste; se emborracha donde sea y cuando le apetece, y ya está” (Pardo Moreno, 2015: 37).

En relación con el tema del alcohol, el escritor presenta una imagen negativa de los personajes más allegados al poder y refleja la duplicidad moral de este círculo. Asimismo, los que predicán la abstinencia para el pueblo por motivos religiosos son los

---

<sup>11</sup> Cumple, *a fortiori*, señalar que la elección de la ciudad de El Cairo como escenario de la novela objeto de estudio tiene ya un alcance social “puesto que los caracteres de los diferentes espacios de la ciudad determinan los modos de vida de la gente que la pueblan. De tal modo, el ámbito urbano y la presencia de los personajes resultan en tal sentido inseparables, ambos son parte de un mismo mundo ficticio” (Maghrabi, 2020:220).

primeros que infringen esta norma y, cuando se presenta la ocasión no dejan escapar la oportunidad de beber desfrenadamente, porque “la bacanal y la hipocresía son la regla de la conducta” (Pardo Moreno, 2015:37). Y es que, según Serge Moscovici las “representaciones sociales son significados o imágenes convencionales que la gente asocia con ciertos hechos o situaciones con el fin de darles un significado” (1985: 6).

A este respecto, cabe señalar que la legitimidad del consumo del alcohol en los países europeos se funda en hechos de progreso incontestable para la humanidad (la revolución burguesa y todos sus atributos democráticos). En cambio, a los árabes no les queda otra solución que recurrir al elemento religioso para afirmar la suya. De este modo, queda claro, que, en los países europeos, manifestar públicamente en la calle sus opiniones constituye un derecho constitucional. En cambio, en los países árabes, la religión y la constitución lo prohíbe.

En la misma línea, cabe subrayar que el mundo de la noche en la ciudad de El Cairo, y la vida nocturna de muchas personas de la sociedad egipcia, se entrega a los espectáculos de bailarinas, especializadas en la típica danza del vientre, un mundo representado aquí por la bailarina Fayqa, hija de Raissa, su maestra en el oficio. Este mismo ambiente nocturno es el que provocó los recuerdos de felicidad en la vida del profesor Said, sobre todo cuando era joven. También a la hora de hablar de dicho ambiente, no podemos dejar pasar la ocasión sin hacer hincapié sobre la representación de la mujer egipcia. En esta novela, la feminidad egipcia está reflejada por medio de cuatro mujeres: Fayqa, Salima, Zenaida (la mujer de Alí) y la señora Raissa, madre de Fayqa.

Es importante destacar la referencia que hace el escritor a la gran cantante egipcia Um Kalzum, muy conocida en Egipto, y todo el mundo árabe, con el sobrenombre de Astro de Oriente. Como ella, según las palabras del profesor Said, no ha habido nadie, incluso los egipcios la consideran como la cuarta pirámide de Egipto por la importancia y popularidad que poseía en todo el mundo árabe. El motivo de la mención del Astro de Oriente en la novela sirve al escritor para la comparación entre ella y la almea Raissa. La madre de Fayqa tenía una voz muy potente y dulce, sobre todo cuando interpretaba los proverbiales mawwal “su voz aterciopelada potente podía hasta paralizar el tráfico de la ciudad” (Pardo Moreno, 2045:41). Raissa era la estrella de uno de los mejores cabarets de El Cairo, la Góndola. También era muy guapa, por supuesto, y con muchas cualidades que ha heredado su hija. En las terrazas y cafés de Egipto, los clientes discuten acerca de su fama. Hubo un grupo de personas que afirmaban que su popularidad se debía, antes que nada, al hechizo de su belleza; otros opinaban que era la sucesora de Um Kalzum, Astro de Oriente.

En esta obra, a través de la relación sentimental y pasional entre el turista Roberto y la almea, Fayqa, el autor es como si quisiera resaltar el mundo de la noche en El Cairo y nos presenta a la mujer egipcia más liberal. De ahí que no sorprenda la actitud de esta almea al llevar al turista a su propia casa desde el primer momento en que lo conoció, aprovechando que su madre estaba de viaje en Alejandría esos días. De esta forma, Fayqa rompe con todas las reglas de las familias conservadoras llevando una persona extranjera a casa y pasando una noche muy apasionada con él. Como una manera de seducción por parte de la mujer, antes de mantener relaciones sexuales, Fayqa entró en el baño y unos instantes después salió desnuda cubriéndose con un chal carmesí:

Y arrimándose a ella, la cogió con pasión por las caderas, deslizando lentamente las manos por la deliciosa curva hasta pasarlas con avidez sobre unas nalgas duras y suaves. El cuerpo jadeante de la joven se enlazó con el suyo y sus bocas se fundieron embriagadas de placer. En movimiento descendiente empezó a chuparle los senos

abundantes y erguidos, cuyos pezones parecían mirar al cielo con orgullo... (Pardo Moreno, 2015: 44).

Al día siguiente el profesor Said llama al joven Roberto por la noche y le cuenta el estado de felicidad de la almea, Fayqa, como consecuencia del encuentro pasional que tuvieron los dos la noche anterior en casa de la chica. En la llamada telefónica le dice:

–Soy Said. ¿Sabes que la has impresionado? ¡Nunca la había visto tan feliz...!

– ¿Te refieres a...?

– ¿A quién quieres que me refiera? ¡Sois el colmo los jóvenes de hoy! Os presentan una mujer, al rato la tenéis en la cama enamorada y ¡al día siguiente ya la habéis olvidado! (Pardo Moreno, 2015: 50)

Cabe mencionar que, por la intensidad de esta aventura amorosa, Fayqa vivió con Roberto durante cinco días un tiempo de relax, amor, pasión sin importarle para nada las consecuencias que pueda tener no ir a su trabajo en el cabaré:

Cinco días de suave felicidad [...] Cinco días confinados en el placentero universo amoroso, sin ninguna esperanza que les recordara las vicisitudes del mundo exterior. Así, embriagados del delicioso y fresco néctar del amor, se dieron día tras día a la insaciable pasión sexual de sus cuerpos jóvenes y generosos. (Pardo Moreno, 2015:70)

En nuestro análisis debemos matizar que la relación amorosa entre Fayqa y Roberto presenta dos caras en la representación de la realidad egipcia en la última década del mandato de Mubarak: una, es tener sexo como una vía de escape de los problemas que sufre la mujer en esta sociedad por (la soledad y la desconfianza de los hombres hacia ella sólo por la condición del trabajo de almea y, al estar mal visto, complica lograr un matrimonio decente). La otra consiste en que Egipto se representa como un destino turístico para tener sexo, y eso destaca a través del personaje de Roberto, que desde el primer momento que subió con Fayqa en el taxi camino a su casa, tenía la intención de llevarla a la cama. Él la cogió de la mano y le dio un beso sin que se intimidara por el taxista. La felicidad para Fayqa era muy frágil porque ella sabía muy bien que su relación con Roberto no tiene ningún futuro, por la simple razón de que él es un turista y, tarde o temprano, tiene que volver a Europa “¿Te has preguntado qué haré yo cuando ya te hayas ido?” (Pardo Moreno, 2015:71).

En *El Cairo, mi amor*, la mujer egipcia está representada también a través de otro personaje femenino, Salima. El autor nos presenta a Salima como una persona muy distinguida, de elegante belleza, y como es costumbre en la mayoría de las mujeres egipcias que se cubren el pelo y van tapadas en la calle, Salima va con un pañuelo de seda verde esmeralda que cubría su cabeza de una forma muy armoniosa y le da un aire de “coquetería exquisita” (Pardo Moreno, 2015:20). Físicamente, Salima es una chica joven muy bella hasta el punto de que “el brillo de sus ojos traicionaba un aplomo de fachada” (Pardo Moreno, 2015:57). En lo que respecta al amor, los sentimientos de Salima hacia Roberto, según la información que dio el doctor Hassan al profesor Said, parece que, sin lugar a dudas, son sinceros y está enamorada locamente de él.

También es cierto que esta mujer se presenta de una forma muy positiva, ya que tiene un papel muy importante en la sociedad egipcia. Se trata de una persona trabajadora que cumple muy bien las tareas que le asignan desde el Ministerio del Interior, porque forma parte de la unidad policial, asignada para seguir, literal y discretamente, paso a paso a turistas que visitaban Egipto con relativa frecuencia. Estos datos se facilitan al lector por medio del diálogo entre Roberto y el compañero de trabajo y sentimental de Salima que se presenta a este turista como su hermano:

–Trabaja en una unidad policial del aeropuerto, Su misión consiste en “escortar” a ciertos turistas que, como usted, se distinguen por la “asiduidad” en los viajes a Egipto. (Pardo Moreno, 2015: 57)

El trabajo de esta agente policial consiste, por lo tanto, en la vigilancia de Roberto desde su llegada a El Cairo, puesto que el departamento de control de entrada al país trasmitió su visado a los Servicios de Seguridad para hacer algunas verificaciones pertinentes con el caso de este turista:

–Entonces usted lo único que sabe es que tiene que vigilarme.

–Sí, eso es–respondió con una voz apagada–. Es a mí quien ha encargado averiguar cuál es la razón exacta de sus idas y venidas a El Cairo. (Pardo Moreno, 2015: 59)

## 5. Conclusiones

En *El Cairo, mi amor*, el escritor Pardo Moreno nos presenta una imagen de Egipto y los egipcios a través de un narrador-personaje que participa en los hechos narrados. Es un extranjero que pertenece a una cultura occidental con lengua, tradiciones y costumbres totalmente diferentes a las orientales. El autor critica muchos aspectos de la sociedad egipcia: ya sean culturales, socio-económicos o políticos y, sin embargo, son siempre reflejados de una forma objetiva. En esta peripecia, a través de los ojos de un europeo, el autor de la novela objeto de estudio, nos ha ofrecido una visión general de la situación en Egipto durante los últimos diez años del régimen de Mubarak reflejando el despotismo institucional, la represión del régimen, la persecución y la falta de libertad que han sufrido en su propia carne muchos de los personajes de esta obra narrativa.

En el relato, el escritor personifica el mal funcionamiento de las autoridades y la imagen de Egipto en general y del régimen totalitario en particular, por medio del caso del turista Roberto, una imagen que no favorece para nada a un país con una cultura y una civilización milenarias: nos referimos, claro, a esa imagen de las autoridades fichando a los turistas que vuelven a visitar a un país eminentemente turístico, cinco veces de manera consecutiva. Además de lo cual, el autor refleja las malas condiciones y la precariedad en el trabajo de muchos egipcios, como sucede en el caso de Alí, que suele pasar muchas horas de pie y ni tiene tiempo para estar con su único hijo enfermo. También se resalta la clara intención de la juventud a la hora de terminar su carrera universitaria; a saber: su única alternativa y vía de escape reside en conseguir, a cualquier precio, emigrar a Europa o los Estados Unidos de América.

En la novela, se destaca el contraste entre la clase social humilde a la que pertenecen Alí, su familia, la almea Fayqa y su madre, con la clase acomodada que solían frecuentar el club deportivo de al-Jazira en el que “paseaba gente distinguida de ambos sexos, vestidos a la europea; los hombres con pantalón corto, y las mujeres con la típica faldita de las jugadoras de tenis” (Pardo Moreno, 2015:80). En este sentido cabe destacar la discriminación que sufre la clase humilde y obrera porque para sacar el carné de este club deportivo es necesario ser funcionario de ciertos organismos dentro del estado egipcio, siendo por ejemplo el caso de los que trabajan para el Ministerio del Interior, según las palabras de la agente de policía Salima.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Cabe puntualizar, finalmente, que la acción de rechazo de la clase humilde ocurre, exclusivamente, por “su pertenencia a un grupo social del cual se han levantado leyendas negras que presuntamente justifican la creencia en quien discrimina de ser superior a la víctima de la discriminación” (Rojas Lizama, 2018: 220).

Es importante señalar que, a través de sus criaturas, el novelista español logró realmente llegar al lector. El personaje es un aspecto de la obra que, por su tratamiento, constituye una de las partes fundamentales de la novela objeto de estudio. El autor nos presenta un prototipo de un egipcio culto, preparado, políglota, habla el francés con mucha fluidez. En su juventud, estudió en colegios muy destacados en la ciudad de Alejandría, como la escuela evangelista. También el egipcio se presenta muy humano y solidario y representa el pilar y la columna vertebral de la familia, el gran protector y el sacrificador que se preocupa mucho y se desvive por los suyos.

En definitiva, podemos afirmar que Pardo Moreno utiliza el personaje como el medio principal, y el más idóneo, para transmitir al lector de su obra, objetivamente, una visión de un mundo deshumanizado. En cierto modo, y en muchas ocasiones, los personajes en la novela analizada se convierten en fuentes de información de este mundo represivo, inmoral e injusto en el que les ha tocado vivir, y responden a los prototipos que todos esperan de ellos. Sus rasgos y características quedan dibujados por la mano de un escritor con sumo respeto hacia el otro y hacia su cultura e identidad, tanto a nivel colectivo como individual.

## Bibliografía

- Amo, Mercedes del (2014). "Novela, ideología e historia en Egipto (1913-2013)", en *MEAH*, Sección árabe-islam, 63, 265-277.
- Aranzadi del Cerro, Javier (2002). "La relación entre economía y política: la realización personal", *Revista Empresa y Humanismo*, V (Nº 2/02), 253-283.
- Barthes, Roland (1976). "Retórica de la imagen", en *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Bobes Naves, María del Carmen (1993). *La novela*, Madrid, Síntesis.
- Cortina, Adela (1997). *El mundo de los valores, ética y educación*, Bogotá, El búho.
- Cortina, Adela (1996). *La ética de la sociedad civil*, Madrid, Anaya/Alauda.
- D'Angelo, Michele (2016). "El partido Comunista Español en Francia, partido de la protesta u organización para emigrados 1950-1975". *Aportes*, nº92, año XXXI (3/2016), 177-211. ISSN: 0213-5868, eISSN: 2386-4850
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, Gérard (1972). *Figure II*, París, Seuil.
- Goldman, Lucien (1975). *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso.
- Kuschick, Murilo (2011). "La teoría de la imagen y la elección de 2006", *Espacios Públicos*, vol. 14, núm. 30, enero-abril, 102-115 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.
- Kuschick, Murilo (2006). *Introducción al marketing político-electoral*, México, U.A.M Azcapotzalco.
- Maghrabi, Madian (2018). "Pobreza y sexo en *La colmena* de Camilo José Cela y *El edificio Yacobian* de Alaa al Aswany", en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 108-132. DOI: <http://doi.org/10.15366/actionova2018.2>



- Maghrabi, Madian (2020). “El espacio novelesco y la descripción en *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina”, *Monteagudo*, 3.ª Época – N.º 25, 217-238.
- Mellino, Miguel (2008). *La crítica poscolonial: descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen, Ensayos sobre la representación verbal y visual*, traducción de Yaiza Hernández Velázquez, Madrid, Akal.
- Moscovici, Serge (1985). *Psicología social I. Influencia y cambio de actitudes*, Barcelona, Paidós.
- Nuin, Milagros (2010). *Estudio sobre la novela en Egipto*, Madrid, Huerga y fierro.
- Paradela, Nieves (2008). “Egipto es un edificio (a punto de colapsar)”, en *Revista de libros*, 133. <https://www.revistadelibros.com/autores/755/nieves-paradela> (último acceso: 25/06/2023).
- Pardo Moreno, Rafael (2015). *El Cairo mi amor*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI editores s. a. de c. v.
- Rojas Lizama, D. (2018). "Adela Cortina. Aporofobia, el rechazo al pobre". Editorial Paidós. *Revista De Filosofía*, 74, 319–321. Recuperado a partir de <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/51920>
- Sobejano, Gonzalo (1975). *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- Tacca, Oscar (1978). *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- Villafañe, Justo (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide.
- Villanueva, Darío (1995). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Barcelona, Ediciones Júcar.
- W. Said, Edward (1979). *Orientalism*, New York, Random House.

**DE LA CARTOGRAFÍA DEL DESPLAZAMIENTO A ESPACIOS DEL  
CONFLICTO: MIGRACIÓN Y CAMPO DE BATALLA EN LA DRAMATURGIA  
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

**BETWEEN CARTOGRAPHY OF DISPLACEMENT AND SPACES OF  
CONFLICT: MIGRATION AND BATTLEFIELD IN CONTEMPORARY SPANISH  
DRAMA**

FECHA DE ENVÍO 10/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 01/12/2024

KAMIL SERUGA / KAROLINA KUMOR  
Universidad de Varsovia / Universidad de Varsovia

**RESUMEN:**

Este artículo analiza once textos teatrales de dramaturgas contemporáneas publicadas en España que abordan la migración. El corpus se centra en el espacio dramático como campo de batalla, en la intersección entre lo social y lo teatral. Dicho espacio se configura relacional y performativamente, reproduciendo tensiones políticas, sociales y humanas inherentes al movimiento migratorio. El teatro escenifica y critica las prácticas de control y exclusión estatal mediante metáforas espaciales como mares, muros y fronteras, que simbolizan los múltiples obstáculos enfrentados por las personas migrantes. Argumentamos que el teatro es una plataforma clave para visibilizar y cuestionar las dinámicas de poder, dramatizando luchas por pertenencia y reconocimiento.

**PALABRAS CLAVE:**

migración, teatro español contemporáneo, dramaturgia femenina, espacio

**ABSTRACT:**

This paper analyzes eleven contemporary Spanish plays by women that address migration. The corpus focuses on dramatic space, conceptualized as a battlefield where sociological and theatrical dimensions intersect. We argue that space is a relational, performative configuration that reveals the political, social, and human tensions inherent in migratory movements. Theater stages and critiques state practices of control and exclusion through spatial metaphors like seas, walls, and borders, symbolizing the barriers migrants face. This study contends that theater is a powerful medium for exposing and questioning power dynamics and exclusion, using dramatic space to represent struggles for belonging and recognition.

**KEY WORDS:**

migration, contemporary Spanish theater, female dramaturgy, space



## 1. Introducción

La migración es un tema que el teatro español viene procesando desde hace ya décadas. No son pocas las experiencias migratorias que se presentan en escena y que evidencian esta problemática social. Existe, pues, una intersección destacada entre los estudios sociológicos de los fenómenos migratorios y los análisis de las artes escénicas en el contexto espacial. Y es precisamente aquí, en ese lugar donde la migración y el teatro convergen, que queremos centrar nuestro enfoque. La migración, como acción, implica obligatoriamente el tránsito de un lugar a otro; y parece evidente que este tránsito o desplazamiento de personas en búsqueda de una mejor vida adquiere un valor social y político. Así vemos que el espacio enfrenta dos necesidades opuestas: la del sujeto hegemónico de defender su “propio” espacio y la de las personas migrantes en su derecho de vivir una vida digna, de encontrar un nuevo y mejor hogar. En el ámbito teatral, por otra parte, el espacio constituye un elemento fundamental en la construcción del mundo representado, ya que la obra teatral históricamente ha materializado una perspectiva contenida en los textos dramáticos (aunque, evidentemente, esto ya no es un requisito indispensable en la actualidad). Necesariamente, el teatro genera la(s) puesta(s) en espacio de un conflicto determinado, lo que hace que sea un arte predilecto para entablar la cuestión de la migración.

El creciente interés de los dramaturgos por la problemática migratoria, perceptible en el contexto español desde la década de 1990, evidencia la necesidad de profundizar en el tema también desde una perspectiva académica. Así lo corroboran las investigaciones de Eileen Doll (2013), Jeffrey K. Coleman (2020) o Carla Guimaraes de Andrade<sup>1</sup>, además de diversos estudios de menor extensión que, junto con algunas interpretaciones de obras selectas, ofrecen valiosos aportes panorámicos acerca de la migración en el teatro. Entre estas contribuciones destacan, especialmente, los trabajos de Pérez-Rasilla (2010), Gutiérrez Carbajo (2012) y García Manso (2011, 2016), entre otros.

En el marco de nuestro estudio, hemos decidido centrarnos en las obras de dramaturgas contemporáneas publicadas en España que tratan el tema de la migración<sup>2</sup>. Para ello, hemos examinado un corpus de más de cuarenta obras escritas por mujeres, en las que se representa a personajes migrantes o se reflexiona sobre la temática migratoria. Con el objetivo de profundizar en nuestro análisis, hemos optado por presentar los resultados de un estudio específico de once textos dramáticos de distintas autoras que, salvo contadas excepciones, han recibido escasa atención académica y que, a nuestro juicio, ilustran de manera especialmente contundente las distintas manifestaciones de la experiencia migratoria. Con ello, deseamos brindarle una mayor visibilidad no solo a la temática en sí misma, sino también a las obras teatrales que han escrito mujeres, quienes han demostrado una mayor empatía hacia la vulnerabilidad de los sujetos migrantes en general, y de las mujeres migrantes y las circunstancias que rodean su decisión de desplazarse en particular (García Manso, 2011: 115). De igual forma, deseamos homenajear a las mujeres que han reivindicado la iniciativa y el liderazgo en los

---

<sup>1</sup> La tesis doctoral inédita *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, dirigida por Ángel Berenguer y codirigida por Carlos Alba Peinado, fue defendida en 2008 en la Universidad de Alcalá (España).

<sup>2</sup> Si bien todas las obras analizadas se inscriben en la dramaturgia (y el teatro) español, consideramos fundamental incluir voces de dramaturgas no-españolas, dado que nuestra aproximación a un tema tan específico como la migración exige una perspectiva más amplia.

procesos migratorios, pues consideramos de vital importancia el visibilizar a las mujeres que abordan la temática migratoria en sus diversas dimensiones.

## **2. Espacios migratorios: hacia la conceptualización del *campo de batalla***

El espacio es un elemento intrínsecamente ligado al movimiento migratorio. Aquí nos interesa evidenciar su carácter social, para lo que recurrimos a las teorías sociológicas del espacio de pensadores como Henri Lefebvre, Edward Soja y Doreen Massey. Todos estos teóricos entienden el espacio como una configuración de relaciones performativas, noción que nos es crucial a la hora de definir el concepto clave de nuestro análisis: el *campo de batalla*.

Según Lefebvre, el espacio social no es un mero contenedor pasivo; se trata más bien de un producto dinámico y en constante transformación que “incorpora los actos sociales” (2013: 93). Siguiendo esta línea, Massey lo define como una “configuración de relaciones sociales”; el espacio es un “producto de las «relaciones» [...] que están necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (2012: 158). En este contexto, la politización del espacio se refiere al proceso mediante el cual ciertos lugares adquieren un significado político y se convierten en palestra de la disputa y de la negociación. Es más, como sostiene Soja, el espacio no es un objeto científico aislado sino que debe entenderse como un elemento político y estratégico (1989: 80).

Partimos de la premisa de que tanto la representación teatral del proceso migratorio como el proceso en sí mismo se manifiestan como la colisión entre dos mundos y, por ende, evocan un campo de batalla. Aunque Sergio Caggiano lo ha abordado previamente, este concepto no ha sido definido de manera explícita. El investigador parece utilizarlo como una convincente metáfora, haciendo recurso de la definición de Andrijasevic y Walters para destacar el carácter conflictivo del movimiento migratorio: “Los desplazamientos humanos en general, y de ahí el «gobierno internacional de las fronteras», conforman «un campo de especialización e intervención saturado, heterogéneo y, a veces, disputado» (Andrijasevic y Walters, 2010: 979)” (Caggiano, 2019: 21-22). Sin embargo, Caggiano no explora las amplias posibilidades de esta noción, que combinan la espacialidad del “campo” y lo conflictivo de la “batalla”. Si bien en este contexto migratorio no nos referimos a un campo bélico en su sentido militar, la dinámica del enfrentamiento entre sus actores sugiere una geometría de fuerzas que podemos asociar a las de un campo de batalla entendido literalmente.

Consideramos pertinente aclarar que nuestro enfoque, tan influenciado por la sociología del espacio y los estudios culturales, se inspira en las teorías de Pierre Bourdieu. Entendemos el campo de batalla como un espacio físico, perceptible y tangible, al igual que de naturaleza social. Según interpreta Vázquez García, un campo, para Bourdieu, “es en primer lugar un universo estructurado y no un simple agregado de individuos, productos e instituciones. En el campo, cada agente y cada obra se definen por oposición a los restantes” (2002: 118). El campo de batalla, entonces, deviene en una materialización espacial, simbólica y material, donde confluyen y se confrontan diferentes intereses y proyectos sociales. El campo de batalla está en constante construcción, por lo que las relaciones que lo conforman cambian continuamente. Algunas de estas relaciones ya existen, mientras que otras están en proceso de construirse o quizá nunca lo hagan. Así, el campo de batalla es un ámbito particular dentro del espacio social que visibiliza y espacializa las diversas prácticas económicas,

culturales y políticas, así como las interacciones (o más bien conflictos) entre sus actores. Y debido a estas dinámicas, el espacio físico sufre una continua transformación. En el contexto del flujo migratorio, observamos una paradoja. El migrante, aunque visto como actor invasor de la frontera, está siempre en desventaja frente a su oponente, quien disfruta de una posición ventajosa, ya sea institucional, económica o cultural. La actitud defensiva de este último enmascara la agresividad y la violencia, tanto a nivel físico como simbólico. Por lo tanto, el campo de batalla es un espacio que perpetuamente se extiende y se redefine; en otras palabras, sus límites no están bien marcados. Al carácter mutable y performativo del campo de batalla debemos sumarle su doble dimensión en cuanto al peligro que enfrentan los migrantes: uno es de orden natural (como, por ejemplo, sus condiciones precarias y arduos caminos) y otro, social. Esta última dimensión es particularmente relevante para la dramaturgia contemporánea, la cual comprende que lo político y lo social permean todas las dimensiones de nuestra vida cotidiana, tal y como nos lo explican los postulados posestructuralistas.

En este sentido, el espacio no es solo un parámetro crucial para los movimientos migratorios por su aspecto geográfico (lugar de origen y de destino), sino también por su inherente dimensión política. En el caso del campo de batalla es precisamente el aspecto transformativo de este espacio lo que más nos interesa: su dimensión física se somete a la transformación por medio de las prácticas sociales que operan en él. Ni la aduana, ni el campo de refugiados, ni el mar que los migrantes intentan cruzar en pateras o cayucos son lugares o espacios neutros no-referenciales. Vemos cómo dentro del contexto de los movimientos migratorios y de las obras teatrales que los tematizan, uno de los fenómenos recurrentes es el campo de batalla: aquel espacio atravesado por las leyes y, ante todo, la política.

### 3. El mar Mediterráneo, cayucos y pateras

Si consideramos el contexto geográfico y sociopolítico español y, por extensión, europeo, no debemos sorprendernos de que el mar Mediterráneo sea uno de los espacios predilectos de la dramaturgia española actual sobre la migración. De hecho, el mar, en cuanto escenario de numerosas historias migratorias, se convierte –según Fernández Soto y Checa y Olmos– en “otro gran actor invitado en ese gran viaje migratorio” (2016: 19)<sup>3</sup>. La función reproductiva a la vez que productiva del espacio se manifiesta en la superposición de la idea del Mediterráneo como frontera sobre su dimensión física. Se trata de un espacio que, en principio, parece infranqueable y muchas veces constrictivo, pero que es, ante todo, espacio que determina a los agentes del campo de batalla. En *Cifras de Mar* Gómez Glez (2012), los protagonistas se hallan mar adentro con migrantes rescatados a bordo que tratan de alcanzar el puerto de La Valeta. La obra está inspirada en un incidente real de 2006, en el que un barco pesquero con bandera española rescató a cincuenta y un migrantes náufragos y se quedó varado cerca de las costas de Malta. Mientras los diplomáticos deliberaban sobre qué hacer, la tripulación permanecía a la deriva en condiciones infrahumanas, confinada y sin abastecimiento.

---

<sup>3</sup> Es así que no sorprende el hecho de que los citados investigadores han prestado para el título de su antología de los textos teatrales dedicados al tema de la migración precisamente el que encabeza la obra de Vanesa Sotelo: *Los mares de Caronte*. Además de este texto, el volumen comprende también otros textos que recrean o evocan el espacio del mar Mediterráneo: *Babel* de Juana Escabias, *A la deriva* de Fernando de Olaya, *Castigat ridendo mores* de Ozkar Galán y *Del arte de la pesca con caña*, de Alfonso Zurro. No son, por supuesto, las únicas muestras de tal ambientación dramática.

Gómez Glez dramatiza este hecho y, a partir de allí, nos invita a reflexionar sobre el proceso de migración y la política internacional.

La trama se construye principalmente en torno al personaje del Patrón del pesquero, quien rescata a los migrantes náufragos siguiendo la ley del mar: “hoy por ti y mañana por mí” (Gómez Glez, 2012: 72). Esto desencadena un conflicto diplomático entre la Embajadora de España y el Ministro de Exteriores maltés, con la participación de un representante de la Unión Europea. Las negociaciones empiezan a configurar el espacio marítimo en función del dominio político y así, las aguas internacionales se convierten en un campo de batalla diplomática, donde tanto la tripulación española como los migrantes rescatados quedan a merced de las decisiones políticas. Los intereses antagónicos de las partes involucradas impiden llegar a un acuerdo para encontrar una solución humanitaria. Un ejemplo de esto es el debate sobre la ubicación del pesquero para determinar quién debería asumir la responsabilidad sobre las personas migrantes:

MINISTRO: Se encontraban en aguas de rescate y vigilancia libias y no maltesas. Corrijo. Libia debería formar parte de la negociación.

EMBAJADORA: Insisto. El barco se encontraba a 100 millas del puerto maltés La Valleta y a 116 millas de Libia (Gómez Glez, 2012: 46).

El texto muestra cómo las vidas de los migrantes se convierten en un problema que todo el mundo desearía evitar. El tono desalmado e impasible de las negociaciones, centradas principalmente en las cuotas de reparto, contrasta con los diálogos desesperados de los marineros que dan cuenta de la precaria situación en la que se encuentran tanto la tripulación española como las otras más de cincuenta y una personas rescatadas, quienes luchan por su propia supervivencia con los escasos recursos a su disposición. Mientras los mediadores procuran deshacerse del problema, los tripulantes, atrapados en el mar y carentes de espacio vital para todos, se van quedando sin agua ni alimentos: “No nos queda nada más. Sólo han enviado pan. Tres paquetes de pan de molde, 75 rebanadas, con su corteza, pero con una cantidad irrisoria de proteínas y minerales” (Gómez Glez, 2012: 62-63).

Durante unos días llenos de tensión, los marineros enfrentan la deshumanizada realidad del Mediterráneo, al tiempo que se dan cuenta de las consecuencias de su acto de bondad y humanidad. Las aguas se convierten en un limbo diplomático, en un espacio de suspensión que no permite ni avanzar ni retroceder. El Mediterráneo se transforma así en un tablero de ajedrez metafórico, donde los políticos (tanto el Ministro como la Embajadora) juegan una partida para alcanzar sus particulares objetivos políticos. En este choque de fuerzas, las personas migrantes –los verdaderos protagonistas– están privados de cualquier tipo de agencia, lo que se evidencia en su ausencia en el escenario: es tan solo a través del relato de la tripulación española que llegamos a saber de los cincuenta y un africanos rescatados.

En *Cifras*, un pesquero a la deriva muestra las fuerzas en juego dentro del campo de batalla, de manera similar a lo que ocurre con la imagen de la patera, tan divulgada por los medios de comunicación de masas y bien arraigada en el imaginario social como símbolo de la migración. La patera se erige como una constante del discurso de los medios, y así se convierte, según Coleman, en un objeto del sensacionalismo que genera un fuerte miedo a la invasión (2020: 10). Al adentrarse en el discurso sociopolítico, la patera, con todas sus connotaciones simbólicas, se transforma en una herramienta de ejercicio de poder. Su potencial político no puede pasar desapercibido y las dramaturgas españolas lo explotan con asiduidad. Conscientes del gran impacto dramático de la

imagen de la patera, no solo la emplean como referente a la realidad extra-teatral, sino que también la utilizan para escenificar la colisión de estos dos mundos. Es esencial mencionar que nuestras dramaturgas no le atribuyen a la patera un valor amenazante o invasivo; muy al contrario, se valen de ella para conmover y sensibilizar al público, poniendo de relieve el aspecto humanitario y habitualmente desafiante de la travesía marítima. Un ejemplo es el trayecto marítimo realizado por algunos personajes de *Babel* de Juana Escabias. Es esta una obra de carácter coral y fragmentario, que da cuenta de la pluralidad de experiencias migratorias de diversas latitudes geográficas y múltiples espacios escénicos. En el contexto del simbolismo de la patera, el más paradigmático es el relato de una mujer que narra su periplo en una frágil y provisoria lancha. La patera, sobrecargada de pasajeros vulnerables y expuesta a las fuerzas de la naturaleza siniestra, no es sino la representación del duelo migratorio y del anhelo por una mejor vida. La mujer rememora el miedo que experimentó durante la expedición y el gran alivio que sintió al pisar la costa griega, la “tierra prometida”:

Las olas cada vez más fuertes. La barca comenzó a zozobrar. Todos gritamos. Las olas se metieron en la barca. [...] Apreté a mis dos hijas muy fuerte, contra mi pecho, para que se callaran. El hombre repetía: que no se mueve nadie. Obedecemos. Ni siquiera respirábamos por miedo a que la embarcación volcara. Transcurrieron millones de segundos. La tierra estaba cada vez más cerca. Transcurrieron millones de millones de segundos. La tierra estaba cada vez más cerca. [...] Cuando llegué a tierra firme me puse de rodillas y besé el suelo (Escabias, 2016: 253).

Los migrantes, como actores en el campo de batalla, se asocian con la imagen de la patera o el cayuco, tan vulnerables como estos frágiles y provisionales medios de transporte marítimos que utilizan. La posición del migrante en este campo está claramente delineada, especialmente si la comparamos con los recursos de los que los europeos disponen. El Mediterráneo se vuelve así una frontera difícil de franquear, funcionando como una especie de valla defensiva de Europa.

En *Zahra, favorita de Al-Andalus* obra de Antonia Bueno (2005)<sup>4</sup> el mar Mediterráneo funciona de manera similar. La acción se construye en torno a dos personajes llamados Zahra pero que viven en dos espacios temporales distintos: una, es mujer favorita en un harén del siglo X, y la otra, una mujer magrebí del siglo XXI que llega a la Península Ibérica en patera. La obra contrapone la gloria de la Zahra andalusí, para quien Abderramán III erigió Medina Azahara, con la realidad de la Zahra migrante contemporánea, quien enfrenta los obstáculos fronterizos y los desafíos propios de una trabajadora migrante. En esta segunda historia, el mar es un espacio donde operan dos agentes: por un lado, en un cayuco se encuentran los migrantes “exhaustos y ateridos sin refugio posible” (Bueno, 2005: 56) y por el otro, el Servicio de Fronteras que sobrevuela en helicóptero la zona. El helicóptero se posiciona como fuerza hegemónica, dominante y amenazadora para los migrantes desprovistos de recursos. La dimensión simbólica de la máquina se evidencia cuando es descrita como “el águila formada por miles de ángeles refulgentes de luz”, cuyo ruido “desgarra las piedras celestes” (Bueno, 2005: 56), ensordeciendo a los viajantes y haciendo que no solo sean incapaces de escuchar su propia voz, sino que también la pierdan por completo. El helicóptero o “ángel de la muerte” (Bueno, 2005: 56) simboliza las políticas de extranjería del Estado

---

<sup>4</sup> Es la segunda entrega de la trilogía de mujeres medievales creada por Antonia Bueno, precedida por *Sancha, Reina de la Hispania*, y seguida por *Raquel, hija de Sefarad*.

y sus mecanismos de prohibición, remitiendo a la expulsión simbólica de los migrantes fuera del campo de batalla en cuanto figuras actantes.

#### 4. Muros, vallas y puestos fronterizos

El muro es otra potente metáfora y elemento referencial a la hora de plasmar con contundencia la regulación política de la frontera. A diferencia de lo que ocurre con la patera, el muro (en todas sus variantes: vallas, puestos fronterizos o aduanas) se percibe como un producto tangible de la actividad política y suele representar el dominio del poder hegemónico. Todos estos lugares, que sufren transformaciones dentro del marco del espacio social, están vinculados a la institución y al control del Estado. Son lugares heterotópicos, lo que en palabras de Foucault viene a describir espacios “*absolutamente distintos*: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios*” (2010: 20)<sup>5</sup>.

Por otra parte, recordemos que la construcción de un muro, como cualquier otra delimitación territorial, transmite la necesidad de protegerse del “Otro”; de aquellas personas que no comparten nuestras mismas características, como pueden ser la etnia, cultura, idioma, y un largo etcétera. Arroyo Alejandro y Rodríguez Álvarez apuntan acertadamente que “durante muchos años se ha desarrollado la necesidad de protección como un sentimiento psicosocial gregario casi inevitable, dada la gran diversidad de grupos de población que comparten un determinado territorio” (2018: 90). Dicha necesidad está hoy en día vinculada, sobre todo, con la migración, siendo el muro entre México y los Estados Unidos el caso más notorio divulgado por los medios de comunicación<sup>6</sup>. A pesar de la demostrada ineficacia de los muros para frenar la migración, muchos gobiernos continúan erigiendo todo tipo de barreras físicas. Si tenemos esto en cuenta, no debe extrañarnos que las dramaturgas aquí estudiadas hagan asimismo recurso del muro, bien para aludir a este motivo (como en el caso de *En un lugar de nadie* de Diana de Paco o *Babel* de Juana Escabias), bien para utilizarlo como elemento clave de la configuración del espacio dramático (como en el caso de *Más allá de la línea azul* de Carmen Pombero).

En *En un lugar de nadie* (2016), un niño y una niña dialogan y comparten sus experiencias migratorias. El chico relata el viaje en barco con su madre, mientras que la muchacha describe su intento de cruzar la frontera saltando una valla, acompañada por su madre y su hermana. En *Babel* de Juana Escabias (2016), se mencionan las leyes del parlamento húngaro en contra de los migrantes indocumentados, lo que hace de la estación de trenes Keleti de Budapest otro campo de batalla simbólico. Es así que el proyecto de construcción de un muro en la frontera entre Hungría y Serbia –“que nos protegería de una avalancha de migrantes, del nomadismo migratorio” (Escabias, 2016: 260-261)– demarca una nueva barrera y, por ende, perpetúa el campo de batalla.

En *Más allá de la línea azul* de Carmen Pombero (2009), la “línea azul recién pintada” que restringe el acceso al aeropuerto de Tijuana simboliza el control fronterizo. El enfoque de la autora es distinto al de la mayoría de las otras obras aquí estudiadas: es la historia de mujeres mexicanas que despiden a maridos, hermanos e hijos que emigran

---

<sup>5</sup> Curiosamente, el mismo teatro es un lugar heterotópico por excelencia, ya que el escenario teatral contiene un amplio abanico de espacios en el marco de la puesta en escena.

<sup>6</sup> Nos referimos aquí, por supuesto, al plan de la construcción del muro entre Estados Unidos y México, una de las promesas de Donald Trump más destacadas durante su campaña presidencial de 2016.



a Estados Unidos en busca de trabajo. En lo que se refiere al proceso de politización del espacio y su reconfiguración social, de la mayor envergadura son los dos cuadros liminales que se desarrollan en el mismo lugar, por lo que constituyen un marco significativo que subraya el significado de la epónima línea azul. La obra comienza y concluye con una escena de alboroto en la que las voces y lamentos de estas mujeres se confunden con los ladridos perrunos. En este ambiente revoltoso, la “figura imponente de un policía [...] de las patrullas mejicanas fronterizas” (Pombero, 2009: 193) intenta cerrar el paso al aeropuerto a todas las madres, mujeres e hijas que se despiden de sus hombres que están a punto de cruzar la frontera; esta viene representada por una verja metálica y la ya mencionada línea azul que divide física y mentalmente el espacio dramático en dos zonas bien diferenciadas y casi impermeables entre sí. Se trata de la zona de los que se van (un espacio latente) y la de los que se quedan (un espacio patente), perfilándose entre ellas una franja intermedia y tenue que ocupan los representantes del sujeto hegemónico, o lo que es lo mismo los servicios del control fronterizo. Si bien son ellos los que adoptan una actitud aparentemente a la “defensiva” ante la “invasión” de mujeres que van avanzando, no nos cabe duda de que son ellos mismos quienes disfrutan de ventaja en este “enfrentamiento” al poder servirse de armas, perros, leyes, etc. Un coro de mujeres, con voces impregnadas de amor, ternura y tristeza, contrasta significativamente con la actitud defensiva de los policías que toma una forma agresiva y violenta, tanto a nivel físico como simbólico: “Putá mierda... Esteban, suelta los perros, carajo, que ya me harté de estos pendejos”, “Se tienen que quedar más allá de la línea azul”, “Ni me pisen la línea azul... o las sirvo de almuerzo a los perros”, “¡Atrás carajo! *Tres disparos. Oscuro*” (Pombero, 2009: 193-195). En el último cuadro, la violencia aumenta aún más, lo que termina desembocando en una tragedia.

Ahora bien, el potencial simbólico del muro en cuanto barrera física y material – aunque no necesariamente una construcción arquitectónica– que impide el paso de un espacio a otro se puede manifestar con la misma fuerza en otros lugares igualmente heterotópicos. Se trata de lugares que condicionan a los personajes, que imponen su propio orden para controlarlos y que, por tanto, son sometidos al proceso de transformación simbólica que refiere al concepto del espacio social. Ya sea “una sala cerrada, una especie de oficina”, como en *El viaje de Adou* de Diana de Paco (2016: 237), “una sala en un puesto fronterizo entre Iraq y Jordania”, como en *Una silla en la frontera* de Bahira Abdulatif Yasin (2018: 73), o un centro de detención para inmigrantes, como en *Los girasoles de Van Gogh* de Marcela Terra. En el primer texto mencionado, un chico de ocho años proveniente de Costa de Marfil dialoga con un hombre de mediana edad que resulta ser un traductor. La conversación tiene lugar en una sala que representa un puesto fronterizo, lo que de inmediato desvela la detención de Adou, un menor migrante, que han llevado a cabo los Servicios de Inmigración. El hostil y amenazante espacio de la comisaría contrasta con el mundo alternativo que el niño inventa, confiando en que pronto sus padres le recogerán o que, al menos, podrá llamarles por teléfono. Mientras que el Traductor intenta explicarle al menor migrante la legislación, lo único que Adou comprende es la imposibilidad de comunicarse o reunirse con su padre. Tampoco sorprende, entonces, que llegue a la conclusión: “Vaya ley más patata que tienen aquí” (de Paco, 2016: 239). La misma ley, como se revela hacia el final de la obra, conduce a la detención del padre de Adou y a la obligación de pagar una fianza de cinco mil euros para liberar a la madre del pequeño. De este modo, el espacio se configura en función de las regulaciones que tratan la migración como un problema que ha de resolverse y que consiguen, en este caso, dividir a la familia. En lo

que concierne al otro texto arriba mencionado, *Una silla en la frontera*<sup>7</sup>, el puesto fronterizo no solo se presenta como un espacio de tránsito, “una sala vacía, fría y oscura, en cuyo rincón se encuentran unas sillas” (Abdulatif Yasin, 2018: 73); es también un territorio en disputa que los terroristas atacan continuamente y dilapidan, lo que refuerza nuestra lectura del espacio dramático en clave de campo de batalla. La batalla principal se desata entre las dos protagonistas anónimas, una de las cuales quiere salir de Iraq para ver a su hijo y otra que desea entrar para así poder asistir al funeral de su madre. En el trasfondo, se desarrolla otro conflicto a nivel político entre los militantes del antiguo régimen dictatorial y aquellos del nuevo orden; esto desemboca en un nuevo asalto terrorista al puesto fronterizo al final de la obra. Este trasfondo político determina la situación de sendas mujeres, quienes se encuentran a merced de la decisión del aparato administrativo, retenidas e inmovilizadas en “tierra de nadie”. En la primera parte de la obra, este no-lugar y no-tiempo<sup>8</sup> desarrolla una dialéctica entre los que han decidido quedarse en el país (la Madre) y los que han optado por exiliarse (la Joven). En la segunda parte, el puesto fronterizo se convierte en un ámbito de confrontación entre las protagonistas y el representante del poder: un miliciano violento e inhumano que toma decisiones sobre el destino de estas mujeres, a quienes les niega el permiso de salir de y/o entrar en el país; en el primer caso, porque al hijo de la Madre se le considera un traidor y, en el segundo, porque a los ojos del régimen la Joven es una mera extranjera y persona *non grata*. *Los girasoles de Van Gogh* de Marcela Terra (2018), presenta una situación similar también protagonizada por dos mujeres, Amina y Badra, que se encuentran en la sala de un centro de internamiento de inmigrantes. Al igual que las protagonistas de *Una silla en la frontera*, las mujeres están a la espera de la resolución sobre su deportación. Se muestran inseguras, congeladas en el tiempo y atrapadas en un hostil espacio que las subyuga y que les roba el control sobre su destino. Ambas son conscientes de que la situación está fuera de su control, que dependen de los representantes del poder hegemónico. A diferencia de lo que ocurre con *El viaje de Adou* (el caso del Traductor) o *Una silla de la frontera* (las figuras del Policía y el Oficial), este no se materializa de ninguna forma. Pero, aun así, actúa como una fuerza que aunque invisible posee un gran poder para transformar el espacio en un campo de batalla. La dinámica de las interacciones en este lugar genera una conversación entre las dos protagonistas sobre sus experiencias migratorias y planes futuros. El diálogo se convierte en una especie de competición en torno al coste que cada una ha pagado por cruzar la frontera. Si bien la historia de Badra está llena de lagunas y omisiones, Amina, inicialmente distante e indiferente, en un arrebato, hace reproches sobre todo lo que tuvo que sacrificar durante el itinerario. En su intento de cruzar la frontera en un pequeño barco, primero perdió a su hija que, al soltarse del cuello de su padre, se deslizó al agua. En el intento de rescatar a la niña, también se ahogó su marido. A Amina no le quedó otra que seguir adelante con su pequeño hijo pegado a su regazo, con la esperanza de poder al menos salvarle a él. Cuando, después de varias horas

---

<sup>7</sup> La obra está escrita en dos versiones: la española y la árabe. Su autora, Bahira Abdulatif Yasin, era profesora universitaria en Iraq pero tuvo que emigrar a España a raíz de la Guerra del Golfo. Es así como testimonia el proceso de escritura de *Una silla en la frontera*: “He escrito la obra en español y árabe casi a la vez. Cuando hablaba del exilio me veía más propensa en español, mientras que cuando desarrollaba la parte relacionada con la patria me brotaban las frases en árabe. De hecho, por este motivo tenía que cambiar mucho en el texto, en sus dos versiones. Una experiencia curiosa para mí, pues era la primera vez que escribía los dos textos casi a un tiempo” (Abdulatif Yasin, 2018: 17).

<sup>8</sup> Augé definió el no-lugar como un espacio arrelacional, ahistórico y no identitario (2000: 44), características que pueden atribuirse a la temporalidad presente en estos lugares, formando así la factura no-temporal.

flotando, llegaron a la orilla y la mujer salió “del mar en cuatro patas, como una perra con su cachorrito entre los dientes” (Terra, 2018: 358), el niño ya no respiraba. Esta gran tragedia personal desmotiva a Amina para seguir adelante; es por eso que propone intercambiarse los papeles con Badra para ayudarle a entrar en Europa, mientras que a ella la deportan en su lugar. Está convencida de que la dejarán quedarse porque, como ella misma enfatiza: “eso me lo deben” (Terra, 2018: 354). Esto plantea la cuestión de la conciencia de los europeos y su actitud hacia los inmigrantes. De vez en cuando, como dice Amina, necesitan hacer un gran gesto para aliviar su culpa, y no por bondad ni por compasión, sino como una calculada manifestación de poder y estrategia política.

## 5. Otros lugares heterotópicos: hacia una ambientación distópica

Otra variante de los espacios migratorios heterotópicos la vemos en los textos dramáticos de Amaia Fernández y Vanesa Sotelo. Al igual que los muros, vallas y puestos fronterizos, estos no-lugares revelan el campo de batalla, aunque ahora se tiñen de una ambientación distópica.

En *Amarás a tu prójimo* de Amaia Fernández (2007), la acción se desarrolla en un campamento de refugiados en un tiempo y espacio indeterminados, donde los desterrados esperan a que mejore su suerte y puedan cruzar la frontera. El establecimiento está en medio de la nada, a 15 kilómetros de la ciudad más cercana y a 50 de la frontera que desean alcanzar. Tal ambientación refuerza la ontología de este no-lugar desolado, que se entiende como un espacio jerárquico y conflictivo, donde gobierna Robin, símbolo del poder hegemónico y que hace pasar gente al otro lado. Su poder se autoriza por la peculiaridad del lugar que “existe pero no existe” (Fernández, 2007: 32) y cuyos habitantes “no importan a nadie” (Fernández, 2007: 33). Aunque el texto no hace ninguna referencia explícita a un futuro hipotético como marco temporal – rasgo propio de toda distopía–, sí que incluye elementos que permiten situarlo en esta línea. Basta con decir que la obra se desarrolla en un momento indeterminado de la historia en el que los refugiados del campo son ingleses, españoles o alemanes. Con tal planteamiento, los papeles se invierten y son ahora los habitantes de la Europa occidental quienes se ven forzados a migrar y a estar sometidos a las prácticas de exclusión y el rechazo. Desde la perspectiva del espectador de esta obra (supuestamente público español actual) el espacio recreado se presenta como una proyección de la hipotética e indeseable realidad, considerablemente peor que la del ahora.

Al código distópico recurre también Vanesa Sotelo, en su breve obra *Frontera* (2010). Aquí, la frontera se representa como un estrecho pasillo de cristales traslúcidos que separa al “país más feliz del mundo” del resto, donde el Controlador se encarga de mantener el orden. Su principal misión consiste en controlar el flujo de personas aplicando las rígidas normas de selección que le dan paso solo a aquellos considerados “útiles” para la sociedad de acogida: se prefiere a los jóvenes, sin ningún tipo de discapacidad y que sean aptos para trabajar. Solo el cumplimiento de dichas reglas asegura la continuidad del Estado-paraíso que, para seguir siéndolo, debe vigilar su número de habitantes y nunca superar el límite establecido. Es por ello que los solicitantes de asilo solo pueden cruzar la frontera si alguien de los habitantes muere, dejando así un hueco. Al final de la obra el Estado decide proclamar nuevas leyes y cerrar definitivamente las puertas al país, convirtiendo la frontera en una fortaleza inquebrantable e insuperable; con ello, el espacio vuelve a configurarse como campo de batalla.

Ambos textos, tanto el campamento de refugiados de Fernández como el centro de tránsito de Sotelo, son ejemplos paradigmáticos de lo que Foucault describe como “heterotopías de desviación: es decir, [...] lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las playas vacías que las rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal, respecto de la media o de la norma exigida” (Foucault, 2010: 23). En otras palabras, el campo de batalla migratorio se revela en sendas obras como la oposición al constrictivo control del Estado que ha creado estos lugares para controlar el influjo migratorio. En *Amarás a tu prójimo*, el campamento de refugiados es un cuasi-estado gobernado por Robin, que invisibiliza a los residentes que se sitúan fuera de la norma. En *Frontera*, el espacio de tránsito también está atravesado por una serie de leyes y regulaciones que imponen semejantes prácticas de invisibilización y deshumanización del migrante. A las personas de este colectivo que piden asilo se las marginaliza, se les priva de su nombre de origen y se les asignan números identificativos tipo: N21, N22 o N23 lo que remite claramente al imaginario de los campos de concentración<sup>9</sup>.

## 6. Mapas mentales y la colonización discursiva del espacio

Tal y como hemos observado, las leyes y regulaciones impuestas por el poder hegemónico dominan el espacio. No obstante, esta práctica puede manifestarse de maneras más sutiles, sin que deba materializarse en fenómenos palpables y/o materiales como los comentados anteriormente. Aquí queremos referirnos a la colonización discursiva, aquella que genera una forma particular de “pensar” el espacio y que, en consecuencia, conduce a la delimitación de fronteras según las premisas de la ideología dominante, que las instituciones políticas respaldan. La obra de Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2005) presenta una contundente crítica, en la que la autora en su papel de la Puta, acusa al destinatario ficticio, el Señor Puta, representante del poder hegemónico y figura metonímica de la sociedad española.

En su análisis de la colonización espacial, el personaje de la Puta evoca el concepto del mapa que mejor plasma la necesidad de delimitar espacio y marcar fronteras. El mapa al que alude la Puta representa los contornos de África, pero desde una perspectiva eurocentrista. Veámos cómo recuerda el momento de su etapa escolar cuando en una clase presentó su dibujo de África:

Mi mapa de África era el mejor mapa de África.  
Mi mapa de África era el único mapa de África clavado con  
chinchetas en la pared del colegio.  
Pero en mi mapa de África no había ni un solo nombre.  
No había escrito un solo país.  
Mi mapa de África estaba completamente vacío.  
Pero mi mapa era el mejor mapa de África. (Liddell, 2012: 20)

El espacio mental, o la representación del espacio en forma de mapa, apela a una clase de espacio *imaginado*, pero bien impregnado de ideología. La cita desvela la

---

<sup>9</sup> Las asociaciones entre el espacio propio de las personas migrantes y de los campos de concentración no son nada raros en las obras de las dramaturgas españolas. Destaca, en particular, *Camión al paraíso* de Antonia Bueno, donde este imaginario se construye a través del camión titular que lleva a los protagonistas hacia la muerte y por tanto nos hace pensar en las transportaciones a estos campos de concentración.

mirada simplista de los europeos que tiende a amalgamar todo el continente, obviando los países que lo conforman. En *No es país para negras* de Silvia Albert Sopale (2018) podemos apreciar una similar aproximación a los mapas mentales. La dramaturga afroespañola dramatiza su propia experiencia vital en una serie de cuadros; uno de ellos, titulado “En clase”, evoca a su compañero de colegio, quien oscila entre su propia ignorancia y cierto asombro por el continente africano:

Él. África es un país... no, no, no... África no es un país... mmm es un continente... mmm es el tercer continente más grande del mundo. Lo constituyen 54 países, mmm ¡y tiene mil millones de habitantes! Puffff!, Silvia, Silvia. Yo no sabía que África estaba debajo del todo, debajo de Europa, de España. Ayer fui a comprar un mapa y no te crearás dónde estaba el mapa de África. Debajo de todo; que sí, que es verdad, que la verdad, como dice mi iaia, se encuentra debajo del todo (Albert Sopale, 2018: 94).

Estas formas de “pensar” el espacio hacen eco de la colonización que marcó no solo las fronteras físicas del dominio imperial, sino también las fronteras mentales según las cuales se ordenaba el mundo. Estas fronteras mentales aún persisten en la actualidad – aunque la época colonizadora se entienda como pasado– y, lo que es más preocupante, permean las prácticas sociales de los países de acogida; prácticas que califican a la persona migrante de enemigo e intruso. Parece ser por eso que tanto Sopale como Liddell no se ciñen a una mera anécdota escolar; pero es esta segunda la que plantea –a través de su alter-ego performativo– una serie de preguntas retóricas con contundentes respuestas:

¿No estaremos haciendo algo mal, señor Puta?  
¿No estaremos pagando por todo [sic] esos mapas, señor Puta?  
¿Cómo dibuja el mapa de África su hija, señor Puta?  
¿Cómo dibujan el mapa de África las hijas del presidente, señor Puta? (Liddell 2012: 21)

Dentro de este contexto de la espacialización de la frontera a través de los mapas mentales también debemos considerar la cuestión del lenguaje. La autora reproduce el discurso hegemónico sobre el idioma que los migrantes supuestamente no dominan, lo que les impide reclamar sus derechos:

No se preocupe por el negro, señor Puta, no puede protestar,  
los negros están fuera del lenguaje, necesitan el lenguaje para protestar,  
un lenguaje propicio para la protesta,  
un lenguaje propicio para la revolución, pero están fuera del lenguaje,  
nosotros estamos dentro del lenguaje, pero ellos están fuera del lenguaje,  
y no pueden protestar (Liddell, 2012: 8).

La cuestión del lenguaje es primordial, ya que es en él que se construye la distinción Nos-Otros. Es el europeo blanco quien decide, en esencia, excluir al inmigrante y colocarlo “fuera del lenguaje” en un asesinato simbólico que le excluye de la esfera social. Las personas migrantes son los “Otros” porque su lengua y su cultura son diferentes, y esta diferencia se utiliza para justificar su exclusión. De la última cita, sin embargo, se desprende un aspecto espacial muy potente que parte de la oposición dentro-fuera. Más allá de la simple referencia a las cuestiones lingüísticas, aquí identificamos el discurso segregacionista que establece una frontera, que si bien es inmaterial, es muy difícil de cruzar. El espacio dentro del lenguaje reúne a aquellas personas que comparten las mismas raíces culturales; dicho de otra manera, se conceptualiza un “nosotros” europeo frente a un “otro” forastero que no puede entrar en el círculo. El migrante alienado, producto de la postura neorracista que lo quiere mantener fuera del espacio reservado a una mayoría selecta y privilegiada, si bien no supone su muerte física, sí que lo convierte en una especie de muerto viviente desde el ángulo de lo social. De esta manera, la cuestión del lenguaje (o el discurso) no es sino la espacialización de las mismas fronteras mentales que se trazaron “en el mejor mapa del África”.

## 7. Conclusiones

En este estudio, que parte del análisis de textos selectos de diversas dramaturgas contemporáneas (Abdulatif Yasin, Bueno, Escabias, Fernández, Gómez Glez, Liddell, de Paco, Pombero, Sopale, Sotelo, Terra), proponemos una clasificación de los espacios dramáticos de varios dramas migratorios. Hemos observado una marcada repetición de la misma ambientación que enfatiza el tono dramático de la experiencia migratoria: siempre son espacios hostiles en los que dos voluntades opuestas se mantienen en la perpetua disputa: el eterno conflicto entre la realidad de la persona migrante y aquella del sujeto hegemónico. El espacio dramático como un campo de batalla, conforme a la definición que hemos propuesto, se revela como un elemento activo, productor y/o generador de significados sociales, lejos de ser una ambientación neutra y apenas reflexiva.

El Mediterráneo, que asociamos a las travesías marítimas de alto índice de mortalidad ilustra este concepto. El espacio marítimo no solo reproduce la tan arriesgada tarea que le espera al migrante, sino que también transmite un claro mensaje: que esta es una frontera apenas franqueable, un cementerio acuático que conmueve a algunos espectadores mientras que repugna a otros.

A este espacio marítimo se suman un sinnúmero de espacios terrestres concebidos como lugares heterotópicos y, en ocasiones, hasta distópicos: puestos fronterizos, aduanas, vallas o campos de refugiados. Estos lugares diseñados y edificados por el sujeto hegemónico, funcionan como barreras infranqueables para el “Otro” pero también sugieren que existen espacios preparados específicamente para el Otro, donde deberá someterse a la voluntad del poder hegemónico.

Los espacios mentales y los espacios físicos si bien son evidentemente distintos, también se retroalimentan y limitan la agencia de los migrantes. El mapa forma parte del discurso hegemónico y con él, logra ser visualizado y difundido. El campo de batalla –más allá de su materialización física en forma de muros, aduanas o vallas– también se refleja en las delimitaciones territoriales trazadas en los mapas. Es así que el discurso institucionalizado genera los diferentes “espacios mentales” desde la etapa

escolar, reforzando ciertas ideas sobre la supuesta superioridad de algunos lugares a expensas de la inferioridad de otros.

El análisis de la representación del proceso migratorio, que pone su enfoque en los espacios dramáticos como campos de batalla revela no solo la figura del migrante, sino también una realidad desalentadora. Nuestra investigación permite afirmar que, en la mayoría de los casos, el migrante suele ser la parte perdedora; el desenlace del drama culmina habitualmente con la desilusión ante su nueva realidad, la coerción de regresar al punto de partida o, también de manera recurrente, la muerte. Si bien sabemos que las dramaturgas estudiadas (al igual que muchos como otros tantos autores que tratan el mismo tema) no pretenden perpetuar la imagen del migrante como perdedor, también es cierto que su aproximación tiende a reforzar ciertos prejuicios sobre la persona migrante y la migración. Por otra parte, esto ofrece un diagnóstico del público europeo: la única herramienta de crítica social efectiva parece ser la exposición del carácter trágico del proceso migratorio en lugar de su éxito.

En síntesis, creemos que el concepto de *campo de batalla* que hemos aquí desarrollado puede ser también de interés para el análisis de otros textos dramáticos y literarios y, más ampliamente, otros textos de cultura como películas, series o novelas gráficas, por ejemplo. Este aparato analítico interdisciplinar, situado en la intersección entre lo social y lo dramático, aborda la gran complejidad de la problemática migratoria y desvela nuevos significados que se producen y se reproducen a través de las relaciones espaciales que entendemos en términos teatrales, geográficos y sociológicos.

## Bibliografía

- Abdulatif Yasin, Bahira (2018). *Una silla en la frontera*. En Concha Fernández Soto (Ed.). *Sillas en la frontera: mujer, teatro y migraciones*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 73–87.
- Albert Sopale, Silvia (2018). *No es país para negras*. En Concha Fernández Soto (Ed.). *Sillas en la frontera: mujer, teatro y migraciones*, Almería, Editorial Universidad de Almería, 89–107.
- Arroyo-Alejandre, Jesús & Rodríguez-Álvarez, David (2018). *Muros y migración México-Estados Unidos*. *Papeles de población*, 24 (95), 89-114.
- Augé, Marc (2000). *Los no-lugares*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Cuestiones de sociología*. Madrid, Akal
- Bueno, Antonia (2002). *Zahra, favorita de Al-Andalus*, Madrid, Comunidad de Madrid y Asociación de Autores de Teatro.
- Coleman, Jeffrey K. (2020). *The Necropolitical Theater: Race and Immigration on the Contemporary Spanish Stage*, Evanston, Northwestern University Press.
- Doll, Eileen (2013). *Los inmigrantes en la escena española contemporánea: buscando una nueva identidad española*. Madrid, Fundamentos.
- Escabias, Juana (2016). “Babel”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*, Madrid, Fundamentos, 251–262.

- Fernández, Amaia (2007). *Amarás a tu prójimo*, Madrid, ADE.
- Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (2016). “La inmigración y las artes: el teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 7-60.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Textos inéditos seguidos de una presentación de Daniel Defert Buenos Aires: Nuevas Visión
- García Manso, Luisa (2011). “Teatro, Inmigración y Género: la identidad del Otro en «Víctor Bevch», de Laila Ripoll, e «Y los peces salieron a combatir contra los hombres», de Angélica Liddell”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36.2, 113-149.
- (2016). “El teatro español sobre la inmigración en los años 90: Influencia mediática y procesos creativos”. *Hispania*, 99, 1, 137-147.
- Gómez Glez, María (2012). *Cifras*. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2012). “La utopía y la emigración en el teatro español contemporáneo”. En Patrizia Botta, Debora Vaccari (eds.) *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 4, 367-376.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing.
- Liddell, Angélica (2012) *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. México, Paso de Gato.
- Massey, Doreen (2005). *For space*. London, Sage.
- Paco Serrano, Diana de (2016). “El viaje de Adou”. En Fernández Soto, Concha y Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid, Fundamentos, 237-248.
- (2018). “En un lugar de nadie”. En Fernández Soto, Concha (ed.). *Sillas en la frontera. Mujeres, teatro y migraciones*. Almería, Universidad de Almería, 179-185.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2010). “Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo”. En Montserrat Iglesias Santos (ed.) *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid, Biblioteca Nueva, 87-116.
- Pombero, Carmen (2009). *Más allá de la línea azul*. En *Mujeres para mujeres. Teatro breve*. Instituto Andaluz de la Mujer. Consejería para la Igualdad y Bienestar Social, 191-230.
- Soja, Edward W. (1989). *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*. London: Verso.
- Sotelo, Vanesa (2012). *Frontera. Acotaciones*, 28, 151-160.
- Terra, Marcela (2018). “Los girasoles de Van Gogh.” En Concha Fernández Soto (Ed.). *Sillas en la frontera: mujer, teatro y migraciones*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 351–362.



DE LA CARTOGRAFÍA DEL DESPLAZAMIENTO A ESPACIOS DEL CONFLICTO: MIGRACIÓN Y  
CAMPO DE BATALLA EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Vázquez García, Francisco (2002). *Pierre Bourdieu. La sociología como crítica de la razón*. Barcelona, Montesino.

## DESCRIPCIÓN TOPOGRÁFICA EN EL RELATO DE VIAJES: EL RIESGO DE RECONSTRUIR ARBITRARIAMENTE LOS ESPACIOS

### TOPOGRAPHIC DESCRIPTION IN TRAVEL WRITING: THE RISK OF ARBITRARY RECONSTRUCTION OF SPACES

FECHA DE ENVÍO 12/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 09/12/2024

DAVID TARANCO

UNIVERSIDAD DOSHISHA (KIOTO, JAPÓN)

#### RESUMEN:

En el relato de viajes, la topografía se presenta como una figura retórica que, más allá de la función descriptiva a que está emparejada, aporta verosimilitud. Este elemento resulta de vital importancia para dicho género al no estar amparado por un pacto ficcional entre la autoría y el público lector. Sin embargo, verosimilitud no es sinónimo de veracidad. En este artículo se analizan diversas descripciones en relatos de viajes a fin de exponer la forma en que la topografía puede conducir a una reconstrucción arbitraria de los espacios.

#### PALABRAS CLAVE:

relato de viajes; topografía; alteridad; Vicente Blasco Ibáñez; Juan Goytisolo; Javier Reverte

#### ABSTRACT:

Topography, as far as travel writing is concerned, is a figure of speech that, besides being descriptive, provides verisimilitude. This is extremely important as we know that travelogues are not shielded by a fictional pact between authors and readers. However, verisimilitude is not always a synonym for veracity. By analyzing several landscape descriptions in travel writing, this paper attempts at exploring how topography can eventually lead to an arbitrary reconstruction of spaces.

#### KEY WORDS:

travel writing; topography; alterity; Vicente Blasco Ibáñez; Juan Goytisolo; Javier Reverte

## 1. Introducción

La topografía es una figura retórica que forma parte de la descripción junto con la écfrasis o la prosopografía. Consiste en representar de manera vívida y detallada el paisaje en que se desarrolla una historia. Dicho retrato puede incluir elementos tales como el medio natural primigenio o los espacios nacidos de la actividad humana. Así pues, tanto el bosquejo de un acantilado o una montaña como la recreación de un establecimiento comercial o un edificio podrán someterse a la trasposición escrita mediante dicho recurso retórico.

A esta definición normativa cabe añadir que, en toda obra literaria, desde el punto de vista de la autoría, la topografía es un recurso con el que encuadrar la narración en un periodo histórico y un espacio geográfico determinados. Además, en géneros como la

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



novela, la descripción topográfica puede alcanzar una dimensión simbólica con connotaciones culturales, económicas, históricas, políticas o sociales, lo que hace que investigadoras como Shancholuz (2017: 4) la consideren una herramienta teórico-crítica capaz de mediar disputas de subjetividades individuales y colectivas, imaginarios, identidades y formaciones sociopolíticas y culturales.

Por otro lado, si circunscribimos la mirada al relato de viajes, estamos ante una figura que, ante todo, ha de aportar autenticidad, lo que resulta trascendental para dicho género, dado que, al contrario de lo que ocurre en la novela, en él no existe pacto de ficción alguno, y esto hace que el autor esté permanentemente obligado a convencer al lector de que su recuento responde a la realidad percibida. Como explica Albuquerque-García (2011: 29), en los relatos de viajes, los dos extremos del texto susciben un acuerdo similar al compromiso del pacto autobiográfico. Así, cuanto mayor sea la objetividad (también la pericia) descriptiva del viajero en su retrato topográfico, mayor será el grado de adhesión del público y mayor será la posibilidad de que este se sumerja en la lectura con credulidad y complicidad.

Ahora bien, hecha esta puntualización, es importante señalar que la topografía dista mucho de cumplir únicamente la función de delimitar el marco espaciotemporal y dotar el relato de la verosimilitud necesaria para transportar al público a otro paisaje. Toda descripción topográfica, vista ahora desde la perspectiva del lector, tiene el efecto de provocar la proyección en la mente de este de una historia paralela en la forma de reflejos y manifestaciones de la vida cotidiana. Dicha recreación extratextual siempre estará condicionada por las selecciones del relator, es decir, se nutrirá de los elementos que vaya cribando de forma consciente o irreflexiva el autor-viajero (viajando) en su descripción del espacio visitado (viajado). En caso de que la elección sea intencionada, se deberá valorar una posible finalidad subyacente; si, por el contrario, resulta espontánea, habrá que rastrear los intertextos inconscientes (factores educativos, ideológicos, religiosos, sociales, etc.) que permean el texto, tal como se desprende del análisis que hace Kristeva (1981: 187 *et seq.*) de la intertextualidad en un sentido más amplio al mero proceso de plagio, cita o alusión. Sea como fuere, los atributos plasmados sobre el texto actuarán en el pensamiento del lector como resortes de asensos, ilusiones, dudas, cavilaciones, temores y otro tipo de reacciones que determinarán la percepción estética del espacio en su conjunto.

Como resultado, puede afirmarse que, en el relato de viajes, la descripción topográfica posee una función metonímica que conduce a una construcción espacial que no necesariamente responde a la entablación de un diálogo hermenéutico sincero con la otredad, entendido este con una exposición holística y desapasionada por oposición a la representación selectiva y supeditada a determinados intereses, ya sean estos manifiestos o implícitos.<sup>1</sup> Cuanto más prevalezcan los elementos distorsionadores de la realidad, más podrá hablarse de *reconstrucción*, en lugar de simple construcción espacial narrativa. Dice Almarcegui (2011: 284) que la identidad del viajero «sufrir una metamorfosis parcial o total» en el encuentro con el otro. Ahora bien, muchos relatos de viajes demuestran que sus autores no parecen del todo predispuestos a dialogar y encontrarse con la otredad, sino que buscan, más bien, la reafirmación de unos valores o

---

<sup>1</sup> No se pretende aquí exponer la problemática derivada de la imposición de valores socioculturales, el dominio político o económico, el sometimiento colonial u otros factores relativos al uso lesivo del relato de viajes a lo largo de la historia. Se remite al público interesado a, entre otras, las aportaciones de Añón (2014), Campbell (2002), Mignolo (1995, 2000, 2011), Pratt (1992) y Rubiés (2002).

la constatación de unos presupuestos concebidos antes incluso de iniciar el desplazamiento. En dicho caso, se trata de reconocer, que no conocer o encontrar.<sup>2</sup>

En el presente estudio, se indaga la implicación de la topografía en el relato de viajes a la luz de lo arriba indicado. El objetivo no es someter a consideración la transformación que puede experimentar el autor-viajero a lo largo de un desplazamiento al verse confrontado con la otredad, sino mostrar la presencia en el texto de elementos que, desarrollando una idea concebida por Cros (2011: 10), crean un desfase entre el espacio y su representación textual.<sup>3</sup> Para ello se someterán a análisis diversos ejemplos cualitativos extraídos de obras de tres autores representativos del género en las letras hispánicas en el último siglo: Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, Francia, 1928), Juan Goytisolo (Barcelona, 1931 – Marrakech, Marruecos, 2017) y Javier Reverte (Madrid, 1944 – Madrid, 2020). A lo largo del artículo se tratará de demostrar la forma en que estos tres escritores practican una descripción topográfica mediada por factores extratextuales que conduce a una reconstrucción espacial arbitraria.

## 2. La zozobra espacial del viajero y su respuesta condicionada

Cuando una persona se desplaza, ya sea por necesidad (trabajo, migración, conflicto...) o por gusto (turismo, vacaciones, recreo...) tiende a despojarse de un caparazón invisible que le aporta cierto grado de protección en la forma de orden socioespacial y calma espiritual. De este modo, deja atrás lo que Halbwachs (2004: 131) califica de «sociedad silenciosa e inmóvil». Esta puede emparentarse con el «microuniverso espacial idílico» de Bajtín, es decir, aquel en el que confluyen «la sujeción orgánica, la fijación de la vida y sus acontecimientos a un cierto lugar: al país natal con todos sus rinconcitos, a las montañas natales, a los valles, a los campos natales, al río, al bosque, a la casa natal. La vida idílica y sus acontecimientos son inseparables de ese rinconcito espacial concreto» (Bajtín, 1989: 376).

En el caso que nos atañe, esto es, los viajes que se hacen para después contarlos, el individuo abandona la protección del espacio con el que ha establecido vínculos cognoscentes y emotivos para adentrarse en un terreno del que *a priori* no tiene ninguna referencia sensorial. Arrojado así en un marco extraño, se ve oprimido por una indisposición del ánimo que lo obliga a construir de inmediato esquemas espaciales con los que deshacerse de esa zozobra inicial para, a continuación, embarcarse en el recorrido por el territorio visitado y la otredad consustancial a este.

Todo paisaje, afirma Lévi-Strauss (1955: 60) en *Tristes tropiques*, se presenta inicialmente como un espacio desordenado al que el viajero debe dar forma de la manera que mejor crea conveniente. Del mismo modo que el antropólogo o el etnólogo se ven en la necesidad de encarar los accidentes geográficos, las explotaciones agropecuarias o los caminos para explicar la vida del otro, el viajero debe esforzarse por confrontar, visibilizar y dar voz al medio extraño a fin de poder ofrecer al lector un recorrido equilibrado, desapasionado y coherente por la alteridad. La desazón de ambos a buen seguro es la misma; sin embargo, mientras que el científico invierte el tiempo necesario en encontrar la ansiada verdad absoluta, el autor de un relato de viajes tiende a seleccionar verdades temporales o realidades manipuladas con el objetivo de reducir la

---

<sup>2</sup> Almarcegui (2011: 288) afirma que el espacio visitado remite a una experiencia anterior y ofrece al viajero un lugar de reconocimiento.

<sup>3</sup> El hispanista Edmond Cros, impulsor de la sociocrítica, considera que la palabra con que se canaliza la descripción está sometida al código subjetivo del sujeto cultural. Este se constituye como la suma de la experiencia y la memoria personales y una visión colectiva espaciotemporal que manipula la realidad.

topografía receptora a un marco sumiso que le permita acomodar la representación textual a su propósito.

Así visto, no es de extrañar que el viajero busque enseguida elementos reconocibles en el entorno todavía inexplorado. Dichos componentes actuarán como una suerte de puertas de acceso canalizado a la otredad. Almarcegui (2011: 285) identifica tres mecanismos de respuesta a la alteridad: la oposición, que consiste en categorizar al otro como un obstáculo; la negación, en la que el viajado queda retratado por sus carencias, y la inversión, que permite resaltar las diferencias. Por tanto, es normal que la mirada del autor-viajero se dirija de forma preferente hacia espacios que posibiliten establecer comparaciones con el lugar de procedencia o traer a colación referencias históricas o socioculturales compartidas por el público destinatario del relato.<sup>4</sup> Veamos algunos ejemplos.

Javier Reverte, uno de los viajeros literarios más destacados de las últimas décadas,<sup>5</sup> inicia *La frontera invisible* (2022), su último relato de viajes, publicado dos años después de su muerte, con un párrafo en el que primero dirige la mirada hacia un mercado de Estambul, constituido por «una animada red de callejones que forman multitud de pequeños comercios al aire libre y en donde huele a pescado fresco, té de menta y frutas jugosas», en el que distingue «un animal grande, de pelo negro con manchas blancas en el pecho y las patas delanteras, larga cola y puntiagudo hocico. Sus orejas eran de notable tamaño, y en una de ellas llevaba un parche de cuero con un número» (Reverte, 2022: 25). El autor combina varias figuras descriptivas y estímulos sensoriales (olores, colores) para situarnos en la metrópoli del Bósforo y presentar la primera diferencia destacable entre el espacio conocido del viajando –compartido seguramente por el grueso de sus lectores– y el entorno natural del viajado: en la ciudad turca, a diferencia de lo que es habitual en las poblaciones españolas, los mercados no se encuentran en galerías cerradas, sino que pueden estar al aire libre, además, los perros vagan por la calle sin su amo. Acto seguido, el escritor toma prestada la voz autoritativa de Vicente Blasco Ibáñez y rememora las palabras de este en su paseo por las mismas callejuelas: «Venecia tiene sus palomas y Constantinopla, sus perros» (Reverte, 2022: 26). Para terminar de convencer al lector de la disimilitud que primero ha llamado su atención, Reverte recurre al literato y periodista español Julio Camba (1884-1962), que pasó unos meses en Turquía como corresponsal del diario *ABC* a principios del siglo XX, y al novelista y reportero francés Daniel Rondeau (n. 1948), autor de *Las tres puertas del Mediterráneo* (2008), dos viajeros que lo precedieron y que, como él, dejaron constancia de las jaurías urbanas de Estambul.<sup>6</sup>

Prosigue el viaje y, llegado a Irán, el autor-viajero hace un guiño a sus lectores con un comentario por medio del cual delinea una frontera invisible entre los viajandos (él y el público lector) y el viajado (el pueblo iraní o, por extensión, el mundo islámico): «¡Cuánto puede llegar a añorarse una lata de anchoas o un bocadillo de jamón!» (Reverte, 2022: 138). A continuación, evoca los cambios que trajo consigo la conquista árabe de Persia, lo que probablemente provocará el asentimiento irreflexivo del público,

<sup>4</sup> Es posible que, en este proceso, como ocurre en numerosos relatos de viajes, las comparaciones se entrelacen con interpelaciones al lector. Con esta práctica se consigue el objetivo de reducir la distancia entre el texto y la lectura y, desde la perspectiva del lector, se acrecienta la sensación de estar viajando de la mano del autor-viajero.

<sup>5</sup> Reverte, con la publicación de *El sueño de África* (1996), contribuyó decisivamente a relanzar el género de la literatura de viajes dentro de la narrativa hispánica. Sobre la obra viajera revertiana en su conjunto, véase el estudio compilado por Peñate (2005) *Leer el viaje: Estudios sobre la obra de Javier Reverte*.

<sup>6</sup> En este caso, se trata de una suerte de dialogismo interesado, es decir, en el relato de Reverte la heteroglosia no aporta la polifonía sociocultural e ideológica descrita por Bajtín, sino una uniformidad de juicio: se invocan voces distintas de las del autor a fin de apuntalar los argumentos de este.

y acomete una descripción del palacio de Golestán en la que abundan una vez más las referencias sensoriales y en la que también están presentes las comparaciones:

Golestán no empalaga al visitante, sino que le asombra. Sobre todo por el uso, tan delicado como impactante, de los espejos, los cristales y las luces.

Esa pasión por los resplandores, el fulgor y el brillo es tan antigua en Irán como la adoración al sol. [...] Los árabes conquistaron el país, impusieron su religión, pero no convencieron.

En el corazón de muchos iraníes hay un latido zoroástrico, que no significa otra cosa que tolerancia y resplandor.

Vidrio, espejo y luz conforman la trinidad de la belleza palaciega iraní, un mundo que nada tiene que ver con la austeridad guerrera que impregna las catedrales protestantes del norte europeo o con la sobriedad de los castillos medievales españoles. [...]

El Salón de los Espejos, el Talar-e Ayaheh, temblaba en los miles de láminas cristalinas que cubrían su techo y sus paredes. Era tal su viveza que parecía que una lumbre emanara de ellas, en lugar de un reflejo de luz. (Reverte, 2022: 139)

Mientras que Reverte se recrea en distintos barrios urbanos de Estambul, a medida que va evocando la historia y la espiritualidad de la ciudad, y comparte su visión de palacios, plazas y medios de transporte público en Irán entre apostillas sobre la democracia islámica del ayatolá Jomeini, Vicente Blasco Ibáñez, en *La vuelta al mundo de un novelista* (1924),<sup>7</sup> no solo describe zonas metropolitanas, sino que también escruta la naturaleza, reproduciendo en el relato la misma dualidad que caracteriza toda su experiencia vital y narrativa: por un lado, la ciudad, escenario de su ciclo de novelas sociales (Bilbao, Jerez, Madrid, Toledo), por otro, la vega levantina, donde se ambienta gran parte de su narrativa valenciana. Así, resulta del todo comprensible que, por ejemplo, en los desplazamientos por el archipiélago japonés, el autor trate de cotejar la nueva realidad con un entorno familiar que, en su caso, por lo que al medio rural respecta, está representado por las huertas y los arrozales de su tierra natal:

Cuando despierto, cerca de Kioto, veo la llanura dividida en campos de arroz, pequeños y bien trabajados. El agua encharcada parece reír bajo el sol con sus estremecimientos luminosos. Más allá, los campos son de hortalizas, pero siempre en reducidas parcelas, alineadas y cuidadas como un jardín. Es una agricultura meticulosa que puede llamarse de miniatura. Se abren en el horizonte las copas azules de varios lagos entre colinas cubiertas de bosquecillos. Todo es pequeño, gracioso, frágil, y, sin embargo, revela una observación de siglos, una voluntad tenaz, para conseguir que el suelo dé los mayores rendimientos. (Blasco Ibáñez, 1924: 278)

Mediante el establecimiento de una red de nudos comparativos (mercados, palacios, vagones de metro, campos de cultivos, fauna, flora, etc.), Reverte y Blasco Ibáñez van tomando posesión del espacio viajado y logran deshacerse de forma paulatina de la zozobra inicial propia del forastero. El primero, a fin de enriquecer su descripción y dotarla de autenticidad, cita a viajeros anteriores en el tiempo, incluido el propio escritor valenciano.<sup>8</sup> Este último prefiere aderezar su relato con hipérbolos, lo que se observa mejor en la siguiente descripción topográfica:

Sigue nuestro automóvil las sinuosidades de un camino que a trechos serpentea por la costa y más allá se hunde entre colinas cultivadas. El agricultor japonés merece el nombre de jardinero por la habilidad y limpieza de su minucioso trabajo, y sabe aprovechar hasta

<sup>7</sup> Sobre la narrativa de viajes blasquiana, en especial su visión de Japón, véase Taranco (2024).

<sup>8</sup> Cabe señalar que Carrión (2009: 26), autor de relatos de viajes y teórico del género, define los desplazamientos como «una relectura de viajeros anteriores».

la parcela más ínfima del suelo. Las islas son pequeñas en relación con los millones de habitantes que deben mantener, y no hay que dejar improductiva una pulgada de la tierra nacional. (Blasco Ibáñez, 1924: 194)

Es obvio que Blasco Ibáñez no sabe si la productividad de los agricultores nipones es mayor que la de sus pares en otras latitudes, y tampoco es conocedor de la política agraria ni del sistema de arrendamiento de las tierras de labranza. Aun así, las dos representaciones del campo japonés aquí expuestas tienen una fuerza retórica que, pese a la ausencia de datos científicos, eleva su grado de autenticidad ante un público aún más parco en conocimientos sobre Japón que el autor y, al mismo tiempo, permite que ese mismo lector pueda establecer con facilidad una comparación o, más bien, un proceso de inversión respecto de las zonas rurales de su entorno cercano. El viajero, por su parte, logra solventar el encuentro con ese espacio disímil, si bien lo hace a expensas de rehuir el diálogo hermenéutico con la otredad.

Juan Goytisolo, en *Campos de Níjar* (1959), sigue un patrón distinto: no sucumbe a la práctica de trazar paralelismos y establecer diferencias, sino que va más allá y emprende una suerte de desfamiliarización descriptiva que rompe la conexión con cualquier marco espacial imaginable en la mente del lector. El objetivo, en su caso, es identificar componentes bizarros que se presten a una descripción topográfica que ensalce la rareza anómala y la alteridad del viajado. El párrafo inicial del libro es toda una declaración de intenciones: la primera representación espacial de Almería está impregnada de una agresividad descriptiva que resulta casi displicente y que puede predisponer la lectura del resto de la obra en una dirección determinada.

Recuerdo muy bien la profunda impresión de violencia y pobreza que me produjo Almería, viniendo por la nacional 340, la primera vez que la visité, hace algunos años. Había dejado atrás Puerto Lumbreras –con los tenderetes del mercado en medio de la rambla– y el valle del Almanzora, Huércal Overa, Vera, Cuevas, Los Gallardos. Desde un recodo de la cuneta había contemplado las increíbles casas de Sorbas suspendidas sobre el abismo. Después, cociéndose al sol, las sierras ásperas, cinceladas a golpe de martillo, de la zona de Tabernas, corroídas por la erosión y como lunares. La carretera serpentea entre horcajos y barrancos, bordeando el cauce de un río seco. En vano había buscado la sombra de un arbusto, la huella de un miserable agave. En aquel universo exclusivamente mineral la calina inventaba espirales de celofán finísimo. Guardo clara memoria de mi primer descenso hacia Rioja y Benahadux: del verdor de los naranjos, la cresta empenachada de las palmeras, el agua aprovechada hasta la avaricia. Me había parecido entonces que allí la tierra se humanizaba un poco y, hasta mucho después, no advertí que me engañaba. Anunciada por un rosario de cuevas horadadas en el flanco de la montaña – «capital del esparto, mocos y legañas», como dicen irónicamente los habitantes de las provincias vecinas–, Almería se extiende al pie de una asolada paramera cuyos pliegues imitan, desde lejos, el oleaje de un mar petrificado y albarizo. (Goytisolo, 1960: 7-8)

Estamos ante una representación espacial sobrecogedora en la que destacan voces de tono punzante: las casas son «increíbles» y están «suspendidas sobre el abismo», las sierras son «ásperas» y están «corroídas», no se ve ni un agave «miserable»; en fin, ¿qué esperar de una provincia que se halla en «una paramera asolada»?

Después de esta descripción visceral de la topografía almeriense, el escritor asume el protagonismo, pero, a lo largo del relato, en medio de encuentros, confesiones y experiencias, se asegura de ir deslizando palabras dotadas de la misma carga emocional a fin de recordar al lector que se está desplazando, de la mano del autor-viajero, por un universo totalmente diferente. Así, la arquitectura es «caótica» (14); las casas son «chatas, feas» (25) cuando no son «casuchas» (21, 52); una higuera en la linde de un

camino es «raqúitica» (66); las montañas son «bestias» (95), y así podrían enumerarse muchos otros ejemplos. Goytisolo está recurriendo, con esta práctica, al *expolitio*, figura retórica que consiste en insistir en un mismo rasgo o hecho para hacer énfasis en su importancia. En este caso, su finalidad es exaltar la otredad: Almería es una provincia diferente del resto de España.

Los ejemplos anteriores muestran dos técnicas con que los autores de relatos de viajes logran imponer su impronta sobre el lugar visitado y desembarazarse de la zozobra espacial del forastero: la comparación o inversión y la desfamiliarización o exotización.<sup>9</sup> De los tres escritores analizados, vemos que Blasco Ibáñez y Reverte optan por la comparación topográfica como recurso retórico con el que revestir la otredad y sentar las bases del discurso que marcará el resto de su viaje, Goytisolo, por su parte, se libra de la presencia amenazadora del paisaje mediante una recreación antagónica de este. En ambos casos queda disipada o se atempera la desazón que provoca la pérdida de puntos de apoyo espacial, ese entorno familiar que, como dice Halbwachs (2004: 131-132), aporta una sensación de permanencia y estabilidad y distingue a un colectivo de todos los demás o, en el caso que nos atañe, diferencia al viajando del viajado.

### 3. Barreras de la descripción topográfica

Heidegger sostiene que haber echado raíces en un marco espaciotemporal determinado es una condición *sine qua non* del concepto de *Dasein*. En *Carta sobre el Humanismo* (1947), el pensador alemán repasa algunos de los postulados expuestos en *Ser y tiempo* (1927) y relaciona la esencia del ser en el mundo con nociones como la proximidad, la vecindad, la construcción de una vivienda o el acto de morar en cierto lugar. En ese mismo ensayo, el filósofo glosa una historia descrita por Aristóteles sobre la visita de unos forasteros a Heráclito. Según este relato, llegados a la vivienda del sabio griego, los visitantes se sorprenden de que la realidad percibida por sus ojos contradiga la imagen que se habían formado antes de su partida. Descontentos por este motivo, ya que no podrán decir «que han visto y oído» lo que esperaban (Heidegger, 2000: 76), los extranjeros toman la decisión de emprender el camino de vuelta. Más allá de la lúcida interpretación de Heidegger, ¿qué nos enseña este episodio? Una de las conclusiones que se pueden extraer es que el viajero comete en muchas ocasiones el error de llevar en la mochila unas ideas preconcebidas sobre el punto de destino. Ocurre entonces que, cuando arriba a él, trata de manipular la realidad o selecciona de esta los atributos propicios para validar su visión precocinada. Como resultado de este proceso de autocomplacencia, la previsión (intención) del visitante no sufre menoscabo, pero la alteridad se perpetúa como un universo hermético, dado que el lector, en su percepción estética, suele carecer de las herramientas adecuadas para cuestionar la realidad intratextual y tiende a dejarse llevar por la representación que se hace del lugar visitado.

#### 3.1. Selección interesada de atributos

Si retomamos el caso de *Campos de Níjar*, vemos que Goytisolo impone su discurso, describe los espacios y narra los encuentros que mejor encajan con su propósito. Todo lo demás seguramente lo calla. De este modo, extirpa al viajado de su espacio natural

---

<sup>9</sup> Véase un análisis pormenorizado sobre las figuras de descripción y comparación en los trabajos de Alburquerque-García (2011) y Almarcegui (2019).



absoluto y lo despoja de su estado propio, ya que lo proyecta a un plano representativo en el que vive una vida paralela en la narración del autor-viajero y en la mente del lector. Así, desprovisto de su completitud vital, el lugareño cobra forma en la descripción etopéyica como, por ejemplo, un ser incrédulo con el que es imposible debatir, o incluso se convierte en un arquetipo de la España esperpéntica que otrora retrataron Goya y Valle-Inclán (Goytisoló, 1960: 65, 76). El escritor juega con la realidad y la reconstruye, como apunta Torres (2015: 213), en beneficio de la estructura y la intención narrativas, e impregna el texto de un mensaje ideológico premeditado.

Llegando al cruce de Rodalquilar –allí donde la víspera pasé en camión con el de Sanlúcar–, el paisaje se africaniza un tanto: cantizales, ramblas ocres y, a intervalos, como una violenta pincelada de color, la explosión amarilla de un campo de vinagreras. [...] Cuando llego, una bandada de cuervos se eleva dando graznidos. Hay un cadáver descompuesto en el talud y el aire hiede de modo insoportable. Intento ir de prisa, pero las piernas me lo impiden. El cauce de la rambla está aprisionado entre dos muros. No se ve un solo arbusto, ni un nopal, ni una pita. Nada más que el cielo, obstinadamente azul, y el lujurioso sol, que embiste como un toro salvaje. (Goytisoló, 1960: 71-72)

Esta otra descripción topográfica goytisoliana presenta el mismo tono virulento que la citada en el epígrafe precedente. En este caso, además de la agresividad léxica y la implicancia sinestésica (colores violentos y explosivos, graznidos, hedor de un cadáver, un cielo obstinadamente azul y un sol lujurioso que semeja un toro por su fuerza), llama la atención que Goytisoló equipare el paisaje almeriense con África, un continente cuya diversidad resulta casi inabarcable. ¿Cuál es el objetivo de esta visión reduccionista? No cabe duda de que el autor se propone que el espacio deje de ser privado (de los viajados) y abstracto (en la percepción estética) para alcanzar una dimensión concreta a medida que se produce su desplazamiento espaciotemporal sobre el terreno. La topografía así reconstruida adquiere un sentido real que potencia los rasgos asignados a la otredad por Goytisoló. La vida corriente continúa, pero fuera del relato (a espaldas del lector), mientras que, dentro de la narración, los protagonistas solo representan una parte excepcional de su existencia, en concreto aquella que refuerza la intención doctrinal del autor. La realidad, por tanto, es parcial y arbitraria, y el texto se reconstruye en la percepción estética sobre la base de dichas referencias y aderezado con otra realidad extratextual que está determinada por la imaginación, la formación educativa, las normas socioculturales del lector y, en definitiva, por su microuniverso espacial. Por tanto, nadie debe llevarse a asombro cuando, después de la descripción topográfica antes citada, Goytisoló se encuentra con un lugareño al que, en su reconstrucción prosopográfica, califica reiteradamente de «hombrecillo» y del que nos dice que está afectado de tracoma y cojea (Goytisoló, 1960: 72-73). Cabe preguntarse si esta era la única persona en el camino o si, por el contrario, era la que mejor encajaba con la finalidad del autor.

En el ensayo *Tierras del Sur*, escrito poco después de la publicación de *Campos de Níjar*, Goytisoló defiende la necesidad de viajar por toda la península ibérica para forjar «una literatura y un arte solidarios» que retraten «la triste situación del campo español», cuyo nivel de vida es «escasamente superior al de los países subdesarrollados» (Goytisoló, 1978: 1040), mientras que en una charla con el escritor y crítico literario peruano Julio Ortega, incluida en *Disidencias* (1977),<sup>10</sup> considera que *Campos de Níjar* forma parte de una serie de obras adaptadas a «propósitos revolucionario-didácticos»

<sup>10</sup> Goytisoló y Ortega se conocieron a principios de la década de 1970 en Estados Unidos cuando ambos trabajaban como profesores visitantes en sendas universidades estadounidenses.

con las que se proponía reivindicar «la necesidad del cambio político-social del país» (Goytisolo, 1977: 298). A la vista de esta confesión, se puede afirmar que la descripción topográfica de Almería se inscribe en una voluntad premeditada del autor. Esto no desmerece, por supuesto, la calidad literaria, la fuerza representativa y la crítica social del relato, pero no es menos cierto que la visión de esa zona del sur de España se conforma en la mente del público en función de las realidades seleccionadas por el viajando.<sup>11</sup> El escritor está jugando con la posibilidad de influir en el lector mediante la «fuerza para mover los ánimos», un concepto definido por el humanista Juan Luis Vives en *El arte de hablar* (1532) que Carrizo (1997: 19) aplica con acierto al relato de viajes. En palabras de Véliz (2011: 48-49), Goytisolo quería distanciarse de estilos presentes en los libros de viajes como el naturalismo místico noventayochista, el subjetivismo burgués o el cientifismo, pero no puede obviarse el sesgo dialéctico del texto por la cercanía del autor con el marxismo y el realismo socialista en aquel momento.

La mediación de Goytisolo en la representación topográfica podría justificarse, desde una perspectiva analítica jamesiana, por la necesidad de poner al descubierto oposiciones y contradicciones estructurales de la sociedad capitalista.<sup>12</sup> Ahora bien, cabe preguntarse si el autor habría descrito hoy con las mismas palabras la Almería de entonces. Es más, en uno de los ensayos incluidos en *Contracorrientes*, él mismo entona una suerte de *mea culpa* por la «inocente interpretación» y los «años de acercamiento» al realismo soviético (Goytisolo, 1985: 48). Navajas (1979: 116) ya apuntó que Goytisolo había viajado al sur con la idea preconcebida de convertir la delectación estética en dolor a fin de acometer un análisis histórico y político de Andalucía que fuera extrapolable a otros territorios.

La trascendencia sociopolítica o la moralidad que subyacen en la práctica de impregnar una novela o un ensayo de cierta ideología o embarcarse en una misión transformadora de la sociedad pueden ser materias objeto de debate, pero la situación varía cuando nos enfrentamos al género del relato de viajes. La tendencia en este campo, sobre todo a raíz de los escritos de Said (1978, 1983, 1993) y los estudios poscolonialistas, es censurar la selección arbitraria de atributos en el otro y exigir un grado de objetividad y equilibrio en la representación de la alteridad que, si no absoluto, al menos ha de ser preponderante dentro del relato, ya que los elementos descriptivos, como bien afirma Alburquerque-García (2006: 77), actúan como configuradores del discurso. Visto desde la perspectiva actual, no cabe duda de que el texto goytisoliano no constituye un retrato holístico de Almería. Es más, no resulta descabellado pensar que alguien podría alzar hoy la voz y acusar al autor de estar encarnando el papel de ese varón blanco, acomodado y leído que traslada sus prejuicios de la metrópoli avanzada y boyante –Goytisolo creció en Barcelona y vivió en París y Nueva York– al campo subdesarrollado y rancio, una figura descrita por Holland y Huggan (2000: viii) en un brillante ensayo sobre el relato de viajes contemporáneo.<sup>13</sup> Según Véliz (2011: 55), el autor quería que *Campos de Níjar* fuera un testimonio «estrictamente racional y con

---

<sup>11</sup> Es interesante detenerse a hacer una breve comparación entre *Campos de Níjar* (1959) y *La Chanca* (1962), obra esta última ambientada en el barrio almeriense del mismo nombre. La primera está marcada por una agresividad descriptiva supeditada a un discurso ideológico que no se explicita. En *La Chanca*, por el contrario, Goytisolo no presenta la misma violencia semántica, habla mucho más por boca de los protagonistas y sigue, en suma, un patrón de corte más documentalista, pese a la trama novelística que acompaña el relato, con la aportación de datos estadísticos que ayudan a respaldar científicamente la dialéctica textual. Esto explica posiblemente que *Campos de Níjar* no fuera objeto de censura en la España franquista, mientras que *La Chanca* solo pudo ver la luz en Francia.

<sup>12</sup> Véase el análisis de Fredric Jameson (1981: 39-43) sobre el concepto de mediación en la literatura.

<sup>13</sup> Holland y Huggan sostienen que los relatos de viajes contemporáneos constituyen un género en el que pueden encontrar refugio valores complacientes de la clase media con una mirada condescendiente.

objetividad absoluta», pero no pudo evitar caer en la trampa del «tipismo adecuado a la retórica».

Dejemos a Goytisolo para centrar ahora el punto de mira en Blasco Ibáñez. En su circunnavegación del planeta entre noviembre de 1923 y marzo de 1924, origen del relato *La vuelta al mundo de un novelista*, el escritor se encuentra a menudo con espacios que escapan a su entendimiento. Por ejemplo, de nuevo en Japón, vemos que es incapaz de comprender el estilo arquitectónico y los usos decorativos del país. Entonces, en lugar de confrontar la realidad percibida en busca de explicación, opta por compararla con su universo cercano y cree haber superado el aprieto con una burla que hoy resulta poco más que inocente.

Los edificios se componen simplemente de una plataforma de madera a medio metro del suelo, varios postes para sostener la techumbre de tablazón y numerosos biombos, de lienzo o de papel, como paredes.

La madera nunca la pintan los japoneses. El lujo es conservarla como si acabase de salir del almacén del carpintero. Esto, unido a la monotonía de los tabiques blancos y al color amarillo de la esterilla que cubre el suelo, da un aspecto de pobreza a toda casa tradicional. (Blasco Ibáñez, 1924: 212)

Este primer texto corresponde a la descripción del Kōyōkan, también conocido como Maple Club, un salón social de Tokio al que acudían diplomáticos extranjeros a saborear la gastronomía japonesa y disfrutar la actuación de grupos de geishas. Emplazado en una elegante construcción de estilo japonés, fue uno de los lugares más exclusivos entre la comunidad foránea desde su apertura en 1881 hasta principios de la década de 1940 y el inicio de la guerra. A pesar de ello, Blasco Ibáñez lo retrata como una vivienda pobre y monótona. Veamos otro ejemplo.

Son palacios faltos de muebles, que viven con un aspecto de abandono bajo la guarda de viejos empleados, y solo ven abrirse sus salones cuando se presenta un grupo de viajeros. [...] El interior de sus salones ofrece un espectáculo desolado, como si acabasen de sufrir un saqueo. En algunos las paredes están ricamente pintadas y doradas, pero sobre las esterillas del suelo no se ve un taburete, un cojín, un pequeño vaso de porcelana que sostenga una flor. [...] Solo con un esfuerzo de imaginación pueden encontrarse interesantes estos monumentos imperiales de Kioto. En realidad, parecen por su forma exterior unas lujosas y enormes caballerizas de Inglaterra. (Blasco Ibáñez, 1924: 288-291)

Esta segunda descripción sorprende aún más, pues el viajero no tiene reparos en comparar los majestuosos edificios del Palacio Imperial de Kioto con unas caballerizas inglesas y, es más, asevera que son construcciones que carecen de interés y que parecen haber sufrido un pillaje. No cabe duda de que, en ambos casos, el autor ha reconstruido los espacios con una vena novelesca que dista mucho de representar la realidad.<sup>14</sup> Sin embargo, la profusión de detalles en la descripción y las comparaciones pueden determinar a su favor la percepción estética y la aprobación espontánea del lector. Blasco Ibáñez, como dice Gascó Contell (2012: 197-198), hace que la lectura sea una suplantación de la verdad, un engaño a los ojos de la persona que tiene el libro entre

---

<sup>14</sup> Blasco Ibáñez, desde una perspectiva actual, podría haber alabado la austeridad arquitectónica japonesa, pero la sobriedad parece resultarle insípida. Tal vez guarde en la memoria la vistosidad de grabados *ukiyo-e*, quimonos, piezas de porcelana y demás constituyentes de una ola de fascinación por la estética japonesa que conquistó Occidente a finales del siglo XIX y que recibió el nombre de japonismo. Cabe recordar que artistas con los que mantuvo un trato cercano de amistad, como el pintor Joaquín Sorolla o los hermanos Benlliure, se sintieron atraídos, con menor o mayor fuerza, por el arte japonés.

manos: el autor es un ilusionista que revela la realidad con sus impresiones y nos traslada a los paisajes descritos.

No obstante, si analizamos otras descripciones del mismo relato sin dejarnos seducir por la lucidez narrativa de Blasco Ibáñez, podemos descubrir una intención, ya sea esta meditada o inconsciente, en algunas de sus representaciones espaciales. He aquí su encuentro con San Francisco, primero, y después con Delhi.

A pesar de la uniformidad de todas las urbes de la gran República [Estados Unidos], esta [San Francisco] conserva una fisonomía especial que revela sus orígenes de antigua tierra española y de país de oro al que acudieron hace medio siglo todos los aventureros del mundo. (...) Sus alrededores ofrecen parques y paseos de una vegetación esplendorosa que parece montada sobre el límite divisorio de la zona tropical y la fría, participando de ambas floras. El llamado «Presidio», que guarda aún su nombre castellano por ser el lugar donde estaba el antiguo fuerte, presidado por soldados españoles, es un parque frondoso, con árboles casi seculares. Desde sus praderas puede verse en días serenos, a través de las columnatas de troncos, el admirable panorama de la bahía, bordeada de ciudades nuevas, y a la Puerta de Oro (*Golden Gate*), desfiladero marítimo que le sirve de entrada. Se prolongan los paseos por la costa, frente al mar libre. (Blasco Ibáñez, 1924: 101)

Blasco Ibáñez aprovecha la visita a San Francisco para, por un lado, ensalzar de forma velada el pasado glorioso del Imperio español, labor a la que dedicó parte de su vida después de la transformación espiritual que experimentó a raíz de su estancia en Argentina (1909-1914), y, por otro, para reconocer la majestuosidad de Estados Unidos. La descripción topográfica está plagada de palabras elogiosas: la flora es «esplendorosa»; el parque, «frondoso»; el panorama de la bahía resulta «admirable», y, por último, el mar es «libre». En cambio, el retrato de Delhi recuerda al chiste cuyo protagonista, al preguntársele por un reciente viaje a Grecia, muestra fastidio y desilusión por haberse encontrado todo roto y tirado por el suelo.

En ningún lugar de la tierra pueden encontrarse juntos tantos monumentos ruinosos. La campiña de Roma, única ciudad de Europa que tiene cierta semejanza con Delhi, resulta exigua comparada con la llanura que rodea a esta metrópoli indostánica. [...] Podemos apreciar desde el tren, al aproximarnos a Delhi, en el amanecer del segundo día, toda su majestuosidad ruinoso. Surgen a lo lejos varias mesetas cubiertas de torres y muros atravesados por arcadas triunfales. En el interior de dichos recintos se alzan palacios, cúpulas, minaretes, todo abandonado... Es el viejo Delhi. En la parte opuesta vemos igualmente poblaciones con baluartes de aspecto ruinoso, grandes templos, torres desmochadas, arcos rotos... También es Delhi. Continúa marchando el tren kilómetros y kilómetros. Pasan ante nosotros mezquitas semejantes a pueblos, campos cubiertos de escombros, mausoleos agrietados, fortalezas partidas y tapizadas de musgo, que sirven de adueros a muchedumbres haraposas, palacios sin puertas entre jardines que tienen la verde melancolía del abandono. Todo es Delhi. (Blasco Ibáñez, 1925: 107-110)

En Delhi, en contraposición con el esplendor de San Francisco, los monumentos y los baluartes tienen un aspecto «ruinoso»; las torres están «desmochadas»; los arcos, «rotos»; los campos están «cubiertos de escombros»; los mausoleos, «agrietados»; las fortalezas, «partidas»; en fin, todo parece «abandonado», incluso los jardines, y la gente, en realidad «muchedumbre», es «haraposa».

Casi tres décadas antes de su viaje transoceánico, Blasco Ibáñez había pasado unos meses exiliado en Italia. Durante ese tiempo fue enviando unas crónicas al diario *El Pueblo* en las que se manifiestan las características de su posterior narrativa de viajes.

Dichos relatos forman la colección *En el país del arte (tres meses en Italia)*, publicada en 1896. En el capítulo titulado *La Ciudad Eterna*, encontramos una extensa descripción de Roma:

Mientras todas las metrópolis del pasado yacen inánimes, el viento de los siglos habiendo arrebatado hasta el último átomo de su grandeza, Roma continúa milagrosamente en pie, vieja, exangüe, pero sonriente con su boca senil al ver que aún se sostiene, brillante y joven, la obra de la civilización latina. [...] No hay emoción comparable a la que produce la proximidad de Roma. Se siente en el ambiente un hálito de grandeza. [...] Basta contemplar hoy el Coliseo, desmantelado, roto, con un lamentable aspecto de ruina, para comprender la hermosura, el imponente golpe de vista que ofrecía en los tiempos del Imperio. (Blasco Ibáñez, 1946: 186-192)

A diferencia del retrato desolador de Delhi, en Roma vemos que el aspecto ruinoso es una muestra de grandeza. El viajero ve lo que ya no está y nos asegura que era hermoso, mientras que en la metrópoli india no hay indicios de un pasado glorioso, sino que se destaca un presente decadente de campos llenos de desechos y gente zarrapastrosa. Es evidente que la imagen que proyecta el autor de las tres ciudades (San Francisco, Delhi y Roma) no le exige un gran esfuerzo interpretativo y resulta de fácil digestión cognitiva para el público lector al que está dirigido el relato. Una vez más, Blasco Ibáñez elude el contacto hermenéutico con la otredad y, como afirma Varela (2015: 820-821), «goza en presencia de civilizaciones ajenas, pero siempre de lejos, sin mezclarse, manteniéndolas a una prudente distancia».

Reverte, si bien con menos desdén que Blasco Ibáñez, también se apresta a la confrontación de mundos diferentes. Así, en la descripción antes citada de un palacio de Irán, el autor nos hace ver de forma implícita el contraste entre la imposición musulmana y la tolerancia persa y parece querer convencernos de que la belleza palaciega iraní resulta más apetecible que la belicosidad protestante o la sobriedad ibérica en las edificaciones. De este modo, el viajero construye una especie de marco idílico –tómese nota de la oposición semántica: imposición vs. tolerancia, belleza vs. austeridad guerrera/sobriedad– que, en el peor de los casos, podría llevar al público, en su percepción estética, a repudiar el islam y a menospreciar su propia cultura.<sup>15</sup>

En ocasiones, la confrontación permanece dentro de las mismas fronteras y pone cara a cara el pasado con el presente. Por ejemplo, durante su visita a Ankara, Reverte proyecta en la mente del lector la imagen de una ciudad que ahora es «moderna» en contraposición con el «poblacho feo» de antaño:

Recordaba un poblacho feo, sucio, de casas bajas, burros cargados de mercancías y multitudes de aire mísero. Y me sorprendió encontrarme de pronto una ciudad moderna, de trazas europeas y anchas avenidas arboladas, multitudinaria, con un parque automovilístico de buen nivel, limpia y, en su centro, poblada de tiendas con las mejores marcas de ropa, de zapatos, de relojes, y de cámaras fotográficas. [...] En un buen puñado de bares, la gente seguía un partido de fútbol en amplias pantallas de televisión, y los más jóvenes formaban colas delante del Burger King y el McDonald's. (Reverte, 2022: 72-73)

En opinión del autor, la ciudad ha progresado, ya que, según este pasaje, Ankara ahora se parece Europa, está limpia, tiene avenidas anchas, coches de calidad y establecimientos de primera categoría, así como una juventud que consume hamburguesas. Sin embargo, es interesante señalar que, al dirigir la mirada a aspectos

---

<sup>15</sup> Mohamed (2017) analiza la visión negativa que Reverte presenta de Egipto y el islam en *Corazón de Ulises* (1999) y *Los caminos perdidos de África* (2002).

más profundos de la sociedad turca, Reverte hace irrumpir con fuerza la figura de Atatürk como símbolo del progresismo, en contraste con el reaccionarismo de la ley islámica; es decir, el pasado, en este caso, es preferible al presente:<sup>16</sup>

No solo Atatürk liberó a las mujeres del serrallo, les arrebató el velo y las llevó al Parlamento; además, abrió universidades y escuelas y cerró seminarios musulmanes (las madrasas); les quitó a los hombres turcos, de un guantazo, el feo cucurucho rojo, un atuendo de significado integrista que era obligatorio por orden del sultán, y les recomendó los sombreros y las chisteras parisinos. [...] Nunca un oriental fue tan occidental como Atatürk. (Reverte, 2022: 75)

El viajero, cuyo empeño en alabar el progresismo de Atatürk y denostar los regímenes islámicos no pasa desapercibido, termina comparando de forma velada al militar turco con James Joyce, uno de los arquetipos del modernismo en la literatura, ya que, nos dice, «bebía como un escritor dublinés» (Reverte, 2022: 76). Como ocurre con el «hombrecillo» de Goytisolo, cuesta creer que la elección del personaje resulte espontánea. Reverte, según el análisis de Peñate (2005: 62), en lugar de privilegiar en sus libros de viajes la descripción objetiva de los espacios urbanos o naturales visitados, narra las sensaciones y las entronca con un marco histórico, lo que puede constatar en los extractos analizados. Esto significa que en el texto no queda recogida una perspectiva holística y desinteresada del viajado, sino que se plasma, previa selección de atributos, la visión personal y subjetiva del viajando.

El autor concluye su estancia en Turquía con una advertencia: aquí y en el resto del mundo el cosmopolitismo está muriendo a manos del nacionalismo. Después, arrellanado en un vagón del Transasia Express, se apresta a realizar la visita más importante del itinerario. Así explica Reverte en el prólogo de *La frontera invisible* cuál fue el desencadenante de su viaje:

Un día, hojeando un periódico, leí un artículo de un viajero que hablaba sobre Irán. No era particularmente notable ni brillante. Pero en un momento afirmaba: «No hay plaza más bella en el mundo que la de Isfahán». A su lado, una fotografía mostraba una oronda cúpula de gran tamaño, bajo la luz de la luna, que refulgía en colores delicados y sutiles, que iban del rosa al verde y al azul, y que se alzaba dominando una enorme extensión de terreno rectangular por la que caminaban sombras de personas y trotaban fantasmales coches de caballos. Y me dije: «¿Por qué no ir a Isfahán?».

Todo mi interior se revolvió. De súbito me veía en el lugar y mi melancolía se esfumaba. Creía poder escuchar el sonido de voces ajenas cuyo significado no comprendía, y me sentía de pronto acariciado por la brisa melosa de las noches de primavera en un lugar desconocido: era el aire libre del viaje que tan bien reconozco cuando sopla en mis narices.

Comencé a informarme cuanto pude sobre Isfahán. (Reverte, 2022: 22-23)

Conociendo el procedimiento de gran parte de los autores-viajeros, nadie debería sorprenderse de que una de las finalidades del viaje sea ensalzar aquello que motivó la partida. Por tanto, lo normal es que Reverte, una vez llegado a la plaza de Isfahán, eluda todo elemento perturbador y trate de identificar únicamente los atributos que puedan validar su propósito. Leamos la descripción:

---

<sup>16</sup> Mustafá Kemal Atatürk (1881-1938), militar de carrera, lideró el movimiento de independencia turco tras la caída del Imperio otomano. En 1923 fundó la República de Turquía y se convirtió en su primer presidente, cargo en el que se mantuvo hasta su muerte, sobrevenida por una cirrosis hepática. Como también resalta Reverte dentro del relato, Atatürk fue un destacado impulsor de las artes y las letras.

Los sueños han sido creados para cumplirlos. [...]

Todo a mi alrededor confería una sensación de serenidad y paz, ni siquiera alterada por los gritos de los niños que corrían en los espacios de césped y entre los chaparros pinos de copas recién cortadas. Las parejas de novios paseaban con las manos entrelazadas, grupos de mujeres se sentaban en los bordes del estanque mientras sus hijos chapoteaban con los pies en el agua, algunos pequeños vehículos eléctricos paseaban familias de cinco o seis personas, sonaban los cascabeles de los coches de caballos y el golpeo metálico de los cascotes de los animales sobre las piedras, mientras los últimos bandos de palomas se retiraban en busca de sus criaderos.

El lugar resultaba alegre, con los niños que jugaban y los jóvenes que se amaban, en nada parecido a lo que la desequilibrada, excéntrica y genial Annemarie Schwarzenbach llamó «la horrible tristeza de Persia». (Reverte, 2022: 162-163)

El viajero, en efecto, nos muestra un escenario idílico en el que solo confluyen la juventud, el amor, la ociosidad, la vitalidad, la alegría y donde todos los sonidos son agradables: no hay personas seniles, no se observan rostros tristes o malhumorados, no hay signos del islam –muy presente en el resto del relato–, los gritos son inofensivos... y, como contraposición, se ofrece la visión apesadumbrada de Schwarzenbach.<sup>17</sup> Reverte conduce la percepción estética hacia su propósito y, como Goytisolo, calla lo que carece de valor añadido. Si, en Níjar, el lector reconstruye la realidad como si del infierno se tratara, en Isfahán, cree haber encontrado el paraíso. Reverte ha logrado que prevalezcan la sublimidad visual de las imágenes del artículo de prensa y los recuentos de los libros que leyó antes del viaje. De este modo, ha cumplido la ley del viajero que, de acuerdo con sus palabras, debe llevar una «mochila mental» pertrechada de libros y «revivir» las situaciones leídas (Reverte, 2005: 34-35). Es más, según el autor, los destinos se deben decidir por criterios literarios:

Yo cuando viajo, tengo que llevar detrás una emoción de cosas que he leído sobre el lugar: si no hay detrás de mí una emoción poética para ir a ese lugar, no voy, no me interesa. [...] En un momento determinado hay detrás lecturas. Todos viajamos un poco literariamente por decirlo de alguna manera. Todos vamos a un sitio porque tenemos detrás una ensoñación, un libro que hemos leído, una película que hemos visto, una canción que hemos escuchado. (Reverte, 2005: 241)

La pregunta es ineludible: ¿no estará siendo víctima Reverte de aquello que él mismo presenta como un requisito indispensable en todo desplazamiento? Es decir, cabe la posibilidad de que el viajero esté incurriendo en el error, muy bien descrito por Bayard (2012: 38-29), de acceder a espacios desconocidos por medio de lecturas y opiniones previas. De hecho, el propio Peñate (2005: 49), estudioso de la obra revertiana, advierte lo siguiente: «Viajar literariamente [...] implica cierta mediatización».

Entre los autores de relatos de viajes, es habitual documentarse concienzudamente antes de iniciar el camino. Este proceso conlleva el riesgo de querer identificar sobre el terreno lo que se ha leído en los libros acerca de cierto lugar o incluso, como sucede últimamente como consecuencia del sobreturismo y la explotación comercial de los espacios, que estos terminen plegándose a lo que se espera de ellos (Bayard, 2012: 42). Por lo que al proceso de documentación en sí respecta, en un ensayo sobre la necesidad

---

<sup>17</sup> Los viajes son un elemento cardinal en la bibliografía de la escritora suiza Annemarie Schwarzenbach (1908-1942). Gran parte de su obra está disponible en español. También puede resultar interesante la lectura de *El camino cruel. Un viaje por Turquía, Persia y Afganistán con Annemarie Schwarzenbach*, de Ella Maillart, traducido al español en 2015 con prólogo de Patricia Almarcegui.

de pensar por sí mismo, Schopenhauer (1970: 89-91) hace una interesante distinción entre el conocimiento adquirido mediante la lectura y los juicios que son producto de la reflexión: leer, dice, impone en el pensamiento ideas que son ajenas, ya que provienen de impulsos externos, mientras que pensar por sí mismo solo está determinado por inclinaciones propias que provienen del entorno cercano o de recuerdos. El filósofo alemán llega a comparar al lector con un autómatas, lo acusa de construir sus opiniones mediante la recolección de veredictos dictados en libros e incluso pone el ejemplo de aquel que se informa sobre otro país únicamente por medio de descripciones de viajes.

### 3.2. Principios éticos de la representación topográfica

En *Tristes tópicos*, Lévi-Strauss (1955: 39) denuncia la falsedad de los relatos de viajes, nacidos, según dice, de una manipulación cómplice o inconsciente. Si bien es cierto que un viajero que cuenta sus impresiones no debe guiarse por los mismos patrones que un etnógrafo, sí ha de exigírsele el cumplimiento de unos principios éticos en la representación efrástica del otro, tanto física como psicológica o moral, y en el uso del resto de las figuras descriptivas, de las que forma parte la topografía. Asimismo, hay que recordar que, si el texto no acata las normas taxonómicas de predominio de los acontecimientos factuales sobre los hechos ficticios, prevalencia de la visión objetiva sobre la representación subjetiva y preeminencia de la escritura descriptiva sobre la narrativa, no podrá catalogarse como un relato de viajes propiamente dicho y deberá incluirse en la categoría más amplia de la literatura de viajes.<sup>18</sup>

Dicho esto, es evidente que, en toda descripción, el autor-viajero se topa de manera indefectible con barreras que impiden plasmar la realidad con una objetividad inmaculada. Tarde o temprano deberá seleccionar los rasgos que incluirá en su relato y, llegado a ese punto, se activará en su inconsciente una serie de marcas grabadas (preceptos educativos, referencias históricas y socioculturales, señales ideológicas, inclinaciones emocionales, experiencias propias, etc.) que determinará la elección. Como afirma Cros (2021: 11), el uso de la palabra, que es el mediador de la realidad, está condicionado no solo por el yo de la experiencia personal, sino también por el nosotros, que es «una visión del mundo grabada en la codificación de un discurso».

¿Cómo evitar, pues, que el relato se convierta en un trampantojo de la realidad? En primer lugar, el autor deberá tener presentes las limitaciones descriptivas, contener la aparición de prejuicios y esforzarse por entablar un diálogo hermenéutico sincero con la alteridad. Esto no significa que deba proscribir las impresiones personales y el recuento de experiencias propias, pues, a fin de cuentas, si obrase de esta forma, estaría produciendo un ensayo científico o, en este caso, una guía de viajes constituida únicamente por datos. Ahora bien, deberá rechazar en la mayor medida posible la mediación textual, entendida esta como la actuación premeditada en el texto con el objetivo de crear un marco que conduzca la lectura hacia un fin determinado.<sup>19</sup> En su lugar, habrá de guiarse por la *civilidad*. Esta palabra, definida en el DRAE como «sociabilidad, urbanidad», halla una descripción más precisa para la cuestión que nos

---

<sup>18</sup> Una explicación detallada de estas tres reglas fundamentales del relato de viajes puede encontrarse en Alburquerque-García (2011: 16-18), mientras que Carrizo establece con claridad la frontera entre los libros de viajes y los relatos de viajes propiamente dichos en el primer capítulo de *Poética del relato de viajes* (1997) y en *Derivaciones de una poética del relato de viajes* (2023), actualización del primer libro.

<sup>19</sup> Según la tesis de Jameson (1981), el autor, en este caso, tomaría la iniciativa para convertir el texto en algo más que un objeto de lectura dotándolo de valores sociales e históricos con un objetivo intervencionista. Es algo que se refleja en *Campos de Nijar*, como el propio Goytisolo admitió después de su escritura.



atañe en Bauman (2000: 104-105): entendemos por civilidad, dice el pensador polaco, la capacidad o la destreza para interactuar con personas extrañas sin hacerles ver su alteridad con relación a nosotros y sin presionarlas de modo que se vean obligadas a ceder o renunciar a algunos o a todos los rasgos que las hacen diferentes. Si se aplica esta noción al medio espacial en el relato de viajes, se puede afirmar que convivir con un entorno extraño es una invitación al diálogo y la interacción, a la instrucción y el aprendizaje, donde no debe prevalecer la selección arbitraria ni la finalidad ideológica. Partiendo de un postulado de Mortensen (2005), circunscrito en su caso al etnógrafo, se ha de exigir al viajando el acatamiento de una normativa moral en el retrato topográfico. En consecuencia, en el momento de la escritura, deberá, en la medida de lo posible, librarse de inclinaciones personales, marcadores sociales e incluso de sus propias proyecciones en el público lector. Por otro lado, en caso de que tercie la mediación ideológica en el texto, se habrán de estudiar sus implicaciones, como viene haciéndose en el análisis académico de los relatos de viajes durante las últimas décadas.<sup>20</sup>

En el siguiente cuadro se muestran dos modelos de descripción topográfica en el relato de viajes con sus respectivas características: por un lado, la representación espacial mediada, es decir, aquella que puede constituir un trampantojo para la percepción estética; por otro, la descripción desinteresada.

	<b>Descripción topográfica mediada</b>	<b>Descripción topográfica desinteresada</b>
<b>Modo de selección de atributos</b>	Condicionado por marcas ideológicas, educativas, socioculturales, religiosas, etc. conscientes o inconscientes.	Basado en la apreciación estética y el diálogo hermenéutico sincero con la otredad y movido por un objetivo holístico.
<b>Juicio y legitimación</b>	Determinado por el estatus del viajando (edad, sexo, posición social, ideología...) y por la adecuación intratextual al grupo de pertenencia (país, raza, inclinación política...).	Distinguido por la ausencia de juicio, la no necesidad de legitimación y por la aproximación ética a la otredad.
<b>Resultado</b>	Marcado por el riesgo de perpetuación de la otredad, jerarquización de roles (viajando-viajado, norte-sur...), manifestación de prejuicios, orientación de la percepción estética.	Caracterizado por la representación del viajado en todo su conjunto, el respeto de la diversidad en el otro, la no imposición de criterios en la percepción estética.

**Figura 1.** Dos modelos de descripción topográfica en el relato de viajes

No cabe duda de que el modelo de descripción topográfica desinteresada, que trasladaría al público lector una realidad objetiva del lugar viajado, exige un esfuerzo inconmensurable que, además, debe hacer frente a condicionantes como el tiempo o el idioma. Así parece juzgarlo el propio Halbwachs:

<sup>20</sup> Un libro de referencia en este campo es *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), de Mary Louise Pratt.

Cabe preguntarse en qué condiciones deberíamos situarnos si quisiésemos percibir solamente las características físicas y sensibles de las cosas. Tendríamos que disociar los objetos de una cantidad de relaciones que se imponen a nuestro pensamiento, y que corresponden a otros tantos puntos de vista distintos, es decir que nosotros mismos tendríamos que desprendernos de todos los grupos de los que formamos parte, que establecen entre ellos dichas relaciones y los ven desde dichos puntos de vista (2004: 144).

En este artículo se han expuesto ejemplos cualitativos colindantes con el modelo de descripción topográfica mediada.<sup>21</sup> *Campos de Níjar* es un caso manifiesto de mediación. Como señala Navajas (1979: 118), Goytisolo, en consonancia con la inspiración marxista de esa época, asume la función de mediador entre la realidad andaluza y su materialización en el texto y es, asimismo, el transmisor de dicho estado. Blasco Ibáñez y Reverte responden más bien a la figura del autor-viajero que incurre en una selección parcial de atributos en la descripción del viajado. Cabe recordar que los dos fueron grandes viajeros y, también de forma coincidente, confesaron más de una vez que, para ellos, los desplazamientos eran una manera de satisfacer sueños infantiles y comprobar o revivir lo leído en los libros. Así, puede decirse que ambos encarnan al «metaviajero» que describe Carrión (2009: 26-27) en *Viaje contra espacio*, es decir, aquel que plasma en el relato una tradición histórica que lo precede, mientras que Goytisolo sería el viajero que no reproduce una noción histórica del espacio, sino que acomete una «construcción textual» supeditada a sus intereses.

#### 4. Conclusiones

El relato de viajes es un género en el que la descripción espacial resulta indispensable al ser un factor que aporta autenticidad. Por tanto, los autores-viajeros suelen tratar la topografía como una herramienta supeditada, en primer lugar, al objetivo de conformar un marco espacial verosímil. Ahora bien, también se sirven de ella para, en segundo lugar, armarse con un elemento que apunte el propósito textual.

En el presente artículo, a partir de ejemplos extraídos de Vicente Blasco Ibáñez, Juan Goytisolo y Javier Reverte, se ha procurado mostrar la forma en que los viajeros tienden a hacer una selección de atributos acorde con el propósito de la voz autoral, ya esté movido este por un designio ideológico o simplemente responda a valores literarios o elementos subjetivos consustanciales a la naturaleza de la persona. Como resultado, los autores eluden con frecuencia la confrontación hermenéutica con la otredad del espacio visitado. Esta propensión, tal como se ha visto en los pasajes analizados, entraña el riesgo de reconstruir los espacios de manera arbitraria o someterlos a los intereses de un fin determinado, lo que, a su vez, puede conllevar una recreación extratextual parcial o falsaria y, en el peor de los casos, una exaltación de la alteridad.

#### Bibliografía

Alburquerque-García, Luis (2006). “Los «libros de viajes» como género literario”. En Lucena Giraldo, Manuel y Pimentel, Juan (eds.). *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

---

<sup>21</sup> Esto no significa que no haya relatos de viajes que respondan al modelo de descripción topográfica desinteresada, si bien se juzga que su número es menor.

- Albuquerque-García, Luis (2011). “El «relato de viajes»: hitos y formas en la evolución del género”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, 15-34. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.250>
- Almarcegui, Patricia (2011). “El otro y su desplazamiento en la última literatura de viajes”. *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, núm. 145, 283-290. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2011.v73.i145.264>
- Almarcegui, Patricia (2019). *Los mitos del viaje. Estética y cultura viajeras*. Madrid, Fórcola Ediciones.
- Añón, Valeria (2014). “Narrativas de viaje y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 13-31. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/89480>
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkuva y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity.
- Bayard, Pierre (2012). *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?* París, Les Éditions de Minuit.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1924). *La vuelta al mundo de un novelista. Tomo I*. Valencia, Prometeo.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1925). *La vuelta al mundo de un novelista. Tomo II*. Valencia, Prometeo.
- Blasco Ibáñez, Vicente (1946). *Obras Completas. Tomo I*. Madrid, Aguilar.
- Campbell, Mary Baine (2002). “Travel writing and its theory”. En Hulme, Peter y Youngs, Tim (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, 261-278.
- Carrión, Jorge (2009). *Viaje contra espacio: Juan Goytisolo y W. G. Sebald*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Carrizo Rueda, Sofía (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger.
- Carrizo Rueda, Sofía (2023). *Derivaciones de una poética del relato de viajes*. Kassel, Reichenberger.
- Clarke, Robert (ed.). (2018). *The Cambridge Companion to Postcolonial Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cros, Edmond (2021). “El estatuto de la representación y las rupturas históricas”. *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 7, 9-20. <https://doi.org/10.4000/cecil.1980>
- Gascó Contell, Emilio (2012). *Genio y figura de Blasco Ibáñez: Agitador, aventurero y novelista*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- Goytisolo, Juan (1960). *Campos de Níjar*. Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1977). *Disidencias*. Barcelona, Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (1978). *Obras completas. Tomo II: relatos y ensayos*. Madrid, Aguilar.
- Goytisolo, Juan (1985). *Contracorrientes*. Barcelona, Montesinos.

- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Heidegger, Martin (2000). *Carta sobre el Humanismo*. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid, Alianza Editorial.
- Holland, Patrick y Huggan, Graham (2000). *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press.
- Kristeva, Julia (1981) *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos.
- Lévi-Strauss, Claude (1955). *Tristes tropiques*. París, Librairie Plon.
- Maillart, Ella (2015). *El camino cruel. Un viaje por Turquía, Persia y Afganistán con Annemarie Schwarzenbach*. Traducción de Francesc Payarols i Casas; prólogo de Patricia Almarcegui. Madrid, La Línea del Horizonte.
- Mignolo, Walter D. (1995). *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Mignolo, Walter D. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press.
- Mignolo, Walter D. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, Duke University Press.
- Mohamed, Mai M. M. (2017). “La imagen de Egipto en la literatura de viajes de Javier Reverte: *Los caminos perdidos de África y Corazón de Ulises* como modelo”. *Candil*, 17, 62-79. <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=7119341>
- Mortensen, Camilla H. (2005). “(Eco)Mimesis and the Ethics of the Ethnographic Presentation”. *The Journal of American Folklore*, 118 (467), 105-120. <https://www.jstor.org/stable/4137812>
- Navajas, Gonzalo (1979). *La novela de Juan Goytisolo*. Madrid, SGEL.
- Peñate Rivero, Julio (ed.). (2005). *Leer el viaje: Estudios sobre la obra de Javier Reverte*. Madrid, Visor Libros.
- Pratt, Mary Louise (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Reverte, Javier (2005). “¿Por qué viajo?”. En Julio Peñate Rivero (ed.). *Leer el viaje: Estudios sobre la obra de Javier Reverte*. Madrid, Visor Libros.
- Reverte, Javier (2022). *La frontera invisible: Un viaje a Oriente*. Barcelona, Plaza & Janés.
- Rubiés, Joan Pau (2002). “Travel writing and ethnography”. En Hulme, Peter y Youngs, Tim (eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, 244-260.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. Nueva York, Pantheon Books.
- Said, Edward W. (1983). *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Harvard University Press.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. Nueva York, Knopf.

- Sancholuz, Carolina (dir.). (2017). *Topografías literarias: figuras y tramas del espacio en la literatura latinoamericana de la conquista a la contemporaneidad*. Proyecto de Investigación PI+D H802. Universidad Nacional de La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=proyecto&d=Jpy932>
- Schopenhauer, Arthur (1970). *Essays and Aphorisms*. Harmondsworth, Penguin Books.
- Taranco, David (2024). *Blasco Ibáñez en Japón: 100 años de un viaje transoceánico y su relato (1923-1924)*. Wilmington, Vernon Press.
- Torres Hortelano, Lorenzo J. (2015). “La re-construcción imaginaria de lo real en *Campos de Níjar* y *Las Hurdes. Tierra sin pan*”. *Sociocriticism*, vol. 30, 1-2, 197-235. <https://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/1211>
- Valera, Javier (2015). *El último conquistador: Blasco Ibáñez (1867-1928)*. Madrid, Tecnos.
- Véliz Rodríguez, Sergio Braulio (2011). “Reflexiones sobre un trabajo en los campos de Níjar. En el Cincuentenario de *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo”. *Revista de Antropología Experimental*, 11, 41-65. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1889>

**Varia**



**SENDAS DE LAS NARRATIVAS DE LA RURALIDAD EN LA ESPAÑA  
CONTEMPORÁNEA: UNA PROPUESTA DE CATEGORIZACIÓN**

**PATHS OF THE NARRATIVES OF RURALITY IN CONTEMPORARY SPAIN: A  
CATEGORIZATION PROPOSAL**

FECHA DE ENVÍO 3/12/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 19/12/2024

MARIA AYETE GIL / RAÚL MOLINA GIL

*Universidad de Alcalá / Universitat de València-Universidad de Alcalá*

RESUMEN:

El auge de las literaturas de la ruralidad en España durante la última década nos ha legado un elevado número de textos, de muy variada índole, que comparten la ubicación de las acciones en espacios del campo. Este artículo persigue categorizarlos en dos movimientos: primero, a partir de la relación entre el relato y el espacio, esto es, atendiendo a si lo rural es problematizado o si es un mero telón de fondo; y, segundo, a partir de la mirada y los efectos que de ella derivan (violencia, humor, memoria, no mimético y realismo).

PALABRAS CLAVE:

Literaturas de la ruralidad, neorruralismo, categorización, narrativa española contemporánea, política, España vaciada,

ABSTRACT:

The rise of the literatures of the rurality in Spain during the last decade has left us with a large number of texts, of a very varied nature, that share the location of actions in rural spaces. This article seeks to categorize them based on two movements: first, based on the relationship between the story and the space, that is, if the rural is problematized or if it is a mere backdrop; and, second, from the gaze and the effects that derive from it (violence, humor, memory, non-mimetic and realism).

KEY WORDS:

Literatures of the Rurality, Neorruralism, Categorization, Contemporary Spanish Narrative, Politics, Empty Spain.

## **1. Palabras preliminares: sobre el auge de las literaturas de la ruralidad en la España contemporánea**

Surgido al abrigo de la crisis sistémica de 2008 y del proceso de repolitización ciudadano que supuso el 15M –sin olvidar la evidencia de la crisis climática y la pandemia

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).





del coronavirus—, el auge de las “literaturas de la ruralidad”<sup>1</sup> dialoga con una nueva vía de comprensión del campo que Entrena Durán ha definido como “revalorización de lo rural” (Entrena Durán, 2012: 49). Esta se ha desplegado en los últimos años como respuesta al silenciamiento y a cierta demonización del campo —que fue clave en el discurso público, al menos, desde los años cincuenta, al calor del desarrollismo, de la industrialización forzosa del país y de los éxodos rurales— y se ha visto refrendada por agentes sociales, como, por ejemplo, los reunidos en torno a la “Revuelta de la España vaciada”, deudora de los movimientos sociales post-15M. Aunque presentada ante el gran público durante las manifestaciones del 31 de marzo de 2019 celebradas en Madrid, venía gestándose en diferentes provincias a través de asociaciones y agrupaciones de electores de muy diverso signo, muchas de las cuales conforman la actual federación de partidos España Vaciada (Soria ¡Ya!, Aragón Existe, CuencAhora, Teruel Existe, Zamora decide o Vía burgalesa)<sup>2</sup>. Este proyecto político defiende el impulso de actuaciones que ayuden a revertir la espiral de despoblación, empobrecimiento y envejecimiento en la que se ha sumido el rural en las últimas décadas, que algunos expertos como Burillo Cuadrado y Burillo Mozota (2021) han calificado como una “demotanasia”, esto es, “el proceso de acciones directas e indirectas, así como las omisiones de las mismas, que han dado lugar a la desaparición lenta y silenciosa de la población de un territorio, de su cultura, tradiciones y formas de vida” (Cerdá, 2017: 35).

La llamada de socorro del mundo rural fue escuchada por los medios de comunicación y ha sido difundida en forma de debates, reportajes o artículos periodísticos. Entre ellos, destaca “Tierra de nadie”, un episodio del programa *Salvados*, de Jordi Évole, que ofreció en octubre de 2017 un relevante acercamiento al tema de la despoblación. El impacto de estos altavoces ha sido notable; de hecho, el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia del Gobierno de España para el uso de los fondos destinados por Europa con el objetivo de reparar los daños provocados por la crisis del COVID-19 contempla como una de las diez “políticas palanca” la dedicada a “Agenda urbana y rural y lucha contra la despoblación y desarrollo de la agricultura”<sup>3</sup>.

El campo cultural se ha hecho asimismo eco de la situación, lo que ha permitido un manifiesto *boom* de ficciones ubicadas en el medio rural<sup>4</sup>. En el caso de la literatura, la crítica académica y periodística tiende a afirmar que este auge se inicia con la publicación de la novela *Intemperie*, de Jesús Carrasco, en el año 2013. En nuestra opinión, sin embargo, es más significativa, en tanto en cuanto dota de nombre al espacio, la

<sup>1</sup> Sobre la cuestión terminológica, léanse Ayete Gil y Molina Gil (2024) y Ayete Gil (2024), pero si se quiere atender también a una exposición pormenorizada de la etiqueta “literaturas de la ruralidad”, acúdase a Molina Gil (2025a). En las páginas que siguen, utilizaremos esta última propuesta terminológica.

<sup>2</sup> Para más información sobre dicha organización política, consúltese su página web: <https://xn--espaavaciada-dhb.org/>

<sup>3</sup> Información extraída de la web del Gobierno de España: [planderecuperacion.gob.es/plan-espanol-de-recuperacion-transformacion-y-resiliencia](http://planderecuperacion.gob.es/plan-espanol-de-recuperacion-transformacion-y-resiliencia)

<sup>4</sup> Además del ámbito literario, en el que sí nos detendremos, queremos ofrecer ejemplos de películas muy recientes ubicadas espacialmente en el mundo rural, algunas de las cuales han tenido un notable éxito: *El olivo* (Bollaín, 2016), *Todos lo saben* (Frahadi, 2018), *O que arde* (Laxe 2019), *El lodo* (Sánchez Arrieta, 2021), *Suro* (Gurrea 2022), *Secaderos* (Mesa, 2022), *El agua* (López Riera 2022), *Sacados* (Mesa 2022), *O corno* (Camborda 2023), *Alcarràs* (Simón 2022), *As bestas* (Sorogoyen 2022), *20.000 especies de abejas* (Urresola Solagueren 2023) o *El maestro que prometió el mar* (Font 2023). El campo también ha sido ficcionalizado en numerosas series de muy diversos géneros: *Presunto culpable* (2018), *El pueblo* (2019), *La caza* (2019), *30 monedas* (2020), *Rapa* (2022), *Entre tierras* (2023), *Segunda muerte* (2024), o *Animal salvaje* (2024), entre otras.

publicación del ensayo *La España vacía*, de Sergio del Molino, en 2016, una fecha mucho más cercana a los movimientos antes aludidos.

Ahora bien, a pesar de que los citados textos suponen un punto de inflexión a partir del cual puede hablarse de un paulatino retorno a lo rural, no debe obviarse que el campo ha sido espacio narrativo durante el siglo XX (aunque fuera de modas o corrientes, eso sí). En este sentido, podemos retrotraernos a algunas novelas de Delibes como *El camino* (1950), *Las ratas* (1962), *El disputado voto del señor Cayo* (1978) o *Los santos inocentes* (1981), todas ellas sobre aspectos centrales para el medio rural, como la pérdida de los comunales, el poder de los caciques, la recuperación de la memoria campesina, el abandono del campo y su pobreza o las diferencias en la comprensión de la mera existencia entre quienes habitan el pueblo y quienes arriban de la ciudad. Contemporáneo de Delibes es Juan Benet, creador de la mítica Región. En los años ochenta, por su parte, despegan obras de Adelaida García Morales como *Bene* (1985), *El sur* (1985), *El silencio de las sirenas* (1985) o *El secreto de Elisa* (1999), y, también, las de Luis Mateo Díez sobre Celama o las de Julio Llamazares, quien en textos como *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988) o *Distintas formas de mirar el agua* (2015) aúna la memoria histórica con la despoblación y el desarraigo.

En cierta medida, estas narraciones orquestan un tratamiento de la ruralidad que dialoga con representaciones más contemporáneas del fenómeno como *El viejo y la tierra* (1997), de Francisco Marcos Herrero, *Las voces de Candama* (2002) o *Espejos de humo* (2004), de Moisés Pascual Pozas, pero también con otras más recientes como *Belfondo* (2011), de Jenn Díaz, *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno o *Las efímeras* (2015), de Pilar Adón, así como con todas y cada una de las novelas que citaremos en las páginas siguientes. El género ensayístico está siendo también espacio de reflexión en torno al hábitat rural, como demuestran los fundamentales textos de Marc Badal (*Vidas a la intemperie*, 2017; *Geografías de la ingravidez*, 2023), Paco Cerdà (*Los últimos. Voces de la Laponia española*, 2017), María Sánchez (*Tierra de mujeres*, 2019) o Virginia Mendoza (*Quién te cerrará los ojos*, 2017; *Detendrán mi río*, 2021; *La sed*, 2024), por citar solamente algunos<sup>5</sup>. El fenómeno, asimismo, también ha influido en lo poético, como han demostrado Ramón Pérez Parejo y José Soto Vázquez (2024) o Raúl Molina Gil (2025b).

## 2. Propuesta de categorización de las narrativas de la ruralidad

La cuestión clave, creemos, es cómo estas ficciones representan el campo y qué correspondencia dialógica establecen con él. En las páginas siguientes, partimos de esta pregunta para ofrecer un primer intento de categorización, abierto –como no puede ser de otra manera– a ser discutido y ampliado en años venideros, a medida que el corpus de obras vaya aumentando y se amplíen perspectivas, horizontes y teorizaciones.

En primer lugar, planteamos una gran división de carácter dual fundamentada en la relación que se establece entre el relato y el espacio de la narración. Así, nos encontramos con obras rurales de carácter político (entendiendo la política en el sentido rancièriano<sup>6</sup>)

<sup>5</sup> Para un acercamiento profundo a esta cuestión, véase “El mundo campesino como desafío a la modernidad capitalista” (Solà García y Moreno Caballud, 2024).

<sup>6</sup> La noción de política que maneja Jacques Rancière (1996) se sitúa en las antípodas de las leyes, las prácticas institucionales y los partidos políticos, pues, de acuerdo con el pensamiento del francés, la política no es sino la puesta en práctica del disenso, la actividad que rompe con el reparto natural de lo sensible

y con otras que, que, aupadas por una moda, utilizan el hábitat rural como *atrezzo* o telón de fondo y su labor se dirige, por tanto, hacia la acumulación de lo que Bourdieu (1995) denominaba capital económico, social y cultural, utilizan el hábitat rural como *atrezzo* o telón de fondo.

Las obras del primer tipo se caracterizan por plantear historias que problematizan la realidad rural al establecer un diálogo crítico con sus condicionantes (esto es, con su realidad material). Son, por tanto, textos que sacan a la luz las contradicciones y desajustes propios del medio, en los cuales las condiciones de vida en el campo cobran claro protagonismo: la desigualdad de género, la precarización, el desempleo, la falta de infraestructuras, la crisis ecosocial, la turistificación o los imperativos agroindustriales son fundamentales en la articulación de los conflictos principales de estas novelas. Junto a estos, también pueden ocupar un lugar central el rescate de una memoria histórica silenciada o del proceso de desaparición de tradiciones y saberes concretos del lugar. Los ejemplos de politización de lo rural son, por suerte, relativamente abundantes. Entre ellos, podemos destacar *La tierra desnuda* (2019), de Rafael Navarro de Castro, *Basa* (2019), de Miren Amuriza, *La huerta y el origen de las cosas* (2020), de Rubén Uceda, *Yo no sé de otras cosas* (2021), de Elisa Levi, *Carcoma* (2021), de Layla Martínez, *La nostalgia de la Mujer Anfíbio* (2022), de Cristina Sánchez-Andrade, *Ningún queda* (2022), de Brais Lamela, *Lo demás es aire* (2022), de Juan Gómez Bárcena, *Paisaje nacional* (2024), de Millanes Rivas, *Detrás del cielo* (2024), de Manuel Rivas, o *Canto jo i la muntanya balla* (2019) y *Et vaig donar el ulls i vas mirar les tenebres* (2023), ambas de Irene Solà.

Las ficciones del segundo tipo, lejos de establecer un diálogo crítico con el espacio, hacen uso del campo como *atrezzo* sobre el que proyectar acciones o tramas desvinculadas con el medio en el que se desarrollan. Hay, sin duda, una gradación respecto a la ruralidad como decorado, pero, en todo caso, se trata de obras ubicadas en el hábitat rural cuyos conflictos principales podrían desenvolverse sin grandes problemas en lugares diferentes. Así ocurre, por ejemplo, con *Un amor* (2020), de Sara Mesa, con *La seca* (2024), de Txani Rodríguez, *Elogio de las manos* (2024), de Jesús Carrasco, o con la Trilogía del Baztán y otras narraciones de corte policíaco. En obras como *Un hipster en la España vacía* (2020), de Daniel Gascón, *Las ventajas de la vida en el campo* (2018), de Pilar Fraile, o *Los asquerosos* (2018), de Santiago Lorenzo, el juego con los estereotipos (tanto urbanos como rurales) y la romantización/demonización del medio y/o de sus habitantes es frecuente. De este modo, las contradicciones radicales del medio se desplazan en favor de conflictos de índole distinta, la mayoría de las veces de corte (y resolución/interpretación) individual o interior.

En este sentido, la clave podría radicar en si lo rural aporta algo necesario y central a la narración o si la trama pudiera desarrollarse, sin apenas cambios, en cualquier otro ambiente. Movido por una preocupación similar, ya Vicente Luis Mora atisbó una clara problemática en esta relación con el campo que podríamos vincular con esta primera dualidad que hemos descrito: “El hecho de que parte de su acción tenga lugar en entornos aldeanos o pueblerinos no lo convierte en hecho diferencial respecto a la mayoría de las novelas actuales, urbanas o poliurbanas” (2018: 206).

Atendida esta primera separación, nos detenemos ahora en una segunda clasificación que examina la mirada volcada sobre la ruralidad y las herramientas narrativas utilizadas, de cuya conjunción emergen diversos efectos. No obstante, antes de sumergirnos en ella,

---

permitiendo ver lo hasta entonces invisibilizado, escuchar como palabra lo que antes no era más que ruido, y concebir como posible lo antes imposible.

quisiéramos subrayar que las categorías de las que vamos a hablar no deben entenderse como compartimentos estancos, pues, como se demostrará en el análisis crítico, es común el solapamiento de varias de ellas en un mismo texto. Distinguimos, entonces, cinco subdivisiones: el campo como espacio de la violencia, como espacio del humor, como espacio de lo no mimético, como espacio de la memoria y como espacio para el realismo.

En primer lugar, el campo como espacio de la violencia se define a partir de una mirada que brota de la dicotomía civilización/barbarie o, por lo menos, de la condición indispensable para toda fundación comunitaria, que es la división nosotros/ellos<sup>7</sup>. Aquí, el hábitat rural es figuración de la radical otredad, de ahí su representación como lugar violento, hostil e incómodo en el que la integración resulta imposible. Las novelas policíacas y de investigación abundan en este primer grupo, pero también se encuentran narraciones como las ya citadas *Las ventajas de la vida en el campo* (que parte de cierto ideal de alabanza de aldea guevariano que será fracturado por la violenta ficcionalización de lo rural)<sup>8</sup> y *Un amor*, así como o *Terres mortes* (2021), de Núria Bendicho, y *Villanueva* (2021), de Javi de Castro, además de series televisivas como *La caza* (2019) o *Rapa* (2022), y películas como *La isla mínima* (2014) o *As bestas* (2022).

En segundo lugar, el mundo rural deviene disparador de un discurso humorístico basado en la superioridad de su supuesto contrario, el urbano. De esta visión surgen ficciones que, utilizando la imagen estereotipada del “paleta de pueblo” o del “dominguero urbanita”, se yerguen fundamentalmente sobre la confrontación de tópicos. Así ocurre con los ya referidos *Un hipster en la España vacía*, *Los asquerosos* o *La muerte del hipster* (2021), también de Daniel Gascón. Esta vía ha sido muy común en los productos audiovisuales: *Ocho apellidos vascos* y *Ocho apellidos catalanes* (Martínez-Lázaro 2014; 2015), *El pregón* (de la Orden 2016), *Villaviciosa de al lado* (G. Velilla 2016) o *El pueblo* (Caballero et al. 2019), o, también, en algunos personajes de José Mota (la Blasa, Berengario el Tractorista, el tío la Vara o Tomás Rabero) o de La hora chanante/Muchachada Nui (el Gañán/Marcial).

En tercer lugar, lo rural como espacio de la memoria puede subdividirse, al menos, en tres subapartados: memoria histórica, memoria rural y rememoración de la infancia/adolescencia.

- a. En cuanto a la primera, la memoria histórica, es central en narraciones que, como el *Tríptic de la terra* (2020), de Mercè Ibarz, *pequeñas mujeres rojas* (2020), de Marta Sanz, *Los ojos cerrados* (2021), de Edurne Portela, *La marca del agua* (2021), de Montserrat Iglesias, *El boxeador* (2024), de Alfons Cervera, o las ya anotadas *Carcoma* y *La península de las casas vacías*, persiguen la construcción de una justicia arrebatada al recuperar el recuerdo y la memoria de la(s) violencia(s) del pasado reciente en el campo.

<sup>7</sup> En *El retorno de lo político*, Chantal Mouffe hace acopio del pensamiento de Carl Schmitt y expone los modos en que la institución de un nosotros comunitario (identitario) requiere el levantamiento de una frontera que los diferencie de un ellos. Se trata, en efecto, del llamado exterior constitutivo, o de “la inevitable pareja identidad/diferencia”, de acuerdo con la cual no hay identidad fundada sin exclusión (Mouffe, 1999: 159). En *Cuerpos que importan* (2002), Judith Butler se refiere a este exterior constitutivo como “antagonismo constitutivo”, mientras que en *Cuerpos aliados y lucha política* (2017) emplea el sintagma “exclusión constitutiva”.

<sup>8</sup> José Luis Calvo Carilla habló de este tipo de obras como “novelas idilio”, en las que se aprecian “las derivaciones actuales de los viejos patrones bucólicos (virgiliano y horaciano)” (2022: 67) y se ofrece “un acercamiento más o menos idílico y nostálgico a lo pastoral, con ingredientes comunes como la huida de la ciudad y el descubrimiento de la aldea” (2022: 70).

- b. La segunda, la memoria rural, aparece en narraciones que buscan la recuperación de aspectos diversos de la memoria campesina en vías de desaparición (oficios, vocabulario, actividades comunes, tradiciones, fiestas...). Ejemplos de esta variante serían textos como los dedicados a Celama y sus filandones, *La tierra desnuda* (2019) y las labores de labranza, *Fidela* (2023), de Elvira Valgañón, y su vindicación del trabajo femenino desde una perspectiva de clase, *Caballos de labor* (2012), de Antonio Castellote, o ciertos aspectos de la narrativa de Solà, de Sánchez-Andrade o de Ibarz.
- c. La tercera y última variante recrea episodios de la infancia y de la adolescencia del yo, normalmente anteriores a la migración y el desarraigo. En ocasiones, ello implica un rastreo identitario a través de las genealogías familiares. Muy iniciática fue *Escenas de cine mudo* (1994), de Julio Llamazares. Más recientes son *Panza de burro* (2020), de Andrea Abreu, *La infancia de los pueblos desaparecidos* (2019), de Tomás Val, *Facendera* (2022), de Óscar García Sierra, *Ronson* (2023), de César Sebastián o *La mancha* (2024), de Enrique Aparicio. En otros productos, esta mirada vira hacia lo nostálgico, como ejemplifica *Feria* (2022), de Ana Iris Simón<sup>9</sup>.

En cuarto lugar, el mundo rural leído como un espacio desconocido y lejano permite la emergencia de otras realidades, hasta conceptualizarse a partir de las herramientas de lo no mimético, de lo fantástico y de lo terrorífico. Las narraciones de Ana Martínez Castillo, Emilio Bueso, Irene Solà, Cristina Sánchez-Andrade, Guillem López o Javi de Castro son paradigmáticas en este sentido. Es más, esta misma mirada estaba ya presente en algunos pasajes de novelas canónicas ya citadas como *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, o *Bene*, de Adelaida García Morales. La variabilidad es considerable, de ahí que esta categoría pueda subdividirse en distintas manifestaciones de lo no mimético, entre las que destacan:

- a. Lo fantástico propiamente dicho<sup>10</sup>, presente en obras como *Reliquias* (2019) y *Ofrendas* (2021), ambas de Ana Martínez Castillo, o en *Territorios* (2025), de David Roas, donde la aparición inexplicable de lo imposible rompe la idea de realidad socialmente compartida e imprime el efecto de miedo metafísico, privativo del género. Dependiendo de la lectura realizada, *La forastera* (2020), de Olga Merino, *Paisaje nacional*, de Millanes Rivas, o ciertos pasajes de *Vibración* (2024), de José Ovejero, podrían incluirse aquí.
- b. La normalización de lo sobrenatural, que guarda estrechas relaciones con el realismo mágico más canónico o con la reciente categoría de lo “insólito”<sup>11</sup> y que está presente en novelas como *Las inviernas* (2014) y *La nostalgia de la Mujer Anfíbio*, de Cristina Sánchez-Andrade, *Et vaig donar els ulls i vas mirar*

<sup>9</sup> Sobre la representación de la nostalgia en la literatura contemporánea, véase López Fernández y Mendieta (2023).

<sup>10</sup> Siguiendo las ideas de David Roas, entendemos lo fantástico como aquel género en que se produce una irrupción insólita de lo imposible en un mundo ficcional que funciona según las leyes físicas y regularidades de nuestro paradigma de realidad, con la finalidad de desestabilizar y cuestionar la idea socialmente compartida de realidad a partir de la emergencia de un efecto fantástico que genera en los personajes, el narrador y/o los lectores una sensación de “miedo metafísico” (Roas, 2011). Este, privativo de lo fantástico, se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar y perdemos pie, entonces, frente a un mundo que antes nos era familiar (2011: 96).

<sup>11</sup> Para una definición y aplicación del término, remitimos al texto fundacional de Carmen Alemany (2019).

*les tenebres* (2023), de Irene Solà, o *La península de las casas vacías* (2024), de David Uclés, así como con lo gótico, tal y como apreciamos en *Carcoma* (2021), de Layla Martínez.

- c. La ciencia ficción rural, solapada en gran medida con lo distópico, tal y como sucede en *Belfondo* (2011), de Jenn Díaz, *Cenital* (2012), de Emilio Bueso, *El bosque es grande y profundo* (2013), de Manuel Darriba, *Por si se va la luz* (2013), de Lara Moreno, *Alabanza* (2014), de Alberto Olmos, *Greta en su laberinto* (2016), de Blanca Riestra o *Naturaleza muerta* (2024), de Emilio Bueso.

En quinto y último lugar, destacamos una mirada realista sobre el medio rural. En este sentido, hablamos de una categoría que, por un lado, en tanto en cuanto trata de representar el campo dentro de los códigos del realismo, se separa de lo no mimético, y, por el otro, se aleja tanto del humor como de la violencia fruto de una concepción del hábitat como otredad. Las ligazones con la corriente memorialista son en muchos casos evidentes; sin embargo, hay textos como *Yo no sé de otras cosas*, *Caballos de labor*, *Panza de burro*, *La mancha* o *La seca*, por citar algunos de los que ya han aparecido, o *Llévame a casa* (2021), de Jesús Carrasco, *Mamut* (2022), de Eva Baltasar, y *Detrás del cielo* (2024), de Manuel Rivas, que sortean la cuestión de la memoria. Predomina en este grupo, así pues, un marco de representación figurativo sobre el espacio, lo cual no implica que en las ficciones señaladas no se tematizen las problemáticas propias del medio, como sucede en *La seca*, de Txani Rodríguez, o en *Las ventajas de la vida en el campo*, de Pilar Fraile.

En definitiva, a la hora de categorizar una obra en concreto, deberíamos ubicarla, primero, dentro de una de las dos posibilidades de relación con el medio: lo rural politizado o lo rural como telón de fondo. Después, deberíamos analizar cuáles son las miradas y herramientas utilizadas en su construcción para vincularla con una o varias de las siguientes categorías descritas. Con el objetivo de demostrar la aplicabilidad de dicha taxonomía, procedemos en las páginas siguientes a analizar cuatro novelas de la ruralidad ya referidas: *Las ventajas de la vida en el campo*, de 2018, *La tierra desnuda*, de 2019, *La seca* y *Paisaje nacional*, ambas de 2024.

### **3. Aplicabilidad de la categorización en novelas de la ruralidad contemporánea: análisis de cuatro ejemplos**

Un ejemplo de novela que utiliza lo rural como telón de fondo desde una mirada realista y violenta es *Las ventajas de la vida en el campo*. La obra de Pilar Fraile, frente a otras de su categoría, manifiesta un desplazamiento en tanto en cuanto explicita un choque directo con la experiencia cotidiana de las zonas rurales. En ella, se nos narra la historia del traslado a un pueblo de Alicia, Andrés y la hija de ambos, Miranda, en busca de una vida idílica en un entorno tranquilo y relajado, cuya construcción ficcional es en ocasiones señalada:

Era un paisaje agradable, Alicia se esforzó por centrarse en el resplandor blanco que se atisbaba en las cumbres y en respirar despacio, intentaba sentirse agradecida y privilegiada por tener delante de sus ojos ese panorama. Tenía el recuerdo vago de haber visto una imagen así, en alguna película (Fraile, 2018: 80).

No obstante, la marcha al pueblo está también condicionada por la imposibilidad de la familia de mantener el nivel de vida “clasesmedianista” en la ciudad tras la debacle económica de 2008, pues Alicia perdió su trabajo. En cualquier caso, esta búsqueda de una vida “nueva”, más placentera y ecológica, pronto se derrumba ante las supuestas amenazas veladas del vecino, que provocan en el personaje femenino una desazón y un desequilibrio emocional que rápidamente se apoderan del relato, resquebrajando poco a poco la idealización del pueblo:

El hecho de no poder disfrutar de este momento, de su taza de café junto a la ventana, le provocó una ola de frustración. ¿No se suponía que justamente para eso se habían ido a vivir al campo, para disfrutar de una taza de café mirando las montañas, para que la niña pudiera jugar en el jardín y tuviera experiencias de la naturaleza? (Fraile, 2018: 81).

Tras notarse inseguros, Alicia y Andrés deciden construir una valla para separar su casa y la del amenazante vecino. Mientras esto ocurre, Alicia estrecha relaciones con Larra, el acaudalado médico a quien conocen jugando al tenis. La aproximación afectiva hacia este personaje señala una clara diferenciación social con respecto a quienes habitan el pueblo, lo que muestra la imposibilidad de comunicación entre los neorrurales y los vecinos, ya que la única amistad generada durante la vida en el campo es, justamente, con el menos rural de todos los habitantes del pueblo y el más parejo a la familia foránea en lo referente clase social y cultural. Todo ello deriva finalmente en una profunda crisis de pareja, reforzada por la falta de trabajo de Alicia, en paralelo a un retrato negativo del mundo rural (cifrado en el convencimiento de la maldad del otro, representado por el vecino) y ajeno a sus problemáticas sociales y materiales. Así, en la novela de Fraile, el campo se establece como un telón de fondo, ya que no hay intento alguno de mostrar la vida en el medio en el que se ubica la trama. Es más: las acciones de la novela se desarrollan, en su mayoría, en el espacio interno de la casa o, en todo caso, dentro de la paranoia autogenerada de la protagonista. Si por algo brilla el campo en el texto es por su radical ausencia de representación real. De hecho, la perspectiva individual es de tal calado que, al final, descubrimos que todas las sospechas hacia su vecino eran infundadas y que en ningún momento quiso cometer acto alguno de violencia hacia los recién llegados.

Sobre la realidad se impone, así, la mirada de Alicia, cuya imagen predeterminada de lo rural viene marcada por el consumo de productos ficcionales, lo cual, en una suerte de movimiento cervantino o flaubertiano, llega incluso a modificar su percepción de lo real. En el fondo, y tras esa pátina de bucolismo guevariano, Alicia había construido una idea de lo rural a partir de la demonización de la otredad, lo que traslada a su experiencia en el campo, manifestando un permanente estado de alerta y escogiendo, como vía para solucionar su trauma, el aislamiento monológico, en lugar de acercarse al otro para comprenderlo a partir de lo dialógico.

En *La tierra desnuda*, Rafael Navarro de Castro traza la vida de Blas el Garduña desde su mismo nacimiento, en lo alto de un mulo, durante un caluroso día de los años treinta en que su madre marchaba al campo a trabajar, hasta su muerte en el camino de la Solana, la partida donde ha vivido y trabajado toda su vida, ya entrado el siglo XXI. Blas es, así pues, un ser extraño en medio de una modernidad que ha cambiado para siempre los modos de vida de las culturas campesinas que por siglos habitaron esas tierras, representativas de casi cualquier zona rural del interior español. La novela, extensa, recupera elementos propios de la memoria rural, como los usos y costumbres de los aldeanos en su trabajo diario o las tradiciones de emparejamiento de los campesinos y,

también, presenta las relaciones que Blas y sus vecinos establecen con los principales hitos históricos del XX (la Segunda República, la Guerra Civil, la dictadura y el regreso de la democracia, principalmente), como ha destacado García Cardona (2023). Es cierto que no son pocas las ocasiones en las que el relato peca de escapismo, ya que Blas es un campesino no politizado, dedicado por entero al trabajo permanente en las tierras de labranza y pastoreo. Ello lo lleva a no participar de los movimientos políticos, sindicales o sociales que atraviesan su pueblo y que a muchos terminaron costándoles la vida, como le sucede a Francisco, concejal del Partido Socialista ejecutado por el ejército franquista, o a “el estudiante”, el joven jornalero que se niega a cobrar el mísero jornal de dos pesetas que el capataz quería darle diciéndole “No acepto limosnas” (2019: 159), lo que deriva en su posterior asesinato. Sin embargo, no rehúye sus simpatías por los valores republicanos y socialistas. Blas asimila el silencio y trabaja, tal vez como la inmensa mayoría de los campesinos, ateniéndose a la máxima según la cual “tocaba callar, agachar las orejas y rumiarse la desesperación y la impotencia” (2019: 139). Y ello, al cabo, representa la constante sensación de miedo promovido por el régimen franquista.

No obstante, no es este un mero retrato objetivado, sino que en muchas ocasiones el narrador despierta ciertos matices de idealización hacia la vida de Blas. Ahora bien, esta tensión permanente entre lo histórico/colectivo y el individualismo sí se convierte en el marco en que se desarrollan fragmentos que representan las formas de habitar el campo propias de las culturas campesinas. En este sentido, son destacables, por ejemplo, las secciones en las que se presenta el trabajo conjunto de Blas y otros vecinos para solucionar los problemas comunitarios de abastecimiento de agua o aquellas en las que se incide en cómo la tecnologización del campo supone el abandono irremediable de lo que John Berger, en el “Epílogo histórico” de *Puerca tierra*, estudió como la sustitución de las “culturas de la supervivencia” por las “culturas del progreso” (2018: 233-255). Aunque las geografías de la novela no son conquistadas por la maquinaria y la ideología liberal a ella ligada, sí se sufren las consecuencias irremediables de este proceso: los campos dejan de ser útiles para el mercado y muchos quedan abandonados. Los más ancianos permanecen cultivándolos hasta que sus cuerpos, marcados por décadas de extenuante trabajo, se agotan. Es entonces cuando reaparece la marca de la transformación producida, pues estos viejos campesinos, en lugar de ser cuidados por las hijas en el pueblo –tal como dictaba la tradición–, son trasladados a las residencias de la ciudad. La urbe es el espacio que habitan los jóvenes, quienes marcharon del pueblo buscando nuevas oportunidades, lo que al final acaba por convertirse en un cambio en las condiciones de dominación. Los protagonistas del éxodo no encuentran una vida más acomodada, sino que enfrentan con su fuerza de trabajo otras hegemonías y destilan una concepción diferente del trabajo, que ya no es comunitario, sino individual/familiar, esto es, ordenado por una concepción capitalista de la existencia. Este tránsito es señalado por Navarro de Castro en *La tierra desnuda* y es probablemente el mayor éxito de una novela tal vez demasiado extensa, pero en la que el campo, y esto es lo que nos interesa, no es un mero telón de fondo sobre el que proyectar una ficción ajena a sus condicionantes materiales, sino un lugar problematizado alrededor del cual sí se establecen relaciones críticas que guardan relación con sus vaivenes históricos. En correspondencia con la mirada y los efectos, por tanto, estamos ante una obra realista y que persigue la recuperación de la memoria rural.

En la novela de Txani Rodríguez que lleva por título *La seca*, Nura y Matilde (madre e hija) regresan durante las vacaciones de verano al pueblo de la progenitora, ubicado en la serranía de Ronda, cerca del Parque Natural de Los Alcornocales. Durante su estancia



las acompañan Milo (un amigo de Nuria) y el padre de este. De acuerdo con la descripción de la novela, el pueblo en el que se desarrolla la trama está marcado por la sequía –cifrada en la dificultad de la labor de los descorchadores– y por la falta de trabajo, que empuja a los lugareños a buscar otras maneras de sobrevivir (la industria del turismo y las plantaciones de aguacates). A priori, el texto tiene, como queda patente, los ingredientes necesarios para articularse como un dispositivo político, por cuanto aparecen en él elementos relativos a la realidad histórica actual del medio rural español. Sin embargo, el relato se transforma rápidamente en la historia de un *yo* (Nuria) y sus problemas personales (una relación tóxica con la madre, un antiguo amor de verano, un trauma adolescente). Esta colisión es la que realmente articula la novela, y no guarda relación con el espacio en el que se ubica la trama, cuyas contradicciones quedan desplazadas o relegadas a un segundo plano en favor de la representación de unos conflictos subjetivos de lectura psicologista. La crisis ecosocial o la lucha de los habitantes del medio rural para ganarse la vida a través de medios alternativos a los tradicionales quedan, por tanto, subordinados al trauma individual de Nuria, que también despliega notables problemas de sociabilidad. De hecho, tan solo se relaciona con tres personajes –la madre, el amigo, el examante– y con todos ellos de manera problemática, de los cuales solo este último es habitante del medio rural. La novela constituye, así, un caso paradigmático de novela rural de desplazamiento, ya que intenta conformarse como novela política sobre el medio rural, pero no lo consigue, pues relega las contradicciones (cambio climático, desempleo y turistificación) a un segundo plano. Quedaría, de este modo, enmarcada como una obra que utiliza lo rural como telón de fondo a partir de los códigos del realismo.

Un claro ejemplo de ello es la representación de los descorchadores. La primera vez que aparecen son descritos como “pájaros gigantes” cuya capacidad para trepar por los árboles armados con un hacha constituye una imagen “poderosa y antigua”, aunque “amenazada” (2023: 31; 32). En esta descripción, romantizada cuando no mitificada, las causas de la amenaza no se explicitan. Sin embargo, el mayor problema es otro: la desmaterialización de la actividad laboral que conlleva la mitificación, que conduce a la ausencia, en el texto, del trabajo como tal (del trabajo *en sí*, con sus condiciones materiales y físicas, sus cicatrices y su precariedad). La dureza de la vida del descorchador en el campo se barre en pos de la idealización de un sector, en realidad, en vías de desaparición no solo debido al cambio climático, sino también a la falta de mano de obra especializada o a los bajos salarios<sup>12</sup>. En la segunda y última vez en que aparecen los descorchadores, mucho más avanzada la novela, un oriundo acompaña a la protagonista y al padre de Milo a ver el espectáculo de su labor en lo más profundo del bosque. Sabemos a través de escuetos y anecdóticos diálogos de cariz meramente informativo, sin profundidad ni peso en la construcción de la trama, que el calor y la sequía pegan el corcho e impiden su extracción, por lo que cada año los trabajadores han de adentrarse más en el terreno para encontrar árboles útiles. En esta segunda ocasión, las condiciones laborales brillan, de nuevo, por su ausencia: los corcheros pertenecen a un universo mitológico y, por eso, son seres que, lejos de estar cansados y explotados, “atesora[n] [...] mucha sabiduría, conoce[n] aquellos árboles como nadie” y están “acostumbrados a despertar interés y admiración” (2014: 176; 175). Nuria –no es baladí– hasta les saca fotografías.

---

<sup>12</sup> *Suro* es, por el contrario, un buen ejemplo de textualización de las condiciones laborales en el sector y de la explotación de mano de obra extranjera.

La profundización o complejización de la realidad rural termina siendo, como venimos apuntando, mínima en un relato incapaz de articular las contradicciones del medio en el que se ubica. Tres detalles más acabarán de darnos una visión más completa de la obra. El primero es que la protagonista solo tiene contacto con un habitante del pueblo, el antiguo amante (también descorchador). Su relación con los lugareños, por tanto, es inexistente, lo que manifiesta una clara imposibilidad de integración. El segundo tiene que ver con su inagencia. Nuria es una mujer supuestamente comprometida con las ideas ecologistas, pero de una pasividad que lleva enseguida a la desresponsabilización: no busca las causas de las obras que se están efectuando en el río del pueblo, por ejemplo, así que, desde su perspectiva, no hay ni motivos ni culpables, solo consecuencias. El tercero, y relacionado con el anterior, señala la preocupación de la protagonista por el entorno. A Nuria no la afecta tanto la cuestión medioambiental como el miedo a que “aquel lugar, que para ella representaba un refugio firme –Los Alcornocales, el pueblo, el río, la casa–, se convirtiera en un paraje ajeno a sus recuerdos” (2024: 80). Estamos, así pues, ante una protagonista cuya inquietud o preocupación por el entorno es meramente estética y personal, como la de muchos otros veraneantes, de ahí su inacción, a pesar del desacuerdo (un desacuerdo que, lejos de político, es solo juicio moral o sentimental).

Terminamos estos breves análisis con la novela *Paisaje nacional*, de Millanes Rivas. En ella, seguimos las andanzas de un joven narrador al que, una noche, en los campos que rodean el pueblo okupado de El Álamo, se le aparece el fantasma de su bisabuelo, apodado el Cordobés y asesinado por los franquistas durante la guerra, con una petición: la de reunir a sus tres hijas –las tías del joven– y llevarlas a un lugar todavía no verbalizado. En ese punto empieza un doble viaje: por un lado, físico, en busca de las tías y, con ellas, de nuevo hacia la Aparición (la novela deviene una especie de *road trip*); por el otro, interior, de descubrimiento no solo de partes desconocidas de la historia familiar de los implicados, sino –y, sobre todo– de un pasado mayormente desplazado del discurso público e incluso literario. Hablamos de la conformación de los pueblos de colonización levantados en zonas próximas a las principales cuencas de los ríos del país durante el franquismo y de las luchas pasadas por la ocupación y el reparto de la tierra. Lo que caracteriza la obra de Rivas, por tanto, es su capacidad de historización del espacio rural, un proceso en virtud del cual se desvelan parcelas silenciadas por el discurso del poder. Si en el año 2015 Julio Llamazares propuso una manera otra de mirar el paisaje hidrográfico en su novela *Distintas formas de mirar el agua*, Millanes Rivas hace lo propio con los pueblos de colonización: es decir, reclama la necesidad de aprender a vislumbrarlo desde sus condicionantes contextuales y políticos para interpretarlo en toda su extensión. Es así como este texto presenta la radical historización de un espacio que exige ser también “paisaje nacional”, esto es, ser en primer lugar visto y después reconocido como parte de la historia, pues los pueblos de colonización son mucho más que arquitectura vanguardista y urbanismo racional, mucho más que casitas blancas y torres de iglesia: son los regadíos que los rodean, cuya propiedad desconoce el visitante, y la tierra sobre la que se levantaron y ocultaron; lo que hay debajo: una fosa común; son, tal como arguye la voz narradora, y no debe olvidarse, lugares contruidos “para el trabajo” (2024: 19), lugares de control, de desarraigo y de expropiación.

La novela de Rivas es una muestra clara de texto actual sobre el medio rural con potencia problematizadora y capacidad de complejización; esto es, de texto rural político. Se trata, en definitiva, de un relato sobre la violencia y la pulsión de supervivencia, sobre el trauma y el silencio, pero también sobre la necesidad de contar para visibilizar lo

desplazado y combatir la desmemoria (sobre todo la política) que vindica, en paralelo, la capacidad crítica de lo no mimético gracias a la espectralidad. Al cabo, es una novela que trata de poner en palabras lo que apenas se cuenta, lo irrepresentable (lo real lacaniano), por eso, leemos: “yo marché a El Álamo y a mi vuelta las palabras se habían ido. Lo que ocurrió allí en El Álamo me ha impedido hablar, siento que nada merece ser contado salvo, precisamente, aquello. A la vez, pienso, es tan inenarrable” (2024: 14). Hurgando en la memoria familiar y rastreando en documentos veraces (algunos de los cuales se incluyen como anexos), el protagonista escarba hasta sacar a la luz la historia de su bisabuelo, de su abuela, de sus tías y de El Álamo, uno de tantos pueblos de colonización contruidos sobre una tierra antaño comunal y bajo la que se revuelven, todavía, los cuerpos de los vencidos<sup>13</sup>. Estamos, por tanto, ante una crónica de expropiación y de excesos, de represión y de extractivismo, de distribución y de acceso a la tierra; una crónica, en fin, sobre la memoria de los oprimidos y olvidados que, dada su desaparición de los discursos oficiales, no puede sino emerger en forma de fantasma: el del Córdoba y el del propio pueblo.

#### 4. Conclusión.

El presente artículo certifica la existencia de una corriente literaria en claro auge durante, al menos, la última década en España, materializada en muy distintos géneros: cine, ensayo, novela, poesía, cómic, etc. Este elevado número de obras publicadas requería un intento de sistematización que nos permitiera pensarlas en conjunto y particularizar sus características principales. A partir de esta categorización en dos niveles, que hemos tratado de aplicar brevemente a ejemplos concretos, pretendemos ofrecer una leyenda que nos ayude a leer el mapa actual de las literaturas de la ruralidad en la España contemporánea. Como toda taxonomía, la aquí presentada está también abierta a posteriores especificaciones, por lo que no se ofrece como un punto de llegada (algo imposible teniendo en cuenta que hablamos de un fenómeno en marcha), sino como un lugar de partida que nos permita alcanzar, en el futuro, nuevas formas de comprender las literaturas de la ruralidad.

#### Bibliografía

Alemany, Carmen (2019). “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos?: la narrativa de lo inusual”. En Álvarez Méndez, Natalia y Abello Verano, Ana (eds.). *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid, Visor, 307-324.

---

<sup>13</sup> En el pueblo de San Isidro de Albaterra, de acuerdo con el ensayo de Marta Armingol y Laureano Debat, ocurrió justamente esto mismo, que “sobre las parcelas que obtuvieron con la adjudicación de la plaza de colonos había funcionado hasta hacía muy poco un campo de concentración, uno de los más grandes de los alrededores de trescientos que existieron en la España de Franco”, por lo que al empezar a cavar la tierra, se encontraron con los restos (2024: 143). Se trata, en efecto, del campo de concentración para presos políticos de Albaterra, abierto hasta octubre de 1939.

- Armingol, Marta y Laureano Debat (2024). *Colonización. Historias de los pueblos sin historia*. València, La Caja Books.
- Ayete Gil, María (2024). “Representaciones de la(s) crisis de 2008 y sus consecuencias en el medio rural a través de cinco novelas españolas”. *Historia Actual Online*, 64, 3, 119-134. Recuperado de: <https://doi.org/10.36132/3j47qc25> (último acceso 28/11/2024).
- Ayete Gil, María y Molina Gil, Raúl (2024). “Las literaturas de la ruralidad en España: entre la politización y el desplazamiento”. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24, 2, en prensa.
- Berger, John (2018). *Trilogía De sus fatigas*. Barcelona, Penguin Random House.
- Burillo Cuadrado, María Pilar y Burillo Mozota, Francisco (2021). “Despoblación y demotanasia”. *Patrimonio cultural de España*, 12, 233-250. Recuperado de: [https://libreria.cultura.gob.es/libro/paisaje-cultural\\_5360/](https://libreria.cultura.gob.es/libro/paisaje-cultural_5360/) (último acceso: 28/11/2024).
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona, Paidós.
- Butler Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona, Paidós.
- Calvo Carrilla, José Luis (2022). “La novela idilio como una de las tendencias de la narrativa de hoy”. En Gómez Trueba, Teresa (eda.). *La alargada sombra de Delibes sobre la España vacía. De la novela rural al neorruralismo del siglo XXI*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 67-82.
- Champeau, Geneviève (2018). “La novela neorrural actual entre distopía y retro-utopía”. *Hispanismes*, 11, 1-19. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/hispanismes.2185> (último acceso 28/11/2024).
- Cerdà, Paco (2017). *Los últimos. Voces de la Laponia española*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- Entrena-Durán, Francisco (2012). “La ruralidad en España: de la mitificación conservadora al neorruralismo”. *Cuadernos de desarrollo rural*, 9, 69, 39-65. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cdr9-69.remc> (último acceso 28/11/2024).
- Fraile, Pilar (2018). *Las ventajas de la vida en el campo*. Barcelona, Caballo de Troya.
- García Cardona, Juan (2023). “La vida rural través de la memoria histórica española del siglo XX: el caso de *La tierra desnuda* de Rafael Navarro de Castro”. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas*, 21, 109-138.
- López Fernández, Álvaro y Mendieta Rodríguez, Elios (2023). “Importancia y recreación de los años noventa en la literatura española actual”. En Guarinos Galán, Virginia y Blanco Pérez, Manuel (coords.). *Universos distópicos y manipulación en la comunicación contemporánea: del periodismo a las series pasando por la política*. Madrid, Dykinson, 441-456.

- Molina Gil, Raúl (2025a). “Del neorruralismo a las literaturas de la ruralidad: debate terminológico y propuesta de categorización sobre una tendencia en auge”. *SIGNA. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 34, en prensa.
- Molina Gil, Raúl (2025b). “Poéticas de la ruralidad en la España contemporánea: lenguaje, memoria e idealización”. *Rilce. Revista de filología hispánica*, 41, 1, 303-329. Recuperado de <https://doi.org/10.15581/008.41.1.303-29> (último acceso 19/12/2024).
- Mora, Vicente Luis (2018). “Líneas de fuga neorrurales de la literatura española contemporánea”. *Tropelias. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4 (número extraordinario), 198-221. Recuperado de [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201843071](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201843071) (último acceso 28/11/2024).
- Mouffe, Chantal (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona, Paidós.
- Navarro de Castro, Rafael (2019). *La tierra desnuda*. Madrid, Alfaguara.
- Pérez Parejo, Ramón y Soto Vázquez, José (2024). “¡Adiós, Arcadia! Del idealismo de la poesía regionalista a la poesía neorrural”. *Ínsula*, 925-926, 14-18.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rivas, Millanes (2024). *Paisaje nacional*. Madrid, Alianza.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Rodríguez, Txani (2024). *La seca*. Barcelona, Seix Barral.
- Solà García, Alba y Moreno Caballud, Luis (2024). “El mundo campesino como desafío a la modernidad capitalista”. *Ínsula*, 925-926, 34-37.

## DE LO SUBALTERNO A LO VISIBLE: UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS NARRATIVAS OBRERAS DE ARMANDO LÓPEZ SALINAS Y WANG SHIYUE<sup>1</sup>

### FROM THE SUBALTERN TO THE VISIBLE: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE WORKING-CLASS NARRATIVES OF ARMANDO LÓPEZ SALINAS AND WANG SHIYUE

FECHA DE ENVÍO 22/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 23/12/2024

CHAOHUI CHEN

UNIVERSIDAD DE SHENZHEN

#### RESUMEN:

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un análisis comparativo de las narrativas de Armando López Salinas y Wang Shiyue, escritores de España y China, respectivamente, que comparten muchas similitudes tanto en sus carreras como en métodos de creación literaria. Ambos fueron autodidactas y consiguieron visibilidad desde un lugar subalterno. Mediante un análisis de sus obras más representativas, que alberga la caracterización de protagonistas, el lenguaje literario, la construcción del dualismo y la formación de identidad, veremos las similitudes y diferencias entre las narrativas obreras de estos países que, en apariencia, resultan tan distantes.

#### PALABRAS CLAVE:

Armando López Salinas, Wang Shiyue, narrativa obrera, literatura comparada, subalterno.

#### ABSTRACT:

This paper aims to carry out a comparative analysis of the narratives of Armando López Salinas and Wang Shiyue, two writers respectively in Spain and China who share many similarities both in their careers and in their literary creations. Both are self-taught writers and have experienced the process of achieving visibility from a subaltern place. Through an analysis of their representative works, including the shaping of protagonists, literary language, the construction of dualism and the formation of identity, we will look at the similarities and differences between the working-class narratives of these two countries which are seemingly distant.

#### KEY WORDS:

Armando López Salinas, Wang Shiyue, working-class narrative, comparative literature, subaltern

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación “Estudios comparativos de las obras urbanas de España y las del sur de China” (SZ2023C011), financiado por la Asociación de Ciencias Sociales de Shenzhen (深圳市哲学社会科学规划课题).



## 1. Introducción

Con la industrialización y urbanización, la vida y las preocupaciones de los trabajadores se convirtieron en un tema central para la literatura moderna. De acuerdo con Yang (1992: 186)<sup>2</sup>, la literatura obrera se conforma a partir de obras escritas por trabajadores que no son escritores profesionales y en las que narran la vida cotidiana y las preocupaciones de la clase trabajadora. En el contexto político y económico del siglo XX, destacado por el surgimiento del neoliberalismo y la globalización, este tipo de creaciones literarias se ven envueltas en un matiz de lucha de clases fruto del compromiso de los escritores. Sin embargo, debido a motivos culturales y políticos, la literatura del trabajo normalmente ha carecido de la atención merecida, a pesar de ser una parte importante de la literatura moderna y contemporánea tanto en España como en China. Los escritores que necesitan realizar otros trabajos, “escritores imposibles” en palabras de Martínez Fernández, a los cuales suelen faltar recursos económicos y culturales, tuvieron que afrontar varios desafíos para “conseguir acceder a la producción de narrativas audibles” desde la subalternidad (Martínez Fernández, 2020: 29). Un ejemplo es Armando López Salinas, comprometido en la literatura y en la política, silenciado durante muchos años por la censura franquista. Por lo tanto, merece la pena indagar en las estrategias literarias que han seguido para conseguir alzar su voz entre el público. Esperamos que esta investigación comparativa pueda brindar un entendimiento más profundo y nuevas perspectivas para la crítica de narrativas obreras de España y de China.

El presente texto se divide en tres partes. La primera consta de un estudio de la biografía, la carrera profesional y la situación social en la que se encontraban los dos autores, sentando una base contextual para el análisis textual en los siguientes apartados. En la segunda parte nos centramos en las narrativas más representativas de López Salinas y Wang, revisando la plasmación de personajes —sobre todo los trabajadores y empleadores—, el dualismo de trabajador-empleador y la construcción de la identidad obrera. En la última parte, partiendo de la base de las similitudes y diferencias entre ambos autores, intentaremos extraer algunas conclusiones para observar las posibilidades de encontrar universales en estos “escritores imposibles”.

## 2. El escritor silenciado y el obrero fabril

Armando López Salinas, considerado como uno de los máximos exponentes del realismo social de posguerra en la literatura española (López Salinas, 1960), es escritor y, desde 1957, militante del Partido Comunista de España. De acuerdo con los escasos materiales y entrevistas que se conservan, sabemos que López Salinas, nacido en 1925 en Madrid, estudió hasta el segundo de bachillerato (Domínguez, 2013) y tuvo que dejar los estudios a causa del encarcelamiento de su padre, que era sindicalista y “formaba parte de los múltiples comités de huelga existentes” al final de la guerra (López Salinas, 2011: 8-9; Somolinos Molina, 2020). Desempeñó varios oficios, lo cual, según el propio autor, le permitió tener contacto “muy directo con la clase obrera” de la que viene y forma parte durante muchos años (López Salinas, 2011: 11). En 1945, empezó a estudiar por la noche en la Escuela de Ingenieros Industriales, compaginándolo con otros trabajos (Somolinos

---

<sup>2</sup> En su tesis doctoral, Martínez Fernández (2020: 260-263) hizo una definición más enfocada en clases: “En definitiva, entendemos que las narrativas literarias obreras como producciones intrínsecamente híbridas, contaminadas, subalternizadas, pero también con capacidad revolucionaria.”

Molina, 2020). Consiguió el puesto de delineante en el Ministerio de Obras Públicas tres años después, el mismo año que conoció a “gentes que tenían las mismas preocupaciones”, como, por ejemplo, Antonio Ferres, con quien escribiría varios libros de viaje. En esos años, comenzó a militar en el PCE, a colaborar en Radio España Independiente y a trabajar para el periódico *Mundo Obrero*, luchando contra el franquismo de manera clandestina (Domínguez, 2013; López Salinas, 2011: 9).

Como escritor autodidacta, su primer contacto con la literatura fue a través de algunos “títulos proletarios” (Domínguez, 2013), debido a la influencia de su padre. Luego en el bachillerato, obligado por una profesora, leyó lo que había en la biblioteca. Después de conocer a colegas como Alfonso Sastre y Antonio Ferres, participó en seminarios sobre literatura norteamericana como la de William Faulkner y John Dos Pasos. Como diría el propio escritor, su universidad fue “la calle y un país de hambrunas y cárceles” (Domínguez, 2013).

Desde el comienzo de su experiencia literaria, el autor ya se preocupaba por la clase obrera: “Llegué a la literatura en aquel Madrid de hambres, fríos y miedos, de aquel Madrid miliciano del «No pasarán», entrañable, del himno de Riego, de la Varsoviana o de la Internacional” (López Salinas, 2011: 9). La familia, la experiencia en distintos oficios y la adolescencia durante la guerra y posguerra sentaron la base de sus ideas literarias y su conciencia de compromiso. Su primera novela, titulada *La mina* y publicada en el año 1960, expone su tendencia del realismo social, línea en la que insiste durante toda su carrera profesional como escritor. Cuenta la historia de un agricultor granadino, Joaquín, que tuvo que trasladarse con toda la familia a Los Llanos en busca de trabajo, debido a que el amo de su pueblo no le arrendaba tierras para trabajar. En el pueblo minero conoció a obreros que venían de todas partes de España y, a pesar de su miserable vida y las pésimas condiciones de trabajo, continúa soñando con ahorrar dinero para poder conseguir un terreno en su pueblo natal. Esta obra fue finalista del Premio Nadal de 1959 por “su sencillez, y la variedad y autenticidad de los personajes” (Vázquez Zamora, 1960: 24), considerada emblemática del realismo social, gracias a la cual consiguió valoraciones bastante positivas de los críticos literarios (Montejo Gurruchaga, 2009: 162-163).

Sin embargo, su segunda novela, *Año tras año* (1962), galardonada con el Premio “Antonio Machado”, no disfrutó de la misma suerte de poder escapar de la censura y solo fue publicada en Francia. Siendo un libro publicado en un contexto “ramificado” (García de Nora, 2000: 10), en comparación con la anterior, esta es, hasta cierto punto, la novela más ambiciosa del autor, ya que eligió una narrativa más fragmentada y abarca más tiempo —desde el fin de la Guerra Civil en 1939 hasta la huelga de los tranvías de 1951—. Cuenta con múltiples personajes, que se entrelazan entre ellos mediante un punto común —Joaquín, regente de un piso de su familia cuyos cuartos son realquilados por distintos inquilinos—, al mismo tiempo que “documenta” los importantes acontecimientos sociales de estos quince años.

Desde entonces, la censura ha sido una sombra que acompaña a nuestro autor durante su carrera literaria. Las narrativas posteriores, *Una historia familiar* (1962), *Crónica de un viaje y otros relatos* (1964), *Estampas madrileñas* (1965) y *El pincel mágico* (1965) no pudieron publicarse en la España de posguerra sin ser censuradas. La primera, *Una historia familiar*, con color autobiográfico, cuenta la vuelta de un chico de doce años al pueblo donde residen sus abuelos maternos. El adolescente, influido por la ideología de izquierdas de su padre encarcelado, el cual es un reflejo del propio autor, tiene varios



conflictos con su abuelo, defensor de la derecha. *Crónica de un viaje y otros relatos*<sup>3</sup> es una recopilación de dieciséis cuentos que no consiguió el permiso de publicación después de que los censores pidieran más información sobre las actividades del autor (Montejo Gurruchaga, 2009: 168). En cuanto al libro de relatos titulado *Estampas madrileñas*, publicado en 1965 en Suecia, incluso a día de hoy “es imposible encontrar un ejemplar” (Montejo Gurruchaga, 2009: 160). El único que tuvo suerte fue *El pincel mágico*, una obra de teatro infantil adaptada de una leyenda china que consiguió el permiso de edición en 1965 (Montejo Gurruchaga, 2009: 181).

Por otro lado, López Salinas también juega un papel activo en los libros de viajes. Debido a las limitaciones para publicaciones en aquella época, muchos de los escritores, “se sintieron tentados por los libros de viajes” (Montejo Gurruchaga, 2009: 170). López Salinas escribió, con Antonio Ferrer, Alfonso Grosso y Fernando Alfaya respectivamente, tres libros de este subgénero —*Caminando por las Hurdes* (1960), *Por el río abajo* (1966) y *Viaje al país gallego* (1967)—. Según él mismo, el objetivo de estas obras era “dar a conocer el país en que vivíamos”, por lo cual procura “[...] escribir el libro con mucha objetividad para superar cualquier tendencia, porque con la elección de cualquier tema, aunque el tratamiento del relato sea objetivo, implícitamente (están) denunciando lo que ocurre o cómo era la situación social y religiosa de aquella geografía” (Domínguez, 2013).

Con este claro sentido de compromiso, López Salinas, junto con los coautores de estos libros, cumplieron la mencionada meta y, mediante múltiples diálogos con los habitantes y un lenguaje sencillo, mostraron a los lectores otros lugares. Tanto el paisaje como las costumbres de Galicia y Andalucía que, aparte del campo y las fiestas, también sufrían “el atraso y el analfabetismo de sus gentes, sus supersticiones, la emigración forzosa, la necesidad de una profunda reforma agraria, el nacionalismo (y) la laxa moralidad para la época” (Montejo Gurruchaga, 2009: 175).

Debido a que sus posturas políticas iban en contra del régimen franquista, López Salinas fue silenciado y situado en la subalternidad en España hasta el nuevo siglo, algo de lo que el propio autor fue consciente. Como dijo Montejo Gurruchaga (2009: 160, 182) en su investigación sobre la censura sufrida durante la carrera literaria de López Salinas, el autor lucha contra la censura “de forma sistemática”, lo cual es un factor que no podemos pasar por alto a la hora de realizar una investigación holística de sus obras. En sus obras, la clase trabajadora siempre ha sido la protagonista y se utiliza un lenguaje cada vez más directo, con el cual intenta “hacer objeto de crítica la realidad española” (Montejo Gurruchaga, 2009), “reconstruir la razón cultural frente a la realidad existente” y “recuperar [...] la memoria de los vencidos” (López Salinas, 2011: 10).

Por otro lado, Wang Shiyue, seudónimo de Wang Shixiao, también es un escritor autodidacta y experimentó el proceso de entrar en el foco de la crítica desde la subalternidad, aunque más bien por su origen obrero que por censura del régimen. Nacido en el año 1972 en el pueblo Nanhu de la provincia Hubei, una aldea que se convirtió en el escenario de algunas obras posteriores, es hijo de una familia campesina de cinco hijos y en uno de los pocos textos que escribió sobre él mismo, Wang dijo que tuvo una infancia gris debido a la enfermedad y continuas pesadillas (Wang, 2018: 132). A los once años, falleció su madre y se convirtió paulatinamente en una persona reservada (Tang y Wang, 2015). Cuando tenía dieciséis años, empezó a estudiar dibujo, por lo cual pensaba que podría ganarse la vida valiéndose de sus pinturas (Wang, 2018: 31; Yu, 2010). Dejó los

---

<sup>3</sup> En 2007 fue editado y publicado por la editorial Adhara, con introducción de Eugenio García de Nora.

estudios después de terminar la escuela secundaria y empezó a trabajar en las tierras de la familia, al mismo tiempo que lo hacía como obrero en la construcción. Cinco años después, consiguió empleo en una fábrica en Shenzhen, la ciudad más dinámica económicamente durante la etapa de Reforma y Apertura. A pesar de que aquel empleo solo duró medio año, fue una experiencia de suma importancia para su carrera literaria porque allí conoció “lo sangrante y cruel de la acumulación primitiva, lo cual se convirtió en el tono y la base de (sus) creaciones literarias” (Xu, 2018).

En el año 1994, comenzó a trabajar como diseñador artístico en una fábrica de ropa en Wuhan. Cinco años después, después de perder todo el dinero en un negocio de cría del cerdo, Wang, ya casado, fue a Shenzhen otra vez en busca de empleo. Desempeñó más de veinticinco trabajos (Fu, 2020: 213), como, por ejemplo, obrero en construcción, camarero en hotel y obrero de imprenta, al mismo tiempo que retomaba la escritura de unos textos cortos con el objetivo original de “escribir sobre los asuntos y las personas cotidianos para pasar los textos entre colegas” (Wang, 2018: 131). Tuvo su punto de inflexión en el año 2000, cuando la editorial de la revista especializada en literatura obrera, *Bahía Dapeng* (en chino: 大鹏湾), le dio el puesto de editor. Durante los cuatro años trabajando en esta editorial, pudo conocer mejor el proceso de publicación y tuvo más tiempo para la escritura. Entre el año 2004 y 2007, se dedicó solamente a la creación literaria, lo cual también le dio buenos resultados. A partir de 2009, trabaja como editor jefe y posteriormente director de la revista *Obras*. En 2016, fue seleccionado como miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación de Escritores de China y actualmente es vicepresidente de la Asociación de Escritores de Guangdong.

En comparación con López Salinas, Wang tiene más obras narrativas, ya que vive en una época relativamente más pacífica que la posguerra de España. Su primera obra en este estilo fue un cuento titulado “Sonido de afilar cuchillos en un piso alquilado”, publicado en la revista *Obras* en el año 2000 y premiado por la misma editorial. El protagonista, Tianyou, es un obrero de troqueladora que alquila un piso barato en las afueras de Shenzhen para poder pasar los fines de semana con su novia. Conoce a la pareja del piso vecino, los cuales son también trabajadores migrantes. El marido, que antes era profesor en su pueblo y había tenido que irse a buscar trabajo a Shenzhen, afila el cuchillo cada vez que su mujer, que ha sido violada por el jefe, se va a trabajar a un club para ganarse la vida. Esto enturbia los encuentros amorosos de Tianyou y su novia y resulta en una ruptura. Distraído en el trabajo, Tianyu sufre un accidente en la troqueladora y pierde cuatro dedos. En ese momento decide vengarse de su vecino. Al final el afilador desaparece y el protagonista adopta la costumbre de su antiguo vecino de afilar cuchillos por la noche. A pesar de la sencillez del lenguaje y la trama, lo cual parece intencionado, con su primer relato nuestro autor muestra su conciencia de compromiso y el sólido conocimiento sobre la vida y las preocupaciones de los trabajadores.

Después de conseguir atención de la crítica con su primera obra, Wang publicó otras, tanto de corta como de mediana extensión, sobre la vida de los trabajadores en Shenzhen y la vida en el pueblo de Yancun, cuyo prototipo es su propio pueblo, Nanhu. En esta etapa, va surgiendo uno de los temas principales de sus obras: el dilema de los trabajadores migrantes, la falta de identidad en la ciudad desconocida donde trabajan — ni reconocen ni son reconocidos por la ciudad—, así como la nostalgia por el pueblo natal, pero sin la posibilidad de retorno. De ese lugar surgen las dos series en que se agruparían sus obras: la de “literatura de trabajadores” y la de “relatos del pueblo Nanhu”. Sin embargo, nuestro autor, a pesar del éxito en las revistas literarias, seguía aún lejos de

considerarse canónico, ya que la literatura obrera seguía siendo un subgénero para los lectores de poco nivel cultural o de educación.

Fue con la obra *Pedido del Estado* que Wang entró en la lista de escritores grabados en la Historia de literatura china. Con esta novela obtuvo el Premio Lu Xun de Literatura en el año 2010<sup>4</sup>, uno de los premios más importante en China, causando una sensación en el círculo literario. Publicada en 2008 en la revista *Literatura popular*, esta obra cuenta la historia de un empresario que, al borde de la quiebra, justo recibe un pedido para fabricar, en cinco días, 200.000 banderas nacionales estadounidenses de parte de un agente extranjero, a causa la gran demanda de este producto generada en el país norteamericano por el atentado del 11 de septiembre. Con la esperanza de resucitar su fábrica con este pedido, el empresario pide a los empleados trabajar horas extras, hasta que Zhang Huai'en, responsable de los talleres de fabricación, muere por exceso de trabajo. Debido a la gran cantidad de compensación económica pedida por el abogado, al final el empleador se suicida. Es una obra situada en el proceso de globalización que “supera el simple dualismo de conflictos entre clases y busca, de manera más profunda, la raíz de la tragedia” (Liao, 2021), la cual también es una marca de suma importancia en la evolución de nuestro escritor desde el enfoque en la fábrica y el pueblo natal hacia algo más universal.

Otra novela similar es *Sin lápidas*, publicada en 2009 y finalista del Premio Mao Dun de Literatura. El escenario sigue siendo las afueras de la ciudad donde residen los trabajadores migrantes. No obstante, es una obra con extensión más amplia, tanto en el sentido del número de palabras como en el temporal. En ella se describe la vida de personajes de distintos oficios y clases que, a pesar de sus diferencias, luchan cada cual a su manera para ganarse la vida.

A diferencia de López Salinas, Wang realizó más experimentos literarios después de consolidar su puesto en el círculo literario como un escritor. Tuvo un giro a la ciencia ficción en su novela publicada en 2018, titulada *Si no llega el día de del Juicio Final*, la cual también puede ser catalogada como “otra obra realista” porque lo que oculta detrás de la historia sigue siendo la esencia del ser humano (Shu, 2022).

Aunque Wang mostrase una idea vanguardista en sus últimas creaciones literarias, es obvio que el autor, con sus numerosas obras sobre la vida de los trabajadores en las grandes ciudades como Shenzhen, ocupa un lugar importante en la literatura trabajadora de China. Su carrera literaria partió de la vida de trabajadores y finalmente se consagró con una obra que, con los trabajadores como protagonistas, mostró la situación difícil de la vida del ser humano en un mundo globalizado y en progreso. Igual que López Salinas, también permaneció mucho tiempo invisible, aunque debemos remarcar que los motivos de subalternidad de cada uno son distintos: el escritor español fue silenciado por motivos políticos e ideológicos, mientras el chino lo fue debido a su procedencia y falta de

---

<sup>4</sup> El comentario del jurado de este premio: “Como un escritor proveniente de la clase trabajadora, Wang Shiyue tiene una experiencia y comprensión profunda sobre la vida complicada de gente de distintas clases en una empresa china frente a la globalización. Su *Pedido del Estado*, con una narrativa tensa sobre crisis y supervivencia, ilumina al ser humano, verifica los derechos y sueños de los individuos, así como la armonía y el desarrollo de la sociedad. Nos enseña la capacidad del autor para conocer y documentar la vida de esta época de manera justa y precisa” (traducción de la autora).

En chino: 作为一位从工人中走出来的作家，王十月对于全球化背景下中国企业中不同身份人们的复杂境遇有着深切的体会和理解。他的《国家订单》在危机和生存的紧张叙述中烛照人心，求证个体的权力、梦想与社会的和谐、发展，体现了公正、准确地把握时代生活的能力 (Asociación de Escritores de Liaoning, 2010).

“recursos culturales”. Aunque los dos representantes de la literatura del trabajo, en España y China respectivamente, se encuentran en un contexto diferente, coinciden tanto en la conciencia de compromiso, como en el tema y en la selección de personajes, así como el lenguaje de sus creaciones literarias, lo cual merece la pena ser estudiado de manera más profunda, porque son estos aspectos que hacen sus obras siempre vigentes y, además, universales.

### 3. Análisis comparativo entre las obras de los dos autores

Basándonos en el recorrido biográfico y en el análisis contextual en el apartado anterior, en el presente capítulo vamos a estudiar los elementos subalternos en las narrativas de nuestros autores, para ver cómo integran su experiencia y conciencia de compromiso en las creaciones literarias. Intentaremos destacar las características literarias en común de los dos escritores, sin ignorar las peculiaridades y sus motivos.

#### 3.1 Caracterización de protagonistas

En primer lugar, vamos a concentrarnos en la selección y plasmación de los personajes en las narrativas de López Salinas y Wang Shiyue, algo que, obviamente, tiene muchos puntos compartidos: siempre aparecen personajes con matices autobiográficos y los protagonistas siempre vienen de los márgenes de la sociedad.

En las obras de López Salinas, lo subalterno tiene, principalmente, estas representaciones literarias: los vencidos en la Guerra Civil, los campesinos que no pueden ser propietarios de tierras, los trabajadores migrantes y las personas que sufren los salarios más precarios y los trabajos más duros. La identidad de los personajes corresponde a los cinco temas principales de López Salinas propuestos por Becerra Mayor (2013): la Guerra Civil, la reforma agraria, la emigración, las desigualdades de clase y de género y las malas condiciones laborales. Por ejemplo, el protagonista de *La mina*, que se vio obligado a mudarse a Los Llanos por no poder conseguir arrendar terrenos del terrateniente; Matías en *Año tras año*, que se traslada a Madrid y posteriormente a Barcelona para buscar trabajo, cuyo hijo, Joaquín, promueve la huelga con sus colegas en la fábrica; el niño Luis en *Una historia familiar*, que fue enviado al pueblo de los abuelos maternos y tiene un conflicto ideológico con su abuelo conservador.

De acuerdo con el análisis de Becerra Mayor (2013: 51-52), estos grupos periféricos, en realidad, no son independientes entre sí y comparten el mismo origen:

La división en clases de la sociedad franquista se construye a partir del papel realizado por cada individuo durante la contienda iniciada en 1936. Los vencidos engrosan la clase obrera, mientras que los que se posicionaron de lado de los vencedores, [...] experimentan un desclasamiento hacia arriba, que les permite disfrutar de mejor suerte y posición.

Cabe mencionar que, aparte de los militantes nacionalistas, los terratenientes y los tecnócratas también representan una parte favorecida en la sociedad de posguerra, ya que los primeros se beneficiaron del alto de la reforma agraria impuesto por el gobierno franquista, mientras que los segundos entran en el grupo dominante de este gobierno mediante el proceso de desideologización del régimen en los años cincuenta del siglo pasado. En este contexto, los protagonistas en las narrativas de López Salinas, es decir, los obreros, los campesinos “conversos” (los que están obligados a abandonar la

agricultura) y los estudiantes, componen lo subalterno y no tienen más recursos que las huelgas o protestas para reclamar sus derechos. Por lo tanto, en los textos de López Salinas, los personajes de la clase adinerada suelen mostrarse de forma negativa. En *La mina*, Felipe, el capataz, ignora las protestas de los mineros sobre las malas ventilaciones en la galería y se pone del lado de la empresa, que “no tenía organizado ni un solo equipo de salvamento con el material necesario” (López Salinas, 1960: 148) frente al accidente en el pozo, mientras que los ingenieros y jefes viven en chalés con piscina y toman jamón y vino cuando quieren. En *Una historia familiar*, el abuelo, que vive en una “buena casa” (López Salinas, 2016: 9), se posiciona en contra de la ideología de izquierdas de su yerno y por ese motivo no demuestra ningún cariño a su nieto. La descripción detallada de la vida de los personajes subalternos, frente a la de los grupos dominantes, supone también una reivindicación de los mismos.

Por otro lado, en las narrativas de Wang Shiyue, los trabajadores migrantes en las ciudades, sometidos a miserables condiciones laborales, también son protagonistas, por lo cual, como en las obras de López Salinas, los conflictos entre la clase adinerada y la clase trabajadora forman uno de los temas principales. Sin embargo, al contrario de los personajes en las obras del escritor español, que toman acciones para combatir contra la clase explotadora, los de Wang dedican su coraje a “sobrevivir” frente a numerosas dificultades y hacer frente a la confusión respecto a su identidad en vez de a la lucha contra sus empleadores. Un ejemplo destacado es Zhang Huai en *Pedido del Estado*. Al principio, ante los impagos de la empresa, a Zhang se le ocurre dimitir y reclamar su salario de manera violenta (enviando una carta con un cuchillo dentro como amenaza anónima a la oficina del jefe), pero no se atreve ni siquiera a hablar con el empleador en voz alta y acaba albergando la esperanza de poder recuperar su salario, por lo que asume el cargo de responsable del taller y trabaja horas extra hasta que fallece. En *Sonido de afilar cuchillos en un piso alquilado*, frente a la violación del jefe a su mujer, el afilador tan solo reacciona afilando cuchillos todas las noches mientras ella trabajaba en un club para ganarse la vida. Y Tianyou, despedido por haber tenido un accidente con la troqueladora, tampoco se atreve a vengarse del afilador a pesar de estar enfadado y tener preparado un cuchillo a la hora de acudir a la casa de este. En *Sin lápidas*, Lao Wu, el protagonista, abandona el trabajo tras tener un problema con el empleador (aunque luego regresa a la ciudad para buscar más empleo). Posteriormente, su novia abandona a su hijo y él elige criar por su cuenta a ese niño que no es suyo.

Es cierto que en los textos de Wang aparecen personajes que luchan por sus propios derechos, pero la reivindicación de los trabajadores es más bien una acción individual en vez de un movimiento colectivo y bien planificado como en las obras de López Salinas. En *Operadores de troqueladora*, un guangxinés (un trabajador que viene de la provincia de Guangxi) quiere reclamar compensaciones por una herida causada en el trabajo, algo que otros trabajadores, incluido el propio protagonista, tratan de impedir. En *Pedido del Estado*, Li Xiang, el gerente de fábrica que lleva meses sin recibir su salario, intenta tranquilizar a los trabajadores cuando desaparece el empleador. Es una muestra de la falta de conciencia de clase de estos personajes, pero al mismo tiempo, también es una descripción fiel al dilema de este país socialista en pleno desarrollo de la economía privada. Es obvio que Wang intenta eludir la confrontación de clases en este país y centrarse en algo más universal del ser humano: la supervivencia y la alineación.

Esta peculiaridad de los personajes subalternos está relacionada con la imagen de los empleadores en las obras del autor, que tampoco pueden controlar su propia vida, lo cual, muchas veces elimina la posibilidad de llegar a un final feliz. Como señala Fu (2020:

213), en sus obras, Wang “traza la cadena alimenticia de los subalternos”, quienes “en absoluto cuentan con la posibilidad de combatir contra el destino”<sup>5</sup>. En *Pedido del Estado*, el pequeño jefe, que cree que con el pedido podrá salvar la fábrica, no tiene otra opción que suicidarse frente a la gran cantidad de dinero que reclama la familia del trabajador fallecido. En *Banguenaudier*, la empleadora, Lin Xiaoyu, abandonando a sus trabajadores con la empresa quebrada, huye con todo el dinero con la esperanza de volver a montar negocios. Sin embargo, acaba viviendo en un piso de miserables condiciones debido al miedo a que la detengan. En las obras de Wang, los personajes no pueden escaparse de los cambios políticos y sociales ni son capaces de controlar su propia vida. Sobrevivir es lo único que pueden hacer, su única victoria.

Ambos escritores toman a los trabajadores como protagonistas y representantes de la subalternidad social, una característica típica de la literatura obrera. Al tratarse escritores autodidactas, es inevitable que los dos partan de su propia experiencia en la vida laboral y social para las creaciones literarias, por lo que sus personajes, muchas veces, encarnan alguna parte de la vida de los autores. Al mismo tiempo, según el contexto y la necesidad de época, ambos plantean divergencias a la hora de plasmar la clase adinerada o explotadora: López Salinas subraya lo cruel y egoísta de esta clase, mientras que Wang la plasma desde un punto de vista más humanista y empático.

### 3.2 El lenguaje literario

La marginalidad también se muestra en el lenguaje literario de nuestros autores. Dentro de su compromiso político ambos han elegido adoptar un lenguaje sencillo, en palabras de muchos críticos en los comentarios sobre las obras de López Salinas, un lenguaje de “austeridad literaria” (Becerra Mayor, 2013: 44), lo cual, hasta cierto punto, se convirtió en un argumento para los que intentan negar el valor de las obras de estos autores. En su estudio preliminar sobre *La mina*, incluido en la novela nuevamente editada y publicada en 2013, Becerra Mayor (2013: 44-48) hizo una síntesis acertada sobre las características del estilo de López Salinas, a saber, el uso de refranes y dichos, el uso de diálogos y de monólogo interior, el empleo de estilo indirecto y directo libre y la adopción del lenguaje oral (por ejemplo, el diminutivo, la pérdida de las consonantes finales y la supresión de los grupos consonánticos). Vamos a ver unos ejemplos en *La mina* y *Año tras año*.

El ganao no es bueno para nosotros, el ganao no da jornales (López Salinas, 1960: 20).

Dicen que todos los hombres somos iguales, yo digo que es verdá, que todos nacen lo mismo, pero luego no es verdá; hay quien quiere trabajar y no trabaja, y hay quien no quiere y otros le sacan las castañas del fuego (López Salinas, 1960: 21).

No trabajan y pa ellos es el comer pan bueno, el aceite, y el vino y la carne; pa los demás el comer migas y gazpachos (López Salinas, 1960: 24).

¡No me mire así! Déme algo de comer y no ande embobá (López Salinas, 1960: 25).

El ir bien fardao es cosa de gran importancia en estos tiempos (López Salinas, 2000: 129).

—¿Qué le pasa? —Que la está espinchando (López Salinas, 1960: 132).

---

<sup>5</sup> Traducción de la autora. En chino: 在他的代表作《国家订单》里，勾勒了一个“底层食物链”，代工厂的小老板身在其中，也毫无反抗命运的可能。

El vino de Machado entraba bien y el gazpacho no tenía un pero (López Salinas, 1960: 121).  
—¿Dónde vamos? —Dónde quieras, a pasear, no tengo ni cinco (López Salinas, 2000: 231).

Los primeros cinco son ejemplos de adopción de lenguaje oral, de la pérdida de las consonantes finales y la supresión de los grupos consonánticos, mientras la sexta frase es un ejemplo de palabra de registro coloquial. Las últimas dos oraciones nos dan ejemplos de dichos y refranes. El lenguaje oral, aparte de tener la función de indicar la clase subalterna y el bajo nivel de educación de los personajes, también nos muestra, junto con los motes —en *La mina*, los mineros tienen motes como “el Cordobés”, “el Asturiano” o “el Extremeño” (López Salinas, 1960: 59)— el acento y la procedencia de los personajes.

Esta “elaboración de un lenguaje popular” también forma una parte importante de las obras de literatura proletaria de Wang Shiyue. En la mayoría de las narrativas trabajadoras de Wang, los protagonistas son trabajadores migrantes que acuden a las ciudades de la zona piloto de la política Reforma y Apertura en la provincia costera de Guangdong. En esta provincia, Shenzhen, Dongguan y Guangzhou son las ciudades más dinámicas económica y culturalmente, conformando el escenario principal de los relatos. Dichas ciudades, situadas en la Delta del Río Perla, son puntos de encuentro de migrantes de todas las partes del país y, por lo tanto, de distintas culturas: la cantonesa, la de las provincias procedentes de los migrantes y la de Hong Kong, que es una mezcla de la cantonesa y la inglesa por haber sido colonia de Inglaterra durante casi un siglo. Por lo tanto, en las narrativas de Wang, podemos ver una gran variedad de lenguaje.

En el relato *Sonido de afilar cuchillos en un piso alquilado*, se pueden apreciar rasgos lingüísticos del acento cantonés cuando el propietario del piso habla mandarín, ya que el autor utiliza de forma abundante la marca fonética “la”, una sílaba sin ningún significado que solo sirve para suavizar el tono, al final de la frase<sup>6</sup>. En seguida, en boca del protagonista, el mismo autor da explicación a este estilo de lenguaje: “A los cantoneses les gusta poner un «la» detrás de las palabras a la hora de hablar mandarín, de modo que el propietario habla soltando muchos «la»s y suena como si estuviera cantando” (Wang, 2016c: 42)<sup>7</sup>. Y curiosamente pero también razonablemente, el protagonista contesta al casero imitando el mismo acento.

Aparte del acento local de la ciudad, en el texto también se utilizan las palabrotas propias de este dialecto, las cuales son, para los trabajadores, una señal de sus esfuerzos por integrarse en esta provincia costera. Unos ejemplos típicos son “丢你老母” (Wang, 2016c: 54) y “丢雷个嗨” (Wang, 2017: 123-124), que significan respectivamente “que le jodan a tu puta madre” y “que te jodan”. Cabe destacar que, aparte de introducir los insultos del cantonés en el texto, el autor los escribe usando los caracteres del mandarín

---

<sup>6</sup> Es un rasgo del dialecto casi imposible de traducir. Por lo tanto, en esta nota ponemos unos ejemplos del texto original, con esta fonética marcada en negrita, junto con la traducción en español de la autora, como información de apoyo para los interesados al chino.

Ejemplo 1: 两个月没人。收拾一下就可以了的啦。这里虽然离市区远一点，坐车还是好方便的啦 [...] 一个月收你两百块，是很便宜的啦 (Wang, 2016c: 42)! (Dos meses vacío. Solo hay que ordenarlo un poco. Aunque está lejos del centro de la ciudad, es bastante conveniente con el autobús [...]) Te cobro doscientos cada mes. Es muy barato.)

Ejemplo 2: (天右说) 是啦，我知道的啦 (Wang, 2016c: 42). (Dijo Tianyou: —Sí, lo sé.)

<sup>7</sup> Traducción de la autora. En chino: 广东人说普通话爱带啦，所以房主说话时啦比较多，有点像唱歌。

que tienen el mismo sonido en vez de utilizar los caracteres propios del dialecto, algo que se puede considerar un reflejo de un deje norteno al tratar de hablar el dialecto del sur.

Otra característica peculiar es la mezcla de inglés y chino en el dialecto de Cantón debido a la influencia de los inversores y la televisión de Hong Kong.

Dijo: no subestimes a esta pequeña aldea, Chu Zhou. La gestión de nuestro club se puede comparar con las de allí. Aquí se ofrecen servicios de Dongguan y seguimos los criterios de ISO (Wang, 2016a: 207)<sup>8</sup>.

Ma Yougui, sosteniendo el vaso grande y rojo, se puso de pie, con las manos temblando y sin saber muy bien de qué estaba hablando él mismo. Chocó su vaso con el del secretario. Se sintió emocionado y, casi sin poder respirar, se puso a hacer reverencias como si fuera una pequeña gamba, al mismo tiempo que no dejaba de decir “hello” “hello” (Wang, 2016a: 210)<sup>9</sup>.

Sin embargo, a diferencia de los acentos en las obras de López Salinas, cuyos orígenes son fácilmente reconocibles, en las de Wang, en vez de detallar o enumerar las semejanzas de los trabajadores de distintas zonas del país, solo se nos muestra la mezcla entre el cantonés y el mandarín, ignorando los posibles acentos de cada provincia, por lo cual es casi imposible reconocer la procedencia de los trabajadores. De este modo, Wang ha podido construir un modelo generalizado, en vez de uno concreto, de la vida de los trabajadores en Cantón, con el objetivo de evocar la empatía de los lectores —de distintas zonas del país— hacia los personajes.

Desde nuestro punto de vista, esta fiel “transcripción” al escrito del lenguaje hablado es una característica imprescindible de la escritura popular, sobre todo de la literatura de clase trabajadora. No la debemos atribuir a la “deficiencia cultural” (Becerra Mayor, 2013: 29) que “sufren” ambos escritores. Al contrario, debería considerarse como una estrategia literaria de la literatura del trabajo o del realismo, con dos motivos. El primero, el más importante, sería la necesidad de la construcción de un espacio literario verosímil en el que viven los trabajadores, que suelen tener un limitado nivel de educación y, para sobrevivir en el nuevo entorno, han de recoger las nuevas costumbres de habla local, sin poder desarraigarse de la cultura proveniente de forma inmediata, tanto en la ciudad minera Los Llanos y en el Madrid de los subalternos, como en las afueras de Shenzhen.

El segundo motivo es la consideración de una mejor recepción por parte de los lectores. Sabiendo que los lectores potenciales “carece(n) de un nivel adecuado para el ejercicio de lectura (Becerra Mayor, 2013: 44)”, los dos autores adoptan un lenguaje más cercano y fácil de entender para los trabajadores —que forman un grupo de mayores lectores potenciales—, con el objetivo de provocar la empatía y concienciarles sobre el mundo que les rodea (Becerra Mayor, 2013: 38). Además, en el caso de López Salinas, trasladar las ideas de lucha y confrontación contra la clase dominante y, en el caso de Wang, dar coraje a los lectores para seguir peleando en la vida. Sobre esta diferencia entre los últimos objetivos de los dos autores, vamos a desarrollar algunas ideas en el siguiente apartado.

---

<sup>8</sup> Traducción de la autora. En chino: 又说, 别小看了楚州这小地方, 我们夜总会的管理, 可是和你们那边接了轨的, 提供的是莞式服务, 执行的是 ISO 标准。

<sup>9</sup> Traducción de la autora. En chino: 马有贵端着硕大的红酒杯, 站起来已是两手发抖, 语无伦次, 和书记的酒杯碰了一下, 心情激动, 一口气喘不过来, “呵喽呵喽” 又腰弯成了一只虾米。



### 3.3 La construcción de dualismo, la cuestión de identidad y el optimismo en común

En los apartados anteriores, vimos los elementos “subalternos” de las narrativas de estos autores. A continuación, vamos a ver las estrategias que ellos adoptan para que sus narrativas salgan de la “subalternidad” y obtengan una vigencia universal, hasta llegar a ocupar un asiento en la historia literaria. Una de dichas estrategias es la construcción del dualismo, una estrategia que, en el caso de López Salinas, se encarna en la confrontación de la clase adinerada y el proletariado, mientras que en el caso de Wang Shiyue, se trata de un dualismo urbano-rural.

Son múltiples los temas en las narrativas trabajadoras de nuestros autores. Como hemos mencionado en el apartado 3.1, en su investigación minuciosa sobre las obras de López Salinas, Becerra Mayor (2013) enumera cinco tópicos a la hora de analizar *La mina*, lo cual, desde nuestro punto de vista, se puede aplicar a otras narrativas del escritor madrileño como *Año tras año* o *Crónica de un viaje y otros relatos*: la Guerra Civil, la reforma agraria, la migración, la desigualdad de clase y de género y las condiciones laborales. Respecto al análisis sobre los personajes en sus narrativas, debemos entender que, frente a esta realidad social y obligado por la conciencia de compromiso, el escritor madrileño no tuvo otra opción que documentar o brindar testimonios de estos conflictos “por motivaciones salariales” o “político-sociales”, (Becerra Mayor, 2013: 24) lo cual, naturalmente, era la tarea o la preocupación más urgente para la literatura comprometida en la España de aquella época y el motivo por el cual las creaciones literarias de López Salinas tienen unos enfoques más “pragmáticos” que los de Wang Shiyue. En el caso de Wang Shiyue, este coincide con el escritor español en los últimos tres temas y la subalternidad también ocupa un lugar importante en sus narrativas. Sin embargo, debido a la diferencia del contexto, régimen y cultura, Wang se preocupa por unos enfoques más universales, con el objetivo de llegar al “centro” del escenario de la literatura china: se profundiza más en la construcción del dualismo urbano-rural y en la cuestión de la identidad, no solo de los trabajadores, sino de gente de distintas clases en esta época de globalización y alienación.

Para entender bien el giro del escritor chino distinto al del autor español es necesario echar un vistazo a la historia de este país. Como está escrito en el primer artículo de la Constitución de la República Popular China (Gobierno de China, 2005), desde la fundación de este país, los obreros y los campesinos son parte de la clase dominante<sup>10</sup>. De esta forma, ellos ocupan un lugar central en el discurso político, a pesar de que esto no implique, muchas veces, una equivalencia en el sentido económico. Por otro lado, es sabido que en los años cincuenta y sesenta, China experimentó movimientos como el Gran Salto Adelante y la Revolución Cultural, los cuales consolidaron la base de economía pública socialista en este país y también resultaron en una ruptura con la cultura tradicional. La política de Reforma y Apertura, propuesta por Deng Xiaoping en el año 1978 e implementada desde aquel entonces, cambió la situación respecto a los treinta años anteriores del país y provocó unos conflictos sin precedentes en la historia de la República, ya que surgieron unas clases nuevas, por ejemplo, los empleadores e inversores extranjeros, mediante esta iniciativa cuyo objetivo era desarrollar la economía

---

<sup>10</sup> En chino: 中华人民共和国时工人阶级领导的、以工农联盟为基础的、人民民主专政的社会主义国家。(Traducción de la autora: La República Popular China es un Estado socialista bajo la dictadura democrática popular liderada por la clase obrera y basado en la alianza de obreros y campesinos.)

a través de unos modos económicos más variados (incluidos la economía privada y el comercio exterior). Debido a la llegada de las inversiones extranjeras al país —acompañadas de culturas extranjeras— y al establecimiento de empresas de diversos tipos, aparecieron unas oportunidades laborales distintas y fue desapareciendo la vida de trabajo en las comunas o instituciones públicas para conseguir una remuneración basada en los “vales” públicos. Sin embargo, como dijo Martínez Fernández (2020: 113, 116), “el modelo de trabajo sobre el que Marx, Weber y Durkheim teorizan” no desapareció, sino que fue trasladado hacia otras latitudes, es decir, la explotación industrial se extendió a las sociedades de la periferia capitalista, debido a los bajos costes. Y China es uno de los principales ejemplos de la evolución de este modelo.

El surgimiento de la economía privada coincidió con la época en que Wang, nacido en 1972, empezó a trabajar. Como un joven campesino de pueblo, él experimentó físicamente tanto la oleada de trabajadores migrantes y el vértigo del desarrollo económico como los conflictos empleadores-empleados. Por lo tanto, situado en un contexto así, aunque Wang escribe sobre los mismos temas de López Salinas —la migración, la desigualdad de clases y las condiciones laborales—, las obras de Wang no cuentan con un sentido de lucha de clases tan fuerte como las del autor español. Como dijo Li (2020: 9), los escritores de la literatura obrera en China tienen la tendencia de “demonizar” a los capitales extranjeros, transformando los conflictos sociales en conflictos entre los trabajadores de un país socialista y los inversores o capitalistas del mercado extranjero, algo que Wang critica e intenta evitar en sus obras. Un ejemplo es el de *Pedido del Estado*, en el cual ni el empleador ni el trabajador tienen un final feliz. El origen de la tragedia colectiva parece, a primera vista, el pedido de fabricación de banderas nacionales de los Estados Unidos, el país capitalista más potente. No obstante, sería un gesto de degradación a esta obra de Wang si solo tomásemos en cuenta el conflicto surgido de la confrontación entre el pueblo chino y el capital extranjero, pasando por alto la posibilidad de una solución pacífica o la búsqueda de equilibrios entre la renta económica y el bienestar del pueblo. También estaríamos dejando de lado el papel la alienación del ser humano en un contexto en el que se prioriza “progreso económico”.

Para profundizar en el análisis sobre este tema de las obras de Wang, tomamos *Pedido del Estado* como ejemplo. Wang no se conforma con la mera descripción, sino que busca situar los conflictos en un marco más amplio y globalizado. Los acontecimientos sucedidos en una China que acababa de abrir su puerta al extranjero aparecen como armas de doble filo, es decir, oportunidades para unos y crisis para otros (véase el gráfico debajo).

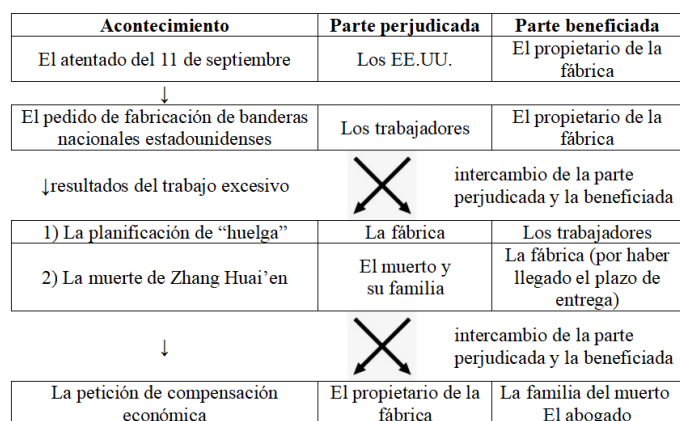


Gráfico 1. Conflictos dramáticos en *Pedido del Estado* (elaborado por la autora)

De esta manera, Wang evita una valoración unidireccional sobre estos sucesos, algo que es bastante común en el discurso político, e indica la estrecha relación entre los países en un mundo globalizado, al mismo tiempo que nos muestra la impotencia individual frente al proceso histórico y los cambios internacionales. Por lo tanto, se sale del modelo común de la literatura obrera de su época y consigue llegar a un nivel más profundo del problema, mostrando las preocupaciones tanto de los trabajadores como de la gente de distintas clases vividas en un contexto de alineación y ansia por el “progreso”. De allí aparece su oportunidad de llegar a ser reconocido por el círculo literario de corriente dominante.

Otro punto compartido, pero con matices, es la construcción del dualismo urbano-rural, un dualismo típico en la historia de la literatura, que se puede remontar al Romanticismo y la literatura bucólica. No obstante, en las narrativas de los escritores obreros, conlleva matices nuevos. López Salinas subraya más el sentido de confrontación de clases en este dualismo, mientras Wang se concentra en el conflicto traído por el llamado progreso: lo urbano, representado por los tecnócratas y empleadores, relacionado con la alineación, la restricción y el vértigo económico, se encuentra en un lugar opuesto a lo rural, cuya representación incluye a los trabajadores —la mayoría de los cuales viene del campo— y la libertad o tranquilidad de la vida rural.

Cabe destacar que dicho dualismo no es tan obvio en las obras de López Salinas — aunque tampoco se encuentra totalmente ausente—, salvo en su primera obra, ya que la confrontación entre clases es la característica más subrayada en sus escrituras. Como escritor del realismo socialista (Becerra Mayor, 2013: 38), es consciente de que los pueblos no carecen de personas conservadoras —véase *Una historia familiar*— ni miseria —por ejemplo, en sus libros de viajes—. Por lo tanto, lo rural en los libros de López Salinas es también sucio y miserable. La tranquilidad del pueblo se parece más bien a una fantasía con la que se consuelan los personajes a sí mismos, porque ellos mismos se dan cuenta de lo dura y difícil que es la vida en el pueblo español de aquel entonces. En *La mina*, Joaquín, el protagonista, sueña con ahorrar dinero trabajando en la mina para poder comprar un terreno en su propio pueblo, pese a las condiciones miserables en las que vive con su familia. A sus ojos, Tero, su pueblo natal, es tranquilo pero duro (por la falta de trabajo y por el clima). Cuando se le ocurre la idea de marcharse para ganarse la vida, para él el pueblo supone un sitio “triste, sucio y miserable” de donde quiere huir (López Salinas, 1960: 26). Posteriormente, cuando llega al pueblo minero, el protagonista presencia una escena sucia y cruel:

Una charca, junto a las vías, relampagueaba como un cuchillo [...] La calle, pina, estaba formada por dos hileras de casuchas apiñadas, pintadas de blanco y salpicadas de barro. Las viviendas, de una planta, parecían estar aplastadas contra la tierra, podridas por la lluvia y el sol (López Salinas, 1960: 32, 38).

La nostalgia por la vida rural forma parte de la identidad de los trabajadores migrantes. “Pero con el viento llegó también el olor del verano. El olor de la jara y de los trigos. El olor del bosque de pinos y el canto de los pájaros” (López Salinas, 2000: 20). En una conversación entre dos dependientes, se expresa también esta nostalgia al campo y la depresión de la vida urbana: “—¿No te acuerdas nunca del pueblo? —preguntaba Ramón a Matías. —Yo sí. En la tienda nunca veo el sol” (López Salinas, 2000: 116).

Para cumplir la intención de “despertar o iluminar la conciencia frente a las injusticias de la clase dominante burguesa en el Estado dictatorial” (Becerra Mayor, 2013: 48), la decisión del escritor madrileño de insistir en la confrontación de clases en vez de optar por un dualismo entre lo urbano y lo rural parece acertada. Al mismo tiempo, esta estrategia conduce a la acuñación de una identidad colectiva de clases mediante una memoria social y colectiva del conjunto de grupos subalternos en la sociedad franquista, los cuales incluyen, como hemos mencionado anteriormente, a los vencidos, los campesinos y los trabajadores. Como señala Assmann (2016: 48) en *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*:

Las derrotas no destruyen necesariamente una autoimagen colectiva; lo más frecuente es que refuercen los sentimientos de solidaridad nacional. De hecho, las derrotas se recuerdan y reactivan con el mayor grado de patetismo y gasto ceremonial en los casos en que una nación basa su identidad en un sentimiento de sí misma como víctima. En tales casos, los recuerdos de la injusticia y el daño sufridos se mantienen vivos para crear un fuerte sentimiento de solidaridad comunitaria frente a las presiones externas, para legitimar las reivindicaciones y para movilizar la resistencia<sup>11</sup>.

Debido al contexto social y político, el enfoque de Wang no ha sido la confrontación de clases, sino el dualismo urbano-rural en el sentido económico y cultural e, inevitablemente, la pérdida y la búsqueda de identidad de los trabajadores migrantes en ciudades a las que no pertenecen.

En las obras de Wang se trabaja sobre este “tema principal del realismo crítico”, el dualismo urbano-rural (Li, 2020: 9), y el pueblo es un refugio tanto para los trabajadores migrantes como para los empleadores. En *Sin lápidas*, Lao Wu vuelve al pueblo natal después de tener problemas con el jefe. En *Banguenaudier*, la empleadora se esconde en el pueblo para evitar pagar las deudas de su empresa quebrada. En *Operadores de troqueladora*, el trabajador sordo, Li Xiang, quiere ahorrar dinero solo para escuchar el sonido de los insectos del campo. La ruralidad, representada por los paisanos del pueblo y los paisajes, es una fantasía embellecida de los personajes frente a la crueldad del trabajo y del mercado. Sin embargo, les decepcionará, porque ni Lao Wu puede conseguir la paz interior durante su estancia en el pueblo natal, ni la empleadora de *Banguenaudier* puede solucionar sus problemas viviendo en el campo, ni Li Xiang puede oír el sonido de la naturaleza después de recuperar el oído.

Otro ejemplo más directo es el relato *Grupo de búsqueda de raíces*, que cuenta la vuelta al pueblo natal de Wang Liuyi, que es ya un escritor exitoso pero incapaz de reintegrarse en el pueblo e incluso llegando a atraer el odio de algunos antiguos vecinos. Vuelve allí de visita con un grupo de empresarios de la misma procedencia y recibe una buena acogida por parte del gobierno local. Sin embargo, los antiguos vecinos se enojan con su familia —porque su primo mayor denuncia a la fábrica de productos químicos por la contaminación y eso corta los ingresos económicos a muchos habitantes—, lo cual hace casi imposible su reintegración en el pueblo. Debido a ello, el protagonista piensa: “Volví al pueblo para buscar mis raíces. Pero en lugar de encontrarlas, perdí cualquier emoción

---

<sup>11</sup> Traducción de la autora. En inglés: “Defeats don’t necessarily destroy a collective self-image; more often than not, they strengthen feelings of national solidarity. In fact, defeats are remembered and reactivated with the greatest degree of pathos and ceremonial expense in cases where a nation bases its identity on a sense of itself as a victim. In such cases, memories of injustice and harm suffered are kept alive to create a strong sense of communal solidarity in the face of external pressures, to legitimate claims, and to mobilize resistance” (Assmann, 2016: 48).

por ellas [...] Soy una persona sin pueblo natal [...] un fantasma solitario y vagabundo entre la ciudad y el pueblo” (Wang, 2016a: 235)<sup>12</sup>. Con las palabras del propio personaje, Wang nos demuestra claramente la confusión y la pérdida de identidad de los trabajadores migrantes. Ellos no se adaptan a la vida vertiginosa en las metrópolis, que es totalmente diferente de la rural debido a su ritmo rápido, la ausencia de naturaleza y la priorización del dinero, a pesar de que ellos dedican sudor y sangre y asumen los trabajos más pesados y peor remunerados. Tampoco tienen la posibilidad de volver a sus raíces porque la vida allí se presenta “atrasada e ignorante” (Wang, 2016a: 234) para ellos, que han recibido “nuevos” choques culturales y han visto diferentes modos de vida en las zonas urbanas. Al mismo tiempo, el pueblo se convierte en un sitio lejano e inaccesible, incluso onírico, formando por los recuerdos embellecidos en la memoria individual. De allí viene la imposibilidad de la persistencia de su identidad original o, visto desde otra perspectiva, la posibilidad de una nueva identidad: los trabajadores migrantes, un grupo subalterno y nómada, sin raíces ni en las ciudades ni en los pueblos.

Para resumir, ambos escritores narran la vida de los subalternos y sus textos contribuyen a la formación de identidad de estos grupos, para que su voz sea audible en la sociedad. Por un lado, López Salinas se enfoca más en la confrontación y la lucha de clases, satisfaciendo las necesidades de su época y de su identidad de militante del PCE. Por otro lado, Wang Shiyue se enfoca en la descripción de la pérdida de identidad de los trabajadores y la degradación de los valores tradicionales en la sociedad china frente al ansia al “progreso” y a la riqueza, con el objetivo de escribir una “literatura Mahayana” (Wang, 2009: 311)<sup>13</sup>. Por lo tanto, los dos construyen, respectivamente, representaciones del dualismo de clases y el dualismo urbano-rural. Curiosamente, ambos expresan un optimismo frente al futuro en sus novelas. En el caso de López Salinas (2000: 392), está convencido de que su país, a pesar de parecer una casa “sucio y fea”, “se puede arreglar” y “habrá que hundir la piqueta hasta que salga el rojo de los ladrillos” para “cambiarlo todo”. Y en el caso de Wang (2018: 311), este señala: “Aunque (los personajes) tienen una vida trágica, se han enfrentado al destino asignado y han luchado. Es algo que entiendo como la esencia del espíritu de la mayoría de los subalternos.”<sup>14</sup>

#### 4. Conclusión

La literatura obrera ocupa un lugar importante tanto en España como en China, sobre todo en los siglos XX y XXI, épocas del surgimiento o robustecimiento de la clase obrera. Como representantes de este género literario en su propio país, López Salinas y Wang Shiyue, a pesar de las diferencias biográficas y contextuales, asumen su responsabilidad de escritor comprometido y adoptan estrategias similares para expresar, de acuerdo con el contexto social e histórico, sus preocupaciones sobre la vida y el futuro de sus

---

<sup>12</sup> Traducción de la autora. En chino: [...] 此次回家寻根，根没寻到，倒把对根的情感给斩断了。我是一个没有故乡的人，[...] 我真的成了一缕飘荡在城乡之间的离魂。

<sup>13</sup> Traducción de la autora. En chino es 大乘文学. Aunque cita este término budista, a lo que se refiere Wang es a una literatura que lleva el Tao, que sirve para describir y transformar (mejorar) la vida (en chino: 为人生，而且要改良这人生) (Wang, 2018: 311).

<sup>14</sup> Traducción de la autora. En chino: 他们的人生虽然是悲剧的生存，却都曾有过不甘认命的反抗。这是我体悟到的大多数底层人的精神之所在。

compatriotas y del ser humano, al mismo tiempo de llegar a tener visibilidad desde la subalternidad.

Debido a la influencia sindicalista procedente de la familia y a su militancia en el Partido Comunista de España, el escritor español muestra conciencia de clase desde sus primeras narrativas. Gracias a la experiencia de desempeñar distintos oficios, tuvo contacto directo con la clase trabajadora, algo reflejado en sus obras mediante la plasmación detallada y vívida de personajes de diferentes clases, especialmente los subalternos, y el uso natural del lenguaje oral. Pese a la escasa cantidad de sus creaciones narrativas, en todas las obras están presentes los temas principales: la vida de los campesinos “conversos” en la sociedad posguerra y la lucha de clases. Considerado como un escritor del realismo socialista, López Salinas toma la literatura como un arma para “despertar la conciencia” del pueblo frente a las injusticias sociales. Por lo tanto, el tema, el lenguaje y la idea esencial de sus obras se enfocan en describir la realidad, formar una identidad colectiva entre todos los subalternos e indicar la vía posible para conseguir una sociedad mejor a través de la lucha de clases, lo cual no conduce a un sacrificio en el valor estético o literario de sus obras. Sin embargo, debido a su postura ideológica, el autor y sus obras fueron silenciados en España durante muchos años hasta el inicio de este siglo, cuando empezaron a publicarse algunas investigaciones pertinentes y a editarse algunas de sus narrativas como *Año tras año* y *Crónica de un viaje y otros relatos*. A partir de este punto las obras de nuestro autor español empezaron a tener lugar entre los lectores comunes.

En el caso de Wang Shiyue, también escritor autodidacta y con experiencia de trabajar en diferentes industrias, el proceso de entrar en el campo visual de la crítica es algo diferente, principalmente debido a las diferencias de régimen y contexto. En comparación con López Salinas, Wang cuenta con un haber de creaciones mayor, que podemos dividir en dos categorías: las que tratan sobre el pueblo de Yancun, devenido del pueblo natal del escritor, y las que tratan sobre los trabajadores migrantes en las ciudades. Aunque posteriormente la literatura de clase trabajadora se convierte en la corriente principal y el escritor también tiene algunas pruebas con la ciencia ficción, igual que López Salinas, Wang también adopta la estrategia de enfocarse en la subalternidad tanto en la elección de personajes como en el uso de lenguaje. Sin embargo, debido a motivos sociales e históricos, la confrontación de clases no entra entre las consideraciones del escritor chino. A pesar de que sus temas literarios son parecidos a los de López Salinas —los trabajadores, los campesinos “conversos” y los conflictos entre la clase adinerada y el proletariado—, él elige situar las historias en un marco más globalizado y construir un dualismo urbano-rural, con el objetivo de evitar una valoración simple de único criterio. Las dificultades de integración de los trabajadores migrantes en las ciudades conducen a la confusión o pérdida de su identidad. Esto, junto con la imposibilidad de volver identificarse con el pueblo natal, puede aplicarse a las personas que vivimos en esta sociedad moderna, tanto en zonas urbanas como en áreas rurales, sometidas a vertiginosos cambios. De esta manera, visibiliza su propia faceta obrera —un escritor procedente de fábrica— a la vez que señala lo subalterno y subraya el carácter común de las preocupaciones del ser humano, en vez de centrarse en las peculiaridades de los problemas surgidos en su propio país, dibujando un horizonte más universal para solucionar dichos problemas (en vez de apuntar a los cambios políticos en un país concreto).

En conclusión, vemos que, por un lado, existen estrategias literarias comunes —por ejemplo, la selección y plasmación de personajes, el uso de lenguaje, los conflictos de

clases y la conciencia de clase— entre los escritores de literatura de clase trabajadora sin que importe la nacionalidad, edad o época. Además, tanto los escritores como las obras experimentan un proceso de visibilización desde un lugar subalterno o silenciado. Por otro lado, en tanto en cuanto este género literario suele ser parte de la literatura realista, los escritores también adoptan decisiones diferentes tanto en la perspectiva a la hora de analizar los problemas sociales e identitarios como en la propuesta de soluciones, que atiende a los factores contextuales —políticos, históricos, sociales—. Además, cabe mencionar que los dos autores coinciden en cierta actitud optimista hacia el futuro. De este modo, estos escritores de la literatura de clase trabajadora, a su manera, asumen también la responsabilidad de los intelectuales: describen la realidad, reflexionan sobre ella y nos muestran vías posibles para llegar a una sociedad mejor y más justa.

## Bibliografía

- Asociación de Escritores de Liaoning (2010). *Comentarios sobre las obras premiadas del V Premio Lu Xun de Literatura*. Recuperado de: <http://www.liaoningwriter.org.cn/news-show-10668.html> (último acceso: 20/10/2024).
- Assmann, Aleida (2016). *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. Traducción de Sarah Clift. New York, Fordham University Press.
- Becerra Mayor, David (2013). “Estudio preliminar”. En López Salinas, Armando. *Lamina*. Madrid, Akal, 1-95.
- Domínguez, Antonio José (2013). “Armando López Salinas: «La Transición saltó por los aires hace muchos años»”. *Mundo Obrero*. 19 de septiembre de 2013. Recuperado de: <https://mundoobrero.es/2013/09/19/armando-lopez-salinas-la-transicion-salto-por-los-aires-hace-muchos-anos/> (último acceso: 20/10/2024).
- Fu, Ruchu (2020). “Posibilidad y futuro de la ciencia ficción oriental” (东方科幻的可能和未来). En Fu, Ruchu. *Silencio superado la voz* (大声沉默). Beijing, Editorial de la Universidad de Pekín, 206-214.
- García de Nora, Eugenio (2000). “Introducción”. En López Salinas, Armando. *Año tras año*. Salamanca, Alcayuela, 7-13.
- Gobierno de la República Popular de China (2005). *Constitución*. Recuperado en: [https://www.gov.cn/test/2005-06/14/content\\_6310\\_3.htm](https://www.gov.cn/test/2005-06/14/content_6310_3.htm) (último acceso: 20/10/2024).
- Li, Yang (ed.) (2020). “¿Qué es lo literario de los trabajadores migrantes? ¿Cómo trabaja la literatura? Una genealogía de la literatura trabajadora” (“打工”如何“文学”? “文学”怎样“打工”? ——“打工文学”的知识谱系学). En Li, Yang (ed.). *Recopilación de la nueva literatura de Shenzhen. Volumen de literatura trabajadora* (深圳新文学大系: 打工文学卷). Shenzhen, Editorial Haitian (海天出版社), 1-42.

- Liao, Wei (ed.) (2021). “Comprensión sobre un escritor del realismo crítico. Sobre Wang Shiyue” (理解一个现实主义作家的精神纵深). *Literatura de Zona Especial* (特区文学). 24 de julio de 2021.
- López Salinas, Armando (1960). *La mina*. Barcelona, Ediciones Destino.
- López Salinas, Armando (2000). *Año tras año*. Salamanca, Alcañuela.
- López Salinas, Armando (2011). “Palabras de un tiempo pasado”. *Revista de crítica literaria marxista*, 5, 7-11.
- López Salinas, Armando (2016). *Una historia familiar*. España, Ediciones Dyskolo.
- Martínez Fernández, Ángela (2020). *Si nos permiten hablar. Repensando la narrativa contemporánea desde la condición de clase* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2009). “La narrativa de Armando López Salinas: realismo crítico contra censura”. *Estudios Humanísticos. Filología*, 31, 159-184.
- Shu, Jinyu (2022). “Escribir es la herramienta con que me comunico con el mundo” (写作是我和这个世界对话的工具). *Periódico de Lectura de China* (中华读书报). 6 de julio de 2022.
- Somolinos Molina, Cristina (2020). *Armando López Salinas*. CHAM. Centro de Humanidades de la Universidade Nova de Lisboa. Recuperado en: <http://fabricadesites.fsh.unl.pt/ghispanicas/2020/10/14/armando-lopez-salinas/> (último acceso: 20/10/2024).
- Tang, Shiyun y Wang, Shiyue (2015). “Wang Shiyue: Escribo para realizar la auto-redención” (王十月：我用写作来完成自我救赎). *Periódico Comercial del Río Yangtse* (长江商报), 21 de diciembre de 2015.
- Vázquez Zamora, Rafael (1960). “Las novelas del premio”. *Destino*, 1170: 24-26.
- Wang, Shiyue (2009). *Sin lápidas* (无碑). Guangdong, Editorial de Huacheng (花城出版社).
- Wang, Shiyue (2016a). “Grupo de buscar raíz” (寻根团). En Wang, Shiyue. *Pecados del ser humano* (人罪). Beijing, Editorial Yanshi de China (中国言实出版社), 202-256.
- Wang, Shiyue (2016b). “Operadores de troqueladora” (开冲床的人). En Wang, Shiyue. *Pecados del ser humano* (人罪). Beijing, Editorial Yanshi de China (中国言实出版社), 111-122.
- Wang, Shiyue (2016c). “Sonido de afilar cuchillos en un piso alquilado” (出租屋里的磨刀声). En Wang, Shiyue. *Pecados del ser humano* (人罪). Beijing, Editorial Yanshi de China (中国言实出版社), 41-63.



- Wang, Shiyue (2017). “Pedido del Estado” (国家订单). En Wang, Shiyue. *Nuestros pecados* (我们的罪). Jiangsu, Editorial Fénix de Literatura y Arte de Jiangsu (江苏文艺出版社), 116-176.
- Wang, Shiyue (2018). “Palabras sobre mis creaciones literarias” (创作自述: 一些寻常话). *Críticas de novelas* (小说评论), 5, 131-132.
- Xu, Min (2018). “Wang Shiyue, escritor transfronterizo de pluriempleos” (王十月: 斜杠青年的跨界写作). *Diario de Ji'nan* (济南时报). 24 de octubre de 2018.
- Yang, Honghai (1992). “El mundo colorido de los trabajadores. Prólogo para la colección de la literatura trabajadora” (面对精彩的打工世界——“打工文学系列丛书”序). En Li, Yang (ed.). *Recopilación de la nueva literatura de Shenzhen. Volumen de literatura trabajadora* (深圳新文学大系: 打工文学卷). Shenzhen, Editorial Haitian (海天出版社), 185-190.
- Yu, Wei (2010). “Wang Shiyue, ganador del Premio Lu Xun de Literatura: de trabajador a escritor” (鲁迅文学奖获得者王十月: 从打工者到作家). *Diario Urbano de Península* (半岛都市报). 12 de noviembre de 2010.

**ESTRATEGIAS DE REPRESENTACIÓN EN *REVOLUCIÓN* DE ARTURO  
PÉREZ-REVERTE**

**STRATEGIES OF REPRESENTATION IN *REVOLUCIÓN*, BY ARTURO PÉREZ-  
REVERTE**

FECHA DE ENVÍO: 12/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12/12/2024

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ RUIZ

Investigador independiente. Universidad de Valencia.

RESUMEN.

El presente artículo indaga la continuidad de algunos de los principales motivos de la poética de Pérez-Reverte en una de sus últimas novelas, *Revolución* (2022). Por otro lado, trata de poner de manifiesto las aperturas subyacentes que el discurso revertiano produce, como consecuencia de la diseminación de la retórica de lo siniestro, sobre los pares conceptuales que estructuran la visión de mundo representada en ella. Una operación en diferentes aspectos significativos llegando a afectar a la propia clasificación genérica de la obra dentro del marco novelístico.

PALABRAS CLAVE.

Pérez-Reverte; representación; siniestro; transculturación; narrativa.

ABSTRACT.

This article explores the persistence of some of the main motifs of Pérez-Reverte's poetics in his most recent novel, *Revolución* (2022). It also examines how the pervasive rhetoric of the uncanny in his writing challenges and destabilizes the conceptual binaries that shape the novel's worldview. This operation has a significant impact, even affecting the novel's genre classification.

KEY WORDS.

Pérez-Reverte; representation; uncanny; transculturation; narrative.

## 1. Introducción.

Publicada el 4 de octubre de 2022, *Revolución. Una novela* es una de las últimas obras de Arturo Pérez-Reverte; novela de aprendizaje protagonizada por Martín Garret Ortiz, un joven ingeniero de minas, español, que se verá envuelto y, en cierta forma, seducido por la Revolución mexicana contra la dictadura de Porfirio Díaz, capitaneada por Emiliano Zapata y Francisco Villa. Llevado por la curiosidad, ante los primeros

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



signos de la emergencia revolucionaria, el joven ingeniero abandona la seguridad de su hotel y se lanza a las calles para poder observar en primera persona. Así es como entra en contacto con Genovevo Garza, comandante de las tropas de Francisco Villa, y su tropa, que lo recluta por sus conocimientos en el uso de explosivos ya que se dirigen a asaltar el Banco de Chihuahua, de donde, además del dinero, obtienen el tesoro al que se hace referencia al principio de la novela y que será uno de los motores de la acción: “Ésta es la historia de un hombre, una revolución y un tesoro. La revolución fue la de México, en tiempos de Emiliano Zapata y Francisco Villa. El tesoro fueron quince mil monedas de oro de a veinte pesos de las denominadas *maximilianos*” (Pérez-Reverte, 2022: 11).

## 2. Metodología.

El objetivo es evidenciar la aplicación de una serie de estrategias de representación, y sus consecuencias, que acaban por atravesar la obra desde su contenido a su forma, esto es desde los aspectos puramente figurativos a, incluso, su clasificación genérica de manera interdependiente, tal como se expanden las olas sobre la superficie lisa del lago al arrojar una piedra; dicha piedra tiene que ver, en este caso, con la estética de lo siniestro desplegada en diferentes aspectos identificando en su núcleo el efecto de “extrañamiento de lo familiar”: “lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (Freud, 1919: 46), esto sería, la eliminación del privilegio concedido a determinados conceptos dentro de su oposición binaria, privilegio sobre el que se sostiene nuestra visión de mundo, mostrando la interdependencia de los mismos y su interpenetración hasta ahora reprimida. En ese sentido, para Eugenio Trías, lo siniestro es, de hecho, condición previa de lo bello; son, a su vez, interdependientes, de manera que el arte se produce en el velo, ya no opaco sino translúcido, que los separa:

¿Qué es lo que se da a la visión cuando se descorre el velo, qué hay tras la cortina rasgada?

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite de lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento. Ese agujero ontológico queda así poblado de telarañas de imagen que muestran ante el ojo atónito, retornado a sus primeros balbuceos visuales, las más horribles y espeluznantes decoraciones, amputaciones y despellejamientos (Trías, 1982: 51).

Teniendo todo ello en cuenta se podría considerar la existencia de una homología entre el fenómeno siniestro y la crítica deconstructivista ya que, tal como explica De Peretti:

La deconstrucción de las oposiciones jerarquizadas de la metafísica no implica una destrucción de las mismas (de la que resultaría un simple monismo en lugar de un dualismo) pero tampoco una inversión sencilla de dicha jerarquía llamada a otorgar la primacía al término antes devaluado (sobre ello se ha insistido ya con frecuencia), lo cual

no haría sino reproducir el esquema metafísico dualista. Antes bien, la deconstrucción transforma dicha oposición situándola en una escena distinta (De Peretti, 1989: 128-129).

De la misma manera, en lo siniestro no se produce la aceptación inmediata de lo reprimido ya que simplemente nos proporcionaría, igualmente, una nueva imagen de la realidad con un *otro* reprimido; es el contacto de las categorías a través del *velo* (siniestro - inconsciente) o de la *barra oblicua* (deconstrucción - consciente) lo que generaría un efecto de vértigo. “La presencia de un elemento es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar radicalmente, hay que pensarlo antes de la alternativa de la presencia y de la ausencia; hay que pensar el ser como presencia o ausencia a partir de la posibilidad del juego, y no a la inversa” (Derrida, 1967: 400-401). Es desde esa homología que, creemos, se puede evidenciar una estrategia coherente de representación que afecta por igual a diferentes aspectos de la novela.

Otra de las estrategias fundamentales tiene que ver con la transculturalidad cuyo uso no es novedoso sino que viene a dar continuidad a su empleo en otras obras del mismo autor tal como demuestran los estudios de Dosinda García-Alvite (“De la frontera de los EEUU-México al Estrecho de Gibraltar y de vuelta: procesos de transculturación en *La reina de sur* de Pérez-Reverte”, 2006) o Andrey Gómez-Jiménez (“Sangre y agua, símbolos de mestizaje y transculturación en *Ojos azules* (2009) de Arturo Pérez-Reverte”, 2009). Dosinda García-Alvite, acogiéndose a lo dicho por Greg Nielsen al respecto, señala que la transculturación produce la expansión de la moderna solidaridad mundial mediante la mezcla de culturas y de instituciones morales diferentes (García-Alvite, 2006); palabras que apuntan al resultado de un proceso descrito por Ángel Rama en su obra *Transculturación narrativa en América Latina* (1984) donde señala que se trata de un término propuesto por el antropólogo Fernando Ortiz como alternativa al concepto de aculturación, ya que, citando palabras del propio investigador cubano:

“El vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*” (Ortiz citado por Rama, 1984: 39).

Tal como explica Rama, el concepto planteado por Ortiz “revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva (...) destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora” (Rama, 1984: 40). Por lo que, en realidad, en todo proceso transculturizador...

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura (Rama, 1984: 47).

Así pues, se podría decir que la transculturación implica procesos de pérdida, apropiación y reestructuración en ambos sentidos y eso, unido a un sucinto ejercicio de literatura comparada (el poner una obra frente a otra generando relaciones de igualdad y

diferencia supone una variación metafórica -Asensi, 1987- que permite la iluminación recíproca de aspectos significativos), nos permitirá arrojar un sentido de lectura globalizador.

A estas dos principales se suman otras estrategias habituales en la novelística revertiana como la presencia del *héroe cansado* (y sus variaciones -Hernández, 2022-) “de luchar por intentar entender la realidad” (Muñoz Ogáyar, 2009: 20) que le ha tocado vivir; héroe de conciencia amargamente lúcida. O también el juego de las aproximaciones de sus personajes a alguna de las cuatro figuras que gravitan la narrativa revertiana, el cazador y el samurái, con sus respectivos reversos, el depredador y el mercenario, simbolizando un posicionamiento antropológico, moral, ético y estético (Hernández, 2021).

### 3. Análisis y comentario.

El propio autor, comentando el proceso de gestación de la obra, ha declarado que “había un elemento que vertebraba el relato: el proceso de iniciación, el descubrimiento asombroso de la extraña geometría del caos y la violencia” (Pérez-Reverte, 2022: “Geometría del caos y la violencia”). Suele ser habitual encontrar en sus declaraciones la alusión a las normas ocultas del juego de la vida, al orden subyacente; dicho orden tiene su reflejo dentro de su narrativa desde el contenido a la estructura mediante la inserción dispersa de una serie de motivos recurrentes, con lo que se cumple aquella opinión del autor sobre que todas las guerras son, en el fondo, la misma guerra: todo conflicto bélico del que se trate posee unas constantes de representación como orden subyacente al mismo, de forma que el espacio bélico lo es de manera sintomática y queda conceptualizado en lo que nuestro autor definió, en 1994 con la publicación de la novela homónima, como *territorio comanche*; un espacio de visión y ceguera, de posibilidad del discurso, así como límite del mismo, y de silencio para intentar captar (sin lograrlo nunca del todo) el horror bélico (Hernández, 2021).

Entre los primeros síntomas que nos aperciben de dicha transformación del espacio urbano en *territorio comanche* suelen aparecer los tres que también se dan al principio de *Revolución*: la presencia de una columna de humo, de un primer cadáver aislado y el sonido de un disparo. En *Territorio comanche*, la obra se inicia con la toma de foco de Márquez sobre un cadáver (Pérez-Reverte, 1994: 13); en el comienzo de *El italiano*, Elena Arbués cree haber encontrado uno hasta que se da cuenta de que Teseo Lombardo sigue vivo (Pérez-Reverte, 2021: 15). Y en el principio de la obra que nos ocupa, cuando Martín Garret sale a la calle: “Yacía un hombre muerto al extremo de la calle desierta, frente al salón de billares Ambos Mundos. Estaba tirado boca arriba. (...) Martín nunca había visto a nadie muerto de forma violenta, ni siquiera en las minas; así que se quedó un momento mirándolo” (Pérez-Reverte, 2022: 13). En cuanto al ruido del disparo y la columna de humo, se dan antes incluso de ese primer cadáver:

Parecían tiros de fusil disparados a dos o tres manzanas de allí. A un par de cuadras, como decían los mexicanos. Al cabo de un momento sonaron otros, esta vez más cerca. Sobre los tejados de las casas bajas y chatas se levantó una columna de humo primero gris y luego negro que la ausencia de viento mantenía vertical en el azul cegador de la mañana (Pérez-Reverte, 2022: 11).

Debemos recordar que, en *Sidi*, la primera señal de contienda que observa el protagonista es precisamente una columna de humo en el horizonte (Pérez-Reverte, 2019: 13); en *El húsar* aparecen también los mismos primeros síntomas, columna de

humo y cadáver, junto al estrépito cercano de las descargas de los fusiles (Pérez-Reverte, 1983: 81 ). No es casual, por tanto, que el sonido de los disparos venga a irrumpir el espacio de una habitación de hotel donde, además, Martín leía un compendio técnico, *La energía eléctrica en la moderna explotación minera*, de manera que en lo civilizado emerge la barbarie del horror.

La condición de ceguera es otra de las constantes ya que *territorio comanche* “es allí donde (...) aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves los fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti” (Pérez-Reverte, 1994: 17). En *Sidi*, por ejemplo, el momento más álgido de la batalla coincide también con el de menor visión puesto que, tal como explica el narrador, la polvareda levantada por la carga de la caballería engulle a los hombres que matan y mueren (Pérez-Reverte, 2019: 312 ). La apreciamos también, en *La sombra del águila*, cuando el narrador y protagonista del relato dice dejar de ver tanto a sus compañeros como a los enemigos cegado por el denso humo de la pólvora provocado por los sucesivos disparos de ambos bandos (Pérez-Reverte, 1999: 171). En el caso de la presente novela, encontramos diseminadas diferentes referencias a esa novisión; así, al principio: “Las calles permanecían desiertas. Fuera de su vista continuaba el tiroteo, muy violento ahora, que parecía multiplicarse en varios lugares. (...) Ni un alma. Nunca había imaginado que la guerra despoblase tanto el paisaje” (Pérez-Reverte, 2022: 13-14). De hecho, más adelante, cual rememoración de los pasajes indicados en *Sidi* y *La sombra del águila*, el narrador dice: “En un crescendo intenso, el crepitar de los disparos se adueñó de todo. Entre el polvo aún no disipado resonaban los tiros y los alaridos de quienes mataban o morían” (Pérez-Reverte, 2022: 39). Es más, existe un pasaje, hacia el final de la novela, que parece rememorar otro de *El húsar* en que Frederic Glüntz y su regimiento se ve sorprendido por unos tiros desde un bosquecillo próximo que alcanzan a un húsar haciendo que se desplome de la silla (Pérez-Reverte, 1983: 112), los fusiles que no ves pero que sí te ven; en dicho pasaje Martín Garret y Tom Logan, entre otros, cabalgan tranquilamente de regreso y, mientras el segundo le responde una pregunta al primero... “El primer estampido sonó cercano; y para cuando el eco repitió el sonido, la cabeza de Tom Logan se había abierto igual que una sandía alcanzada por una bala expansiva. Cayó el irlandés como si lo arrancaran de la silla sobre un desconcertado Martín, salpicándolo de sangre” (Pérez-Reverte, 2022: 436).

Otra de las constantes en la representación revertiana tiene que ver con la configuración de la voz narrativa, de manera que resulta habitual encontrar un narrador que, en su mayor parte, describe en tercera persona, de manera objetiva, y hace uso del discurso indirecto libre para acercarse a la subjetividad del protagonista generando un efecto de honestidad. Así sucedía tanto en *Territorio comanche* como en *El pintor de batallas* o en *El húsar*, por mencionar algunas, y también en la obra que nos ocupa:

La luz de petróleo iluminaba las cajas de madera ahora abiertas, repletas de gruesos cartuchos de cartón llenos de monedas: había varios rotos, y dejaban a la vista relucientes piezas de oro.

-¿Esto lo hizo usted? -preguntó el coronel, señalando la enorme plancha de acero arrancada de sus pestillos y goznes.

Su tono era de admiración. Asintió Martín, moderado. Utilizar explosivos es parte de mi trabajo, dijo. O de lo que se supone debo conocer. Lo estudiaba el otro de modo distinto, como había ocurrido antes con el mayor. Una mezcla de curiosidad e insólito respeto (Pérez-Reverte, 2022: 34).

La elección de dicha configuración narrativa no es gratuita, sino que, además del mencionado efecto, obedece a la herencia de una práctica profesional como reportero de guerra: explicaba nuestro autor, durante una conferencia impartida precisamente en

México, en 1999, que ante el horror de la guerra siempre surgía el mismo debate entre los enviados a cubrir el conflicto: ¿contar o ayudar?, esto es, ¿mostrar o participar?; dicha disyuntiva, que en el ejercicio periodístico se resolvía con la imposición, en primer lugar, de la labor profesional del mostrar y después el participar, deviene, en la práctica narrativa, esa oscilación comentada entre la descripción objetiva y el uso del estilo indirecto libre para hacernos partícipes de la subjetividad del personaje. El resultado es lo que podríamos llamar una *narración cercana* o un narrar *de cerca* frente a un narrar *de lejos*, o, lo que es lo mismo, la confrontación entre una discursividad alejada que pasa por medios oficiales que obedecen a unos intereses propios en su representación, y una discursividad honesta, próxima, que tiene que ver con el testimonio personal que rellena, en muchas ocasiones, los huecos de la oficial, lo que ha quedado fuera de ésta; oposición que en cierta forma viene a enunciar el personaje y narrador de la saga de Alatríste, Íñigo, en *El sol de Breda* (Hernández, 2021), siendo dicha saga ejemplo mismo de ello y que encontramos también aquí:

-La doña viene de arriba -lo interrumpió el mayor-, y no digo del norte del Bravo. Llega a estos rumbos a juzgarnos y a contárselo a quien lea su periódico. Con las manos limpias, mientras los de aquí nos rompemos la madre... ¿Comprende lo que le digo?

-No del todo.

-Ella tiene libertad, si le sale, de escribir que semos unos criminales mugrosos y unos salvajes. Y lo hará. Quise aprenderle que cuando uno, por suponer, es compasivo o cabrón o tan peor, tiene que serlo en todo. Hasta empuercarse las manos, ¿no?... Es fácil creerse arriba cuando quienes se empuercan las manos son otros.

-Bueno, la verdad es que los periódicos no los mencionan apenas. Siempre hablan de fuerzas federales y del ejército nacional.

-Se callan lo que les conviene. En Tlahualilo nos dimos un agarrón bien macho con la gente de Orozco. Reventamos su retaguardia y afusilamos todos los prisioneros. ¿Sabía eso?

-No (Pérez-Reverte, 2022: 126, 214).

En cuanto a la propia representación de la guerra y su crueldad, se produce otra continuidad y es que ésta, retóricamente hablando, sólo puede plasmarse mediante un efecto acumulativo de imágenes que nos sugiera cierta idea de la totalidad simultánea e irrepresentable por su exceso (Hernández, 2021). Así se puede apreciar, por ejemplo, en *La sombra del águila* (1993):

Columnas de rezagados, combates a quemarropa en la nieve, hordas cosacas acuchillando a espectros en retirada demasiado embrutecidos por el frío, el hambre y el sufrimiento para oponer resistencia, así que puede irse usted directamente al carajo, mi coronel, no pienso dar un paso más, etcétera. Batallones exterminados sin piedad, pueblos ardiendo, animales sacrificados para comer su carne cruda, compañías enteras que se tendían exhaustas en la nieve y ya no despertaban jamás. Y mientras caminábamos sobre los ríos helados, envueltos en harapos, arrancando las ropas a los muertos, pasando junto a hombres sentados inmóviles y rígidos, con los copos de nieve cubriéndolos lentamente como estatuas blancas, el aullido de los lobos nos seguía a retaguardia, cebándose con los cuerpos que dejábamos atrás en la retirada. ¿Se imaginan el panorama...? No, no creo que puedan. Hay que haber estado allí para imaginar eso (Pérez-Reverte, 1993: 197-198).

O en este otro pasaje de *El sol de Breda* (1998):

[...] un camino poco grato, pues estaba sembrado de todos nuestros heridos y moribundos que habíanse retirado, y aquello era desfilar por un muy triste escenario, horribles heridas, mutilaciones, muñones sangrantes, lamentos en todas las lenguas de España, estertores de

agonía, plegarias, blasfemias, y latines del capellán Salanueva, que iba y venía con la mano cansada de repartir extremaunciones que, agotados los óleos, daba con saliva (Pérez-Reverte, 1998: 135).

En la novela que nos ocupa, cuando el protagonista hace repaso de sus vivencias a fin de mejor captar por lo que está pasando, de conceptualizarlo, el pensamiento se dispara en una enumeración que intenta abarcar más allá de la experiencia puntual mediante la referencia a las leyes del caos, de manera que la enumeración se hace extensiva a ellas señalando una suerte de punto de origen en el clásico mundo antiguo:

Sin embargo, pensaba. Sin embargo. (...) El repiqueteo de la lluvia en la terraza y el tejado dejaba entrever otros sonidos que hacían latir despacio y fuerte su corazón: detonaciones, disparos. Aquello evocaba polvaredas lejanas, hombres sudorosos que corrían tocados con grandes sombreros y con el rifle o la carabina en las manos. Galope de caballerías, estallido de granadas, zumbir de plomo y acero, humo de incendios retorcido en espirales contra un cielo increíblemente azul. Ciudad Juárez y cuanto representaba como geometría de líneas rectas y curvas, de ángulos y parábolas que su cabeza, adiestrada para el cálculo como interpretación del mundo, había advertido, o intuido, desde el momento en que oyó el primer disparo y vio el primer hombre muerto de un balazo. La violencia, la sangre, el caos, la guerra como intensa escuela de lucidez. Una interpretación de la vida a través de los ojos de un soldado griego sudoroso bajo el bronce, perdido en territorio enemigo (Pérez-Reverte, 2022: 200).

Una nota habitual más, y en relación con lo anterior, la encontramos en los efectos que produce la guerra como “escuela de lucidez” en los protagonistas revertianos. Uno de ellos es el efecto reenergizante (por así decirlo): nunca se es tan consciente de los límites de la propia existencia como cuando ésta se ve amenazada (así ocurre, por ejemplo, en los deportes de riesgo), de manera que se produce una reintensificación de todas las vivencias y sensaciones, lo que puede llevar a una cierta fascinación adictiva. Este efecto tiene que ver con lo sublime, es decir, con testimoniar (experimentar, en el caso de los deportes de riesgo) un espectáculo o hecho que podría acabar con nosotros pero al que nos sobreponemos moralmente al permanecer a salvo mediante cierta distancia (medidas) de seguridad (por muy endeble o efímera que sea) que permita la contemplación y por ende el proceso descrito, lo que es posible que pueda darse incluso en tan sólo unas décimas de segundo. Se trata, pues, del reverso complementario, u otra cara de la moneda, del efecto de lo siniestro tal como lo enunciase Freud (Hernández, 2021), en cuanto que, de la misma manera que en lo siniestro algún elemento reactiva lo reprimido sustituyendo lo real (o familiar) por la amenaza imaginada (ficción) cuestionando la seguridad (de los juicios asentados) e integridad (física) propia, en lo sublime el elemento que dispara la relativización de los juicios o de la propia integridad se vive como un espectáculo del que nos sabemos momentáneamente a salvo y esa salvaguardia es la diferencia que sustituye el efecto del miedo por el de la admiración estética.

En *Territorio comanche* era apreciable en el cámara Márquez (Pérez-Reverte, 1994: 72), mientras que en *Sidi* lo era en el personaje de Diego Ordóñez (Pérez-Reverte, 2019: 282); y en la novela que nos ocupa: “De nuevo reflexionó Martín. Sentía una excitación nueva, o muy reciente. Un hormigueo de mundos por descubrir. De expectación y aventura” (Pérez-Reverte, 2022: 35). Resulta incluso más evidente en el siguiente pasaje, cuando Garza ordena avanzar durante un asalto:



Había dos cuerpos caídos entre los escombros. Uno estaba quieto y otro se arrastraba entre débiles quejidos. Llevaban las guerreras color arena de los federales. Martín estaba tan aturrido que no pensó en socorrerlos. Pasó junto a ellos mirándolos con cierto espanto, los esquivó y siguió adelante. La sensación de peligro, de arriesgar la vida, era menos poderosa que su curiosidad, y también que la excitación que aceleraba el pulso haciendo batir la sangre en las sienes, las muñecas y las ingles. El tronar de balazos, los destellos de disparos entre la humareda, el olor a pólvora, el plomo caliente que pasaba con rápidos zumbidos, el desorden que parecía adueñarse del mundo, daban al joven la impresión de mecerse en una suave borrachera, como cuando el alcohol todavía no aturde sino que estimula los sentidos. En aquel momento se sentía invulnerable, capaz de absorber todo, la vida y la muerte, como un bebedizo mágico; una droga que permitía asomarse a lugares insospechados. Sumirse en la guerra, pensó fascinado, era deambular por el entramado de una extraña geometría donde la sangre, la carne herida, el ser humano eran sólo factores secundarios (Pérez-Reverte, 2022: 40).

Decía que se trata del reverso de lo siniestro: la contemplación del mismo espectáculo sin ningún tipo de protección se torna una amenaza directa que nos hace anticipar, en nuestra mente, los posibles daños a los que nos vemos expuestos (la sustitución de lo real por lo imaginario a la que se refería Freud -1919-) produciendo el espanto. Según el psicoanalista austriaco, lo siniestro deviene cuando lo familiar, es decir, lo que se da por seguro, se vuelve extraño al liberarse o recuperarse miedos o incertidumbres pasados proyectándolos sobre lo real, de manera que se produce una aproximación a lo insoportable, a lo aberrante... al horror. Por tanto, si se trata de un efecto que se produce al contacto entre una seguridad y su opuesto, implica que, en determinadas circunstancias, dejamos de privilegiar el valor seguro, hasta ese momento, al verse contaminado por su opuesto (algo de esa misma idea de la contaminación con el otro tiene que ver con la transculturalidad como se verá); y la clave es esa: el horror deviene por dicha contaminación o interpenetración de un polo por el otro, no por la sustitución, ya que ello daría lugar a una nueva concepción de lo real que eliminaría, una vez más, dicho efecto siniestro. Así por ejemplo, la figura del zombi resulta siniestra en tanto que, en sí mismo, elimina la barra que separa vida y muerte presentándose ambos simultáneamente, de manera que el estar vivo no nos protege de vernos afectados por la muerte (llevado a un contexto cotidiano, el diagnóstico de determinadas enfermedades, como el cáncer, produce ese mismo efecto).

Desde la homología comentada, en el ámbito lingüístico, dicha operatoria se acercaría a la deconstrucción postestructuralista derridiana y su cuestionamiento del significado como algo dado en el discurso (de ahí, quizá, el vértigo que la deconstrucción derridiana supone para parte de la crítica), ya que éste, en verdad, se fundamenta en el privilegio (con la consecuente seguridad aludida) de uno de los miembros de los pares conceptuales (sobre los que se articula el lenguaje) sobre el otro, manteniéndolos claramente delimitados en su relación opositiva complementaria; al deconstruir el significado, la barra que separa se difumina (sin llegar a borrarse del todo, ya que la salida del discurso o edificio metafísico es imposible -tal como señala el propio Derrida hacia el final de su artículo “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, 1967-; hay que trabajar en el marco; de hecho, como explica Asensi: “lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, [...] el peligro de ésta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico” -Asensi, 2004-). Desde esta perspectiva, ese trabajo de difuminación bien puede considerarse aludido en el propio título de la novela, *revolución*, en cuanto que supone alterar el, hasta ese momento, privilegiado orden establecido no sólo en el aspecto social (como se da en primer plano) sino también en el discursivo.

Así pues, en la novela que nos ocupa podemos encontrar diferentes imágenes, gradaciones de lo siniestro que señalan ostensivamente al horror irrepresentable. Ya al principio de la obra, en la descripción del primer cadáver, podemos leer: “Le llamaba la atención el desorden de la ropa, (...) y el rostro contraído encarando el cielo, abiertos los ojos que velaba una fina capa de polvo depositada en ellos. Sobre la boca entreabierta revoloteaban moscas, zumbando entre ella y el agujero pardusco que el muerto tenía en el pecho” (Pérez-Reverte, 2022: 13). Esos tres detalles, ojos, boca y agujero, suponen llamar la atención sobre tres límites corporales violentados por lo ajeno al cuerpo de manera que el límite dentro/fuera, que delinea la propia corporalidad, ha quedado difuminado por esa capa de polvo, esas moscas y el agujero en sí mismo, poniendo en contacto lo interno y lo externo en la imagen abyecta (Kristeva, 1980) que es el cadáver.

Poco después podemos encontrar a nuestro protagonista, durante el fragor del asalto, entrando en pánico ante la conciencia de haber cometido un error de cálculo, anticipando las funestas consecuencias, de manera que ningún tipo de salvaguardia posibilita lo sublime, quedando difuminada, en la mente de Martín, la separación entre vivo/muerto:

El miedo le golpeó como un puñetazo el vientre y las ingles, haciéndole perder el control de sí mismo. Sonaban tiros por todas partes, y a su espalda, más cercanos, los estampidos casi tranquilos de la carabina de Genovevo Garza. Todo su instinto lo empujaba a aplastarse contra el suelo tras la protección de cemento y no moverse de allí hasta el fin de su vida, fuera lo que fuese cuanto quedara de ella. Respiraba hondo y rápido, muy seguido, intentando encontrar aliento y aclarar la cabeza.

Qué hago aquí, se repetía aturcido. Qué diablos estoy haciendo aquí, si yo nací en Linares (Pérez-Reverte, 2022: 79).

Como discurso, la novela agita la relación de diferentes pares conceptuales que se sincretizan en la afirmación del protagonista sobre que los mexicanos son crueles y tiernos (Pérez-Reverte, 2022: 150). Si procedemos a desmenuzar dicha condensación, entre muchas otras (y sin ánimo de exhaustividad), encontramos en primer lugar, y de forma evidente, la difuminación del límite entre civilización y barbarie por la irrupción de la segunda en la primera desde el inicio de la novela con el estallido de las revueltas en Ciudad Juárez que responden a una violencia estructural (Galtung, 2015) previa; de manera que civilización y barbarie no son opciones completamente aisladas la una de la otra sino que están imbricadas ya que el establecimiento de un sistema u orden social necesita de una violencia que lo legitime aunque sea en la ejercida por las fuerzas del orden con el fin de proteger al ciudadano de otras violencias: “Campesinos desesperados se agrupaban ahora en brigadas con organización casi militar, bajo cabecillas que reclamaban justicia y pan para el pueblo, sumido en la miseria por hacendados arrogantes y por un gabinete presidencial ajeno a la razón. Para cualquier mexicano de las clases medias y bajas, la palabra *gobierno* era sinónimo de enemigo” (Pérez-Reverte, 2022: 12-13). Otras difuminaciones tienen que ver con la figura del héroe y su concomitancia con su reverso: si bien es cierto que el personaje de Sarmiento aparece delineado a la sombra del depredador, también lo es que Garza, más cerca del samurái (Hernández, 2021), es capaz de torturar a sangre fría cuando lo considera necesario. O también el contacto, a nivel de espacios urbanos, entre la clase social alta y la baja alumbrado por la propia revolución y al que se alude en la escena del desayuno de Martín, Garza y Maclovia en Sanborns.

Pero sin duda, dentro del conjunto de difuminaciones que abre la novela existe una considerable concatenación de revisiones que va, de manera indesligable, desde el nivel discursivo al de la propia catalogación genérica de la obra, llegando al nivel significativo y apuntando a una vía concreta de interpretación. Tal como hemos comentado, en respuesta a la violencia estructural previa se desata la violencia revolucionaria de manera que se enarbola el estandarte de la libertad y justicia social, ideales que, tal como se cree de manera más o menos generalizada, deberían ser suficientes como motor de toda acción (recordemos, por ejemplo, la famosa arenga de William Wallace sobre la libertad en la película *Braveheart* -Mel Gibson, 1995-). Sin embargo, el movimiento revertiano es otro ya que la obra se inicia casi de forma simultánea con dicha revolución pero también con la conciencia de la necesidad de satisfacer ciertas condiciones materiales para llevarla a cabo tal como se refleja en el asalto al banco en el que se ve envuelto el protagonista; de manera que, *grosso modo*, el ideal y lo material quedan estrechamente vinculados desde el principio, contrariamente a como se suele concebir en el imaginario colectivo; de hecho, la recuperación del oro es uno de los ejes clave de la acción ya que, por un lado, obviamente posibilita la acción revolucionaria, y, por otro, servirá también como medidor moral de los personajes (función similar, salvando las diferencias, a la asignada por Tolkien al Anillo único en su conocida obra *El señor de los anillos* -1954-). Sin embargo, paradójicamente, el dinero (robado) posibilita e impide al mismo tiempo la culminación de la acción revolucionaria ya que éste necesita de la continuidad y estabilidad de la macroestructura de mercado para que siga teniendo algún nivel de valor; por eso, como se puede apreciar, la revolución narrada nace herida de muerte con el mencionado asalto al Banco de Chihuahua. En el fondo de la propia revolución ya iba inscrito, desde su inicio, el germen de su cambio.

Ese cambio es doble ya que tiene que ver también con el género novelístico específico que lo contiene, de manera que, gracias a la metonimia del continente por el contenido, dicho efecto se expande ante nuestros ojos abriendo la línea divisoria que separa un género de otro dentro de un marco concreto. Éste, desde el punto de vista del desarrollo y evolución del personaje protagonista, se corresponde, tal como se ha indicado, con la clasificación de la obra como *novela de aprendizaje*. Sin embargo, si atendemos a los hechos contados y no tanto al personaje protagonista, el género queda indefinido entre dos opciones, habitualmente contrapuestas, por la difuminación de la barra que las separa a luz de lo comentado: si la revolución nos muestra la lucha por la justicia y libertad social y nos habla de los hombres y mujeres que la llevan a cabo, entonces nos encontraríamos ante una aproximación a la *épica* o a la *gesta*, lo cual tiene que ver con esa parte de la motivación de las acciones en la legitimidad de la causa. No obstante, hemos señalado que también, desde prácticamente el principio, se apunta a la necesidad material de financiar la revolución otorgando un papel fundamental al oro robado, por lo que, si nos atenemos a las siguientes palabras del escritor argentino Ricardo Piglia en su artículo “Sobre el género policial”, dicho motor nos aproximaría a otro género literario bien distinto:

Hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley. (...) El único enigma que proponen -y nunca resuelven- las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga. En ese sentido, yo diría que son novelas capitalistas en el sentido más literal de la palabra: deben ser leídas, pienso, ante todo como síntomas.

Relatos llenos de contradicciones, ambiguos, que a menudo fluctúan entre el cinismo y el moralismo (Piglia, 1986: 61-62).

Leer desde estas palabras de Piglia el eje temático del dinero y el oro que atraviesa la novela revertiana (la obra se inicia tanto con el estallido de la revolución como con el asalto al banco; la relación entre Villa y Martín queda vinculada al intercambio de uno de los *maximilianos*. Garza, Maclovía y Martín se encargan de seguir la pista al oro, una vez ha sido robado al propio Villa, llegando a torturar a uno de los perpetradores del hurto poco después de pasar el ecuador de la novela; hasta que finalmente, recuperado el oro, se descubre la traición de Sarmiento y su consecuente ejecución hacia la conclusión de la obra) nos lleva a plantearnos esa oscilación genérica a la que hacía referencia, desde el punto de vista de los hechos, entre aproximación a la épica o gesta y a la novela negra fruto, a su vez, de aquella otra difuminación entre el ideal y lo material; de manera que la serie negra, como decía Piglia, viene a usurpar o revolucionar, en cierta forma, a la gesta. Dicho de otro modo y en clave revertiana: de la misma manera que Villa acaba volviéndose dictatorial (evolución similar a la de Napoleón en *La sombra del águila* -1993-) y, en consecuencia, sacrifica al *héroe cansado* que es Garza, así la novela negra sacrifica a la gesta aunque este sacrificio tiene que ver más con la disolución (que permite la mezcolanza) que con la anulación.

Queda por comentar una última difuminación de alcance global sobre el resultado de dicha concatenación habilitada por la transculturización que se opera en la novela, la cual se vuelve más apreciable, si cabe, en una lectura comparativa. De hecho, dicha transculturación resulta semejante a otra realizada por el mismo autor en su novela, *Ojos azules* (2009), tal como explica Gómez-Jiménez:

Si bien, durante la narración se continúa por una línea argumentativa donde el choque cultural se representa entre el soldado y el otro indígena como polos opuestos (...) conforme avanza la narración, el concepto de mestizaje entra en crisis a través de un *crescendo* de hibridaciones y transculturaciones (...) donde se da espacio a una tercera interpretación que va más allá del paradigma de “vencidos y vencedores” (...). La transculturación tiene un significado que va más allá de la idea binaria y estática del enfrentamiento cultural, puesto que, esta implica una concordancia *fluida* entre culturas en lugar de que una se imponga sobre la otra. Hasta este momento se ha puesto en escena dos grandes conceptos, el mestizaje y la transculturación; en la insuficiencia teórica del primero, para comprender o realizar lecturas de las conexiones o enfrentamientos culturales, nacen términos como el de transculturación, los cuales intentan encontrar nuevas formas de comprender los procesos culturales y literarios que se han dado en la región. La importancia de este término para dicho estudio radica en que este prueba justamente la hipótesis propuesta, es decir, los terceros espacios que se pueden encontrar en la diégesis de Pérez-Reverte, dan cuenta a los quiebres y a la discontinuidad del discurso mestizo con el que se han hecho varias lecturas de *Ojos azules*; en su mayoría, desde una postura unidireccional que corresponde, como ya se ha aludido, a un paradigma dicotómico no compatible para comprender la complejidad cultural en la que se inscriben los sujetos y la literatura (Gómez-Jiménez, 2022).

De igual manera, la memoria de Martín Garret en *Revolución* es ese tercer espacio al que aludía Gómez-Jiménez, pero para poder reconocer esa apertura resulta necesario recapitular brevemente sobre algunos elementos argumentales de la obra: tenemos a un joven ingeniero de minas español (y europeo -posible metonimia de la parte por el todo-), con una sólida formación cultural y universitaria, que viaja a México (en Latinoamérica -otra posible metonimia de la parte por el todo-) con motivo de su primer

destino laboral y que se ve envuelto por la violencia revolucionaria, de manera que dicho viaje se vuelve iniciático puesto que le aportará una serie de experiencias y conocimientos que cambiarán su manera de ver el mundo allá donde vaya. Esta condensación argumental se puede leer en las últimas líneas del epílogo, cuando, años más tarde, Martín y su prometida se encuentran en el hotel Palace de Madrid:

Fue Martín a reunirse con la mujer que lo amaba. Y mientras se acercaba a la belleza serena que prometía sosiego y felicidad, aunque no olvido, sintió que el salón se vaciaba de música y voces, y crepitaban disparos lejanos, galopar de caballos, gritos de quienes mataban y morían con la sencillez de quien intuye las leyes naturales del destino. Y en las mesas entre las que caminaba, o tal vez más allá de ellas y del mundo irreal que resumían, vio sonreír a Pancho Villa, Genovevo Garza, Maclovia Angeles, Yunuen Laredo, Jacinto Córdova, Tom Logan, y también al joven Martín Garret que se había puesto en pie en Celaya para encaminarse en silencio al paredón. Vio en fin, agradecido, los rostros de quienes lo habían hecho lo que era, y también lo que sería durante el resto de su vida (Pérez-Reverte, 2022: 458-459).

Dejando a un lado el lejano eco al final de la película *El retorno del jedi* (Richard Marquand, 1983 -otra aventura iniciática-); cuando decía lectura comparativa me refería a la novela *El entenado* (1982) del escritor argentino Juan José Saer. En ella, el narrador, procedente de la península ibérica, nos cuenta sus memorias de cuando, siendo joven, se embarcó en una de las expediciones para descubrir el Nuevo mundo, es decir, lo que será Latinoamérica. Una vez desembarcados en su destino, su expedición será arrasada por una tribu indígena de indios colastiné que lo toman como rehén y al que bautizan como *defghi* (una metonimia del abecedario y, por extensión, de la escritura). Pasa aproximadamente un año viviendo entre ellos, aprendiendo su cultura y costumbres, de manera que le resulta llamativo la condición ágrafa y el periódico festín caníbal en que devoran a las víctimas de otras expediciones o de otras tribus invasoras, único momento en que se permiten dar rienda suelta públicamente a sus pulsiones sexuales, tras el banquete, y del que parecen haber olvidado todo al día siguiente restableciendo un orden rutinario inflexible. Finalmente le liberan y, ya de vuelta, el grumete entiende que los indios le habían asignado una misión: dar testimonio de lo vivido con ellos, dejar constancia escrita (en cierta forma) de su existencia ante el mundo. Con todo ello, Saer plantea el binomio Europa/Latinoamérica de forma que rompe el privilegio que los relatos colonizadores otorgaban al primer término sobre el segundo, desde cuya perspectiva, la racional Europa “descubría” y “civilizaba” a la exótica Latinoamérica, espacio marcado como “mágico”, fuera de lo común, desde el imaginario europeo casi desde los *Diarios* de Colón. Lo que plantea Saer no es una simple inversión de papeles sino una transculturación (difuminación del límite) de forma que son los colastiné quienes, pese a ser posteriormente arrasados, perviven mediante la apropiación cultural que supone el tener de rehén al joven grumete durante el tiempo suficiente como para fijar en su memoria sus costumbres (memoria que se perpetúa en la escritura, en español, de la propia novela, supuesta biografía del grumete) y hacerle entender que, en verdad, su concepción precaria de la realidad (combatida con su riguroso restablecimiento del orden inicial) no es exclusiva de su cultura, pero mientras ellos la vivían con un silencioso desasosiego que se vuelve patente en esos festines caníbales y bacanales posteriores, otras culturas prefieren ignorar u olvidarse de dicha precariedad de lo real.

En la presente novela de Pérez-Reverte encontramos lo mismo: en la masturbación de Maclovia a Garret tras la muerte de Garza, simbólicamente, hay algo de ese fijar en la memoria, de dar definitivamente a luz una nueva *mirada cansada* en el protagonista,

síntoma de una manera de entender la realidad humana. Algo hay de *defghi* en Garret, en su vuelta a Madrid, al ser portador de un nuevo imaginario íntimo (sustitutivo del eurocentrismo), que le permite ver la cruda realidad por debajo de toda convención social, proyectado en esa visión descrita por el narrador: la violencia testimoniada, vivida en primera persona junto con los compañeros aludidos, pese a que inicialmente dijera aquello de que los mexicanos son crueles y tiernos, es en verdad, para nuestro autor, condición de ser de la propia humanidad más allá de fronteras y geolocalizaciones; tal como leíamos en la cita (“la guerra como intensa escuela de lucidez. Una interpretación de la vida a través de los ojos de un soldado griego sudoroso bajo el bronce, perdido en territorio enemigo” -Pérez-Reverte, 2022: 200-), ésta siempre ha estado presente, desde los antiguos griegos, pasando por los Balcanes, hasta la actual invasión rusa de Ucrania. La transculturación operada en la novela nos advierte de que no se trata de una condición local, sino de una actualización local de un hecho global allí donde se quiebra la máscara de lo aparentemente civilizado, por lo que, de la misma manera que los colastiné devoraban a otros en representación de sí mismos para intentar afirmarse un poco más en su voluble condición de existencia, en la revolución, en la guerra, en verdad tampoco hay un nosotros/otros sino un devorarse de la humanidad a sí misma; *Saturno* devorándose a sí mismo por su propio miedo siniestro a desaparecer.

#### 4. Conclusión.

Más allá de la intención original de nuestro autor, el título de la obra sintetiza todo lo expuesto; revolucionar es alterar el orden establecido, en este caso el orden simbólico dicotómico, de manera que el título se convierte en metáfora aglutinadora de los diferentes procesos de apertura que se dan, esos intersticios o ese tercer espacio al que aludía Gómez-Jiménez; señala una expansión en círculos concéntricos que concatenan y afectan a diferentes aspectos de la novela en una gradación desde el cuestionamiento binario de lo siniestro, pasando por la deconstrucción de oposiciones conceptuales que trabajan en la base de la obra (riqueza/pobreza, ideal/material, civilización/barbarie...), pasando por la transculturación que apunta a la condición violenta del ser humano y llegando a la clasificación genérica de la obra, oscilando entre la épica y la novela negra ya que un relato transcultural encontrará mejor acomodo en un género formal abierto (hecho que se da también en *Ojos azules*).

Resulta fácil acudir a cualquier manual de historia en busca de información detallada sobre la Revolución mexicana, sin embargo, y sin desmerecimiento de la Historia, Aristóteles, en su *Poética* (siglo IV a. C.), decía que la *poesía* (homologable al actual concepto de literatura) le parecía más elevada ya que no habla únicamente de lo que ha sido sino también de lo que podría ser, alcanzando un nivel de comprensión mayor del hecho, y eso es posible mediante el uso (o injerto), consciente o no, de técnicas discursivas de representación en la misma narración de lo acaecido tal como Pérez-Reverte realiza en *Revolución* y se ha tratado de mostrar.

#### Bibliografía.

- Asensi, Manuel (1987). *Teoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperion.
- Asensi, Manuel (ed.) (1990). *Teoría literaria y Deconstrucción*. Madrid: Arco Libros.

- Asensi, Manuel (1996). *Literatura y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
- Asensi, Manuel (1998). *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX), I*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Asensi, Manuel (2003). *Historia de la teoría de la literatura (el siglo XX hasta los años setenta), II*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Asensi, Manuel y Ribalta, Jorge (2004). “¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?” *Visions*, 3, 6-19.
- Belmonte Serrano, José (2002). *Arturo Pérez-Reverte: La sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel, (eds.), (2003). *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel (eds.) (2009): *Alatriste. La sombra del héroe*. Madrid: Alfaguara.
- De Peretti della Rocca, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Derrida, Jacques (1989). *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.
- Domínguez, César; Saussy, Haun y Villanueva, Darío (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Traducción de David Mejía. Barcelona: Taurus.
- Freud, Sigmund (1976). *Lo siniestro*. Traducción de I. Béccar. Buenos Aires: López Crespo editor.
- Galtung, Johan (2015). “Violence, peace, and peace research.” *Journal of peace research*, vol. 6, nº 3, 167-191.
- García Alvite, Dosinda (2006). “De la frontera de los EEUU-México al estrecho de Gibraltar y de vuelta: Procesos de Transculturación en *La Reina del Sur* de Pérez-Reverte”. *Cincinnati Romance Review*, 25, 81-98.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.
- Girona, Nuria (1998). “El entonado de Juan José Saer: la memoria de la escritura”; en Barrera, Trinidad (ed.), (1998): *Modernismo y Modernidad en el ámbito Hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 385-390.
- Gnisci, Armando (ed.), (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Traducción de Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica.
- Gómez-Jiménez, A. (2022). “Sangre y agua, símbolos de mestizaje y transculturación en *Ojos azules* (2009) de Arturo Pérez-Reverte”. *Revista Espiga*, 21 (43), 14-39.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2011). *La precariedad de la forma. Lo sublime en la narrativa española contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Grohmann, Alexis (2021). *Las reglas del juego de Arturo Pérez-Reverte*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.

- Hernández Ruiz, Francisco Javier (2021). *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Traducción y Comunicación. Universidad de Valencia.
- Hernández Ruiz, Francisco Javier (2022). “La figuración de la voz narrativa en *El italiano* de Pérez-Reverte: historia de un narrador cansado”. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios europeos*, 24, 45-54. <https://doi.org/10.7203/eutopias.24.23677>
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Traducción de Viviana Ackerman y Nicolás Rosa. México: Siglo XXI editores.
- López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.) (2000). *Territorio Reverte*. Madrid: Verbum.
- Muñoz Ogáyar, Jorge (2009). *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Nausicaä.
- Pérez-Reverte, Arturo (1986). *El húsar*; edición empleada (2018): Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House.
- Pérez-Reverte, Arturo (1993). *La sombra del águila*; edición empleada (2017): Barcelona: Castalia didáctica.
- Pérez-Reverte, Arturo (1994). *Territorio comanche*; edición empleada (2012): Barcelona: Random House Mondadori.
- Pérez-Reverte, Arturo (1998). *El sol de Breda*; edición empleada (2000): Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (1999). *La cobertura periodística del siglo XX*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=sN6bl7BecfM> (último acceso: 2024).
- Pérez-Reverte, Arturo (2006). *El pintor de batallas*; edición empleada (2007): Madrid: Punto de Lectura.
- Pérez-Reverte, Arturo (2019). *Sidi. Un relato de frontera*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (2021). *El italiano*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo (2022). *Revolución*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo Pérez-Reverte y Belmonte Serrano (1995). *Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pérez-Reverte, Arturo Piglia, Ricardo (1986). *Crítica y ficción*; edición empleada (2001): Barcelona: Anagrama.
- Rama, Ángel (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*; edición empleada (2008): Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Saer, Juan José (1982). *El entenado*; edición empleada (2003): Barcelona: El Aleph Editores.
- Solé, Ricard (2009). *Redes complejas*. Barcelona: TusQuets; edición empleada: 2010.



Trías, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982; edición empleada (2001): Barcelona: Ariel.

Walsh, Anne L. (2007). *Arturo Pérez-Reverte. Narrative tricks and narrative strategies*. Woodbridge: Tamesis.

**ESCRITURAS HÍBRIDAS DE UNA MEMORIA FAMILIAR EN *LOS CUERPOS PARTIDOS* DE ÁLEX CHICO, *FERIA* DE ANA IRIS SIMÓN Y *LO DEMÁS ES AIRE* DE JUAN GÓMEZ BÁRCENA**

**HYBRID WRITINGS OF FAMILY MEMORY IN ÁLEX CHICO'S *LOS CUERPOS PARTIDOS*, ANA IRIS SIMÓN'S *FERIA* AND JUAN GÓMEZ BÁRCENA'S *LO DEMÁS ES AIRE***

FECHA DE ENVÍO 06/09/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 09/12/2024

ROXANA ILASCA  
*Université de Tours (Francia)*

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es estudiar el papel de la memoria en tres obras españolas del siglo XXI: *Los cuerpos partidos* de Álex Chico, *Feria* de Ana Iris Simón y *Lo demás es aire* de Juan Gómez Bárcena. Observaremos cómo estos autores reconstruyen la historia de sus familias, recuperan testimonios, integran archivos personales y oficiales y completan el relato con la ficción cuando falta la documentación, para rescatar diferentes episodios de una vivencia personal y colectiva. De este modo, crean relatos híbridos, cuyo propósito es cuestionar el discurso oficial de la Historia y la forma tradicional de la novela.

PALABRAS CLAVE:

literatura española contemporánea, (pos)memoria, Historia, relato familiar, poética de la hibridez

ABSTRACT:

This article studies the role of memory in three 21<sup>st</sup> century Spanish works: Álex Chico's *Los cuerpos partidos*, Ana Iris Simón's *Feria* and Juan Gómez Bárcena's *Lo demás es aire*. The focus will be on how these authors rebuild their families' story, how they try to register individual accounts, insert personal and official archives, and add fiction to the narrative whenever official documents are missing, in order to record different episodes of one's personal and collective experience. Thus, they create hybrid texts whose purpose is to question the official discourse of History and the traditional form of the novel.

KEY WORDS:

contemporary Spanish literature, (post)memory, History, family story, hybrid poetics

## 1. Introducción: enfoque sobre la (pos)memoria

Tras un periodo de creación apolítica, bajo la influencia de la estética posmoderna que dominó la segunda mitad del pasado siglo, la literatura española del siglo XXI



vuelve a preocuparse por la construcción de discursos críticos que vertebran sus planteamientos narrativos. En palabras de Francisca Noguerol (2023), se da un giro del “sujeto ablande” al “sujeto hablante”, orientación que pone fin a la pasividad y al silencio de las identidades posmodernas y reivindica una posición denunciadora a la hora de hablar de las sociedades contemporáneas. Emerge una literatura que busca situar en el centro de la ficción a figuras que hasta ahora habían sido invisibilizadas, como es el caso de la “novela de la memoria”, que da voz a los vencidos de la Guerra Civil y de la represión franquista, la “novela de la crisis”, también llamada “novela crítica” (Becerra Mayor, 2015a), que evoca las consecuencias del desplome económico de 2008 sobre la sociedad española, o la “novela neorrural” que delata “el colapso medioambiental, los procesos de globalización y urbanización, la alteración de las condiciones de habitabilidad, la despoblación de las zonas agrícolas o los problemas y peligros de la agroindustria” (Ayete Gil, 2024: 120).

En este escenario de transformación cultural, destaca una creciente preocupación por la memoria. Por un lado, lo refleja la profusión de narrativas que recuperan la memoria histórica de la Guerra Civil y del franquismo, publicadas sobre todo a partir de mediados de los años noventa. Entre los títulos más representativos de lo que se ha llamado el “boom de la memoria” (Becerra Mayor, 2018: 78), cabe mencionar *Maquis* (1997) de Alfons Cervera, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *La voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, *Las trece rosas* (2003) de Jesús Ferrero, *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa o *Mala gente que camina* (2006) de Benjamín Prado.<sup>1</sup> Las reverberaciones de este fenómeno literario siguen notándose a principios de los años veinte del nuevo siglo, mediante obras como la novela gótica *Carcoma* (2021) de Layla Martínez<sup>2</sup>, nominada al National Book Award en septiembre de 2024, o la novela neorrural *Paisaje Nacional* (2024) de Millanes Rivas, dos textos sobre la memoria de la violencia y la represión con un enfoque original, que explora lo inusual y lo insólito. Por otro lado, también demuestran la importancia del tema trabajos que trascienden los confines de la historia de España. Entre las muestras más recientes, podría mencionarse *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia* del mexicano Enrique Díaz Álvarez, que le valió el premio Anagrama de Ensayo de 2021.

En un periodo de aceleración temporal, el protagonismo que el recuerdo y el testimonio han mantenido en las últimas tres décadas en la reconstrucción del pasado reciente se debe, entre muchas otras razones, a la necesidad de fijar y dejar constancia de los momentos traumáticos que marcaron el siglo XX y los inicios del XXI, acontecimientos que parecen desvanecerse de la memoria tanto de quienes los vivieron como de quienes oyeron hablar de ellos. Como señalan Cruz y Escandell, el cambio tecnológico que se produce en el nuevo siglo “ha afianzado la forma en la que los

---

<sup>1</sup> En lo que concierne los trabajos sobre la novela de la memoria que explora el periodo de la Guerra Civil en particular, cabe mencionar los estudios críticos de varios investigadores, entre los cuales habrá que mencionar *La encrucijada de la memoria* (2004) de Ana Luengo, *La guerra persistente* (2006) de Antonio Gómez López-Quñones, *La memoria novelada* (2012), editado por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez o, más recientemente, *Literatura y memoria: narrativa de la guerra civil* (2022), editado por José María Pozuelo Yvancos. Para una lectura de la poesía de la Guerra Civil, ver el trabajo de Mario Martín Gijón (2011).

<sup>2</sup> En un artículo que dedica a *Carcoma*, Ros Ferrer señala la transformación del marco memorial durante estos últimos veinte años y, sobre todo, a partir de la crisis de 2008: “En el transcurso de las primeras dos décadas del siglo XXI, ese marco memorial irá cobrando nuevas formas a través de su vínculo indisoluble con los cambios en las preocupaciones colectivas y en las formas de contar derivadas de las transformaciones socio-económicas posteriores al ciclo de crisis de 2008-2012 en España” (Ros Ferrer, 2023: 89).

propios sujetos se relacionan con su tiempo, fijando los futuros posibles en presentes continuos o, dicho de otro modo, haciendo del presente el tiempo por antonomasia desde el que las miradas al pasado se vuelven cada vez más problemáticas” (2024: 37).

En esta misma coyuntura, también se ha empezado a cuestionar la tradicional separación entre Historia y memoria que ha dominado los trabajos de los historiadores hasta muy recientemente, como también señala Marianne Hirsch (2008) en su estudio sobre la posmemoria, en el que analiza este proceso de rememoración que la segunda generación va a activar para reconstruir el pasado traumático de sus padres.<sup>3</sup> Al tratarse del recuerdo de acontecimientos que los hijos no experimentaron directamente, la posmemoria supone trabajar con una documentación diferente de la de los historiadores. Si, desde el punto de vista historiográfico, solo los archivos oficiales son reconocidos como fuentes fiables y legitimadas para la exploración del pasado, la literatura se ve justificada a recurrir a materiales habitualmente deslegitimados o dejados de lado por los especialistas: los testimonios, los relatos orales, las expresiones artísticas, géneros que han sido agrupados bajo el término “memoria” (Hirsch, 2008: 105). Estos materiales son fundamentales para la reconstitución de la posmemoria, al constituir una de las principales fuentes de información en el proceso de investigación del pasado iniciado por los descendientes.<sup>4</sup>

La novela de la memoria emerge como subgénero narrativo de la novela histórica que interroga esta distinción entre Historia y memoria, con el objetivo de explorar la tensión creativa entre el discurso oficial y el relato literario. A diferencia de la novela histórica, en la narrativa de la memoria los hechos del pasado van enmarcados a menudo por una diégesis situada en el tiempo presente, con un narrador en primera persona, el cual explica el proceso de indagación y escritura del texto que el lector tiene entre sus manos. Revisitar el pasado reciente desde la perspectiva del presente permite confrontar la Historia oficial con la rememoración de los acontecimientos vividos por los diferentes testigos. Este anclaje del relato marco en la actualidad también determina una aproximación distinta, mediante la posmemoria, al tratarse de narradores que no transmiten los recuerdos propios, sino los de quienes presenciaron los hechos históricos.<sup>5</sup> De este modo, otro aspecto distintivo de la novela de la memoria radica precisamente en la corta distancia que separa el tiempo de la escritura y el de los acontecimientos narrados, al escenificarse episodios recientes que aún cuentan con testigos o supervivientes. La novela de la memoria se centra en el pasado traumático de la Guerra Civil y el franquismo y propone una historia alternativa al discurso oficial, al adoptar el punto de vista de los vencidos. Se trata, pues, de un subgénero literario que surge en un momento de asentamiento de la democracia española y que tiene como objetivo romper con el pacto de olvido. Los acontecimientos revisitados no son necesariamente heroicos, sino que son síntoma de la mirada desencantada con la que se

---

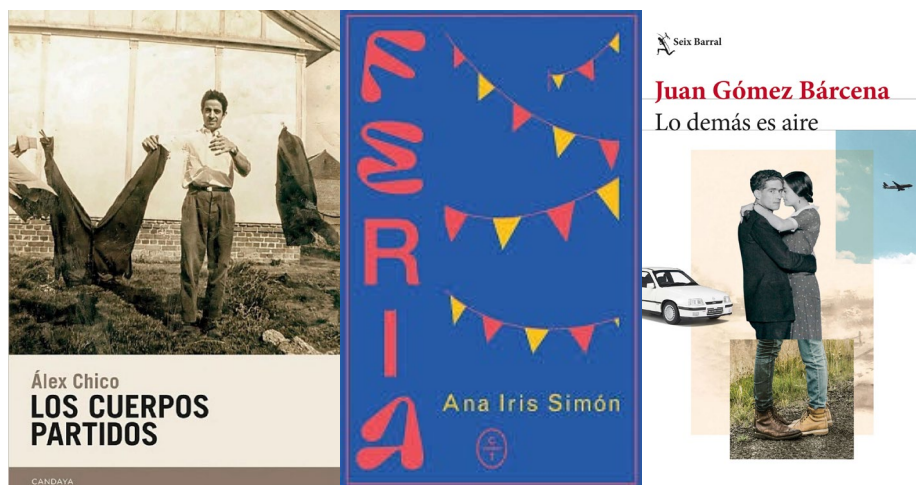
<sup>3</sup> Hirsch define la posmemoria como “the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (2008: 106).

<sup>4</sup> O’Donoghue recalca en que no hay que confundir el concepto de “posmemoria” con el de “trauma heredado”, ya que “[l]a posmemoria no aspira a conclusiones contundentes y gratificantes, sino a dejar al público con el desasosiego de comprobar que la historia –sobre todo la historia de eventos de extrema violencia y sufrimiento– deja cabos sueltos y lagunas turbias que ningún relato puede atar y colmar” (2019: 11).

<sup>5</sup> Como subraya Gómez López-Quiñones, “[l]a generación nacida en la posguerra, al afrontar aquel suceso, deja constancia de los problemas epistemológicos que va a encontrar la cultura española para conocer y narrar lo ocurrido cuando lo ocurrido no se trate de una experiencia personal y no se guarde de ella, por lo tanto, ningún recuerdo directo” (2006: 24).

considera el presente. En este proceso, la memoria desempeña un papel determinante, ya que la reconstitución de un pasado que el narrador no siempre vivió de forma directa se lleva a cabo a través de la mezcla de documentos históricos, archivos, testimonios y recuerdos.

Las obras que conforman nuestro corpus, *Los cuerpos partidos* (2019) de Álex Chico (Plasencia, 1980), *Feria* (2020) de Ana Iris Simón (Campo de Criptana, 1991) y *Lo demás es aire* (2022) de Juan Gómez Bárcena (Santander, 1984), se publican en un momento alejado del “boom” de la novela de la memoria de principios de los años 2000, en el marco de un aparente agotamiento del tema de la memoria de la Guerra Civil en el paisaje cultural español. Ya lo había expresado Isaac Rosa, con su ilustrativo título *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), que el autor dio a la reedición de *La malamemoria* (1999), exclamación que se escuchó en un contexto en que el mercado editorial estaba saturado de creaciones literarias que habían convertido la ficcionalización de la contienda de 1936-1939 en una moda<sup>6</sup>, diluyendo, de este modo, su dimensión crítica. La selección de tres textos firmados por una nueva generación de autores se debe precisamente a su alejamiento de estas fechas históricas y a su elaboración de tramas vinculadas con la historia más reciente de España desde un ángulo diferente: la exploración de la (pos)memoria como medio para reconstruir las historias familiares de los propios autores, a través de discursos híbridos, que se instalan en el intersticio entre ficción y no-ficción. Por lo tanto, el objetivo del presente artículo es observar la construcción de la memoria en estas obras que se escinden del núcleo narrativo clásico de la Guerra Civil y analizar sus enfoques temáticos y estéticos en torno al proceso de rememoración.



Cubiertas de los tres libros. Fuente: [www.planetadeloslibros.com](http://www.planetadeloslibros.com)

Desde una perspectiva temática, cabe señalar que las tres narraciones familiares toman como punto de partida elementos autobiográficos de sus autores, los cuales se centran, mediante la (pos)memoria, en “el Gran Trauma”, según lo llama Sergio del Molino, a saber, “el éxodo [rural] de mediados del siglo XX cuyas consecuencias directas aún están vivas” (2022: 61). Chico parte de la experiencia migratoria de su

<sup>6</sup> Según Gómez López-Quñones, “el recuerdo progresista y reivindicativo de la Guerra Civil se produce en una sociedad que metaboliza dicha contienda en tanto que artículo de consumo («commodity»)» (2006: 14-15). También es significativo, desde este punto de vista, el estudio de David Becerra Mayor, *La guerra civil como moda literaria* (2015b).

abuelo durante la década de los sesenta y acaba dando a su investigación memorística una dimensión social más amplia, al indagar en el impacto de un fenómeno de desarraigo en toda una generación. La mirada de la *millennial* Simón también se origina en las vivencias familiares y se orienta hacia el análisis de los cambios sociales, económicos y políticos que han experimentado los españoles desde la posguerra hasta la actualidad. Gómez Bárcena conjuga la perspectiva memorialista con la histórica al reconstituir el pasado de su familia en relación estrecha con su pueblo de origen, remontándose hasta la prehistoria. La incorporación de lo familiar en esta nueva narrativa de la memoria otorga al texto literario una dimensión subjetiva que se aleja de la autoficción que practica, por ejemplo, Cercas en *Soldados de Salamina*.<sup>7</sup> Según Nere Basabe,

en el discurso sobre el pasado practicado en la nueva novela se imbrican sin solución de continuidad los aspectos históricos, colectivos, con la intimidad más subjetiva. El pasado, así, no se reconstruye, sino que se construye a golpe de subjetividad y amplía, al limitar su perspectiva, el campo de lo posible [...]. Toda intención holística, tan ambiciosa como ingenua, de narrar los hechos “tal y como sucedieron” desaparece, por lo tanto, porque la memoria, ya se sabe, es confusa, parcial, traicionera. (2019: 30)

Estéticamente, es posible notar en estas tres obras una consolidación de las estrategias mediante las cuales la novela memorialista cuestiona la forma narrativa:<sup>8</sup> el enfoque en lo real, lo autobiográfico, lo autoficcional y lo documental –el recurso narrativo al archivo personal e histórico–. En su exploración de nuevos derroteros formales, estas obras más recientes ahondan en la misma dinámica híbrida, llevándola un paso más allá al plantear la posibilidad de un desajuste con el propio concepto de “novela”. Este estudio se centrará, por lo tanto, en cómo, desde la intergenericidad, Álex Chico, Ana Iris Simón y Juan Gómez Bárcena arman relatos híbridos –ensayo-ficción, crónica narrativizada, novela arqueológica– sobre la historia personal de sus familias, cómo recuperan testimonios, integran archivos personales y oficiales y completan el relato con la ficción cuando falta la documentación, para rescatar diferentes episodios de una historia personal y colectiva. En un contexto de desarrollo de las bases de datos digitales y la inteligencia artificial, estos escritores proponen una reflexión sobre la necesidad de contar las vidas de sujetos anónimos, silenciados, ignorados por la Historia oficial, en una lucha constante contra el olvido. Narrar se convierte, así, en un acto de resistencia. Como señala el filósofo Byung-Chul Han,

[n]arración e información son fuerzas contrarias. La información agrava la experiencia de que todo es contingente, mientras que la narración atenúa esa experiencia, convirtiendo lo azaroso en necesario [...]. Además, la información trocea el tiempo y lo reduce a una mera sucesión de instantes presentes. La narración, por el contrario, genera un continuo temporal, es decir, una *historia*. (2023: 14-15)

Habrá que considerar las obras de estos autores como intentos de recuperar la capacidad narrativa de los sujetos invisibilizados en la contemporaneidad, una manera de dotar de sentido y coherencia a pedazos de vida que, de otro modo, quedarían reducidos a mera información o simples hechos condenados al olvido. Desde esta

<sup>7</sup> Cabe recordar que Cercas recurre al concepto de “relato real” para describir su novela: “un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales” (2010: 50).

<sup>8</sup> Como apuntan Lauge y Cruz (2012), la narrativa de la memoria suele recurrir a técnicas como la metaficción, la autoficción, la docuficción y la hibridación genérica para cuestionar la forma de la novela.

perspectiva, subraya Han, “[l]a memoria es una praxis narrativa que constantemente crea nuevos lazos entre los acontecimientos y urde una red de relaciones” (2023: 68). Su papel es convertir la información en relato. Los textos analizados ilustran esta transformación de los datos –históricos o personales– en narración. Su posición en el intersticio entre ficción y no-ficción enfatiza la necesidad de seguir contando historias a partir de sucesos que, sin ese tejido narrativo, se borrarán de la memoria sin dejar huellas.

El presente análisis ahonda en los mecanismos que se ponen en marcha en estas tres obras para (re)construir una memoria tanto individual como colectiva, que sentará las bases de un relato híbrido, cuyo propósito es poner en tela de juicio el discurso oficial de la Historia y el discurso literario de la novela. Estas propuestas literarias subvierten el género de la novela con el fin de reflexionar sobre la interacción entre el relato narrativo y la memoria en la comprensión del pasado y el presente. Según ya señalaba Byung-Chul Han, memoria y narración están estrechamente ligadas; por lo tanto, la obra literaria se convierte en un espacio que encarna el proceso de rememoración como “lieu de mémoire”. Acuñado por Pierre Nora en 1997, el concepto de “lieu de mémoire” describe un lugar de conmemoración que cumple con tres niveles de significado: material, simbólico y funcional (1997: 37). En su estudio sobre la memoria de la guerra civil española en la narrativa contemporánea, la docente Ana Luengo retoma el término y señala que “una novela, una poesía, una pieza de teatro, son también *lieux de mémoire*, es decir, objetos semióticos de la memoria colectiva” (2004: 12). Las tres obras muestran su interés por registrar las memorias individuales, insertándolas dentro de los acontecimientos de la Historia, lo que les otorga una dimensión comunitaria.

Estos relatos familiares se enfocan en las experiencias de los propios allegados de los autores –la emigración económica del abuelo de Chico o la vida rural de las familias de Gómez Bárcena y Simón– para abordar fenómenos sociales de carácter colectivo. Tal vez, de los tres libros, el de Gómez Bárcena es el que más elabora el material para que el archivo integre la ficción; sin embargo, sus rasgos formales –las fechas a modo de anotaciones en el margen de la página para ilustrar el solapamiento o la simultaneidad de épocas<sup>9</sup>– y la labor de documentación que el autor lleva a cabo son prueba fehaciente de la importancia que la dimensión histórica tiene en la obra.

La memoria que integra el tejido narrativo de los textos examinados se cristaliza bajo dos formas distintas: por un lado, los recuerdos directos de los autores o de los testigos que transmiten sus historias y, por el otro, la memoria que ya se ha archivado, de cierta manera, en soportes que permiten su transmisión. Desde esta óptica, Luengo cita a Aleida Assmann, quien identifica dos tipos de memoria que actúan sobre la reconstrucción del pasado. La primera es la memoria en función, o sea, la memoria viva de los que fueron testigos de los hechos narrados y que tiene “una dimensión social y que se afirma, discute o recrea” (2004: 32). Este tipo de memoria puede tener tres objetivos diferentes: la legitimación –confirmación de la memoria oficial de las estructuras del poder–, la deslegitimación –construcción de una memoria no oficial, subversiva, crítica, que va en contra del discurso dominante– y la distinción –afirmación de la pertenencia a un grupo en particular–. La segunda forma es la memoria en depósito, es decir, “la memoria de las memorias, estática, registrada en archivos, bibliotecas, prensa, libros, documentos, etcétera” (2004: 32). *Los cuerpos partidos* recurre a la memoria en función –los testimonios de los que vivieron la emigración–

---

<sup>9</sup> En una entrevista para *El ojo crítico* (2022), el propio autor confiesa que, para este recurso formal, se inspiró en los libros parroquiales que consultó para documentarse sobre el pueblo de su familia, así como en el autor de cómic Richard McGuire.

para deslegitimar la memoria en depósito –películas, libros, productos culturales que pertenecen a la historia oficial franquista y que elaboran una visión idealizada de esa experiencia–. En cambio, Gómez Bárcena rescata la memoria en depósito que había caído en el olvido –los libros parroquiales y otros documentos oficiales de Toñanes, el pueblo de sus abuelos–, al resucitar las voces del pasado, que se mezclan con las de los pocos vecinos que quedan, para configurar un relato memorialista de la distinción. Así, la historia de ese pequeño pueblo de Cantabria se convierte en una memoria viva que nadie, salvo sus propios habitantes –tanto del pasado como del presente–, habría tenido interés en contar. Simón, por su lado, junta las dos categorías, al completar los recuerdos propios con testimonios, relatos, fotografías de sus allegados y reconstruir así un árbol genealógico –ilustrado, de hecho, en las primeras páginas de la obra– de su familia: un relato personal cuyo propósito es la transmisión. Tres estrategias distintas de unos autores que indagan en el pasado de sus familias y sus pueblos como forma de volver a echar raíces en un lugar y un tiempo alejados. Sujetos contemporáneos urbanitas que dirigen su mirada hacia los pueblos y las épocas en que ellos o sus parientes nacieron, así como hacia un pasado que les proporcione una mejor comprensión del presente.

A continuación, cabe acercarse a cada una de estas obras para observar, por un lado, los recursos narrativos que se emplean en la reconstrucción de la memoria en relación con las historias familiares y, por otro lado, los rasgos formales, genéricos, que permiten esta reconfiguración del proceso de rememoración.

## 2. La “me-noria”: entre la “ciclicidad” y la ruptura

En *Feria*, Ana Iris Simón presenta a su familia tanto mediante recuerdos recientes que ella misma ha conservado como a través de episodios que preceden a su nacimiento, relatados por sus parientes. Los Simones –su familia paterna– se caracterizan por una larga militancia comunista, desde la guerra civil española hasta la actualidad. Del lado materno, los Bisutereros cuentan con una tradición de feriantes, al ser vendedores de juguetes y bisutería en las ferias.

Desde el principio, cabe subrayar una ambigüedad en cuanto a esta obra que ha tenido un gran éxito entre los lectores: el género al que habría que adscribirla, ya que no son pocos los que la integran dentro de la categoría de la novela. No obstante, tomando en cuenta diferentes rasgos de fondo y, además, la formación de la escritora, sería más juicioso asociarla al género periodístico-literario de la crónica. Según confiesa la propia autora en una entrevista:

lo que yo he escrito son pequeños relatos que englobaban hechos de mi pasado, pero también algunas reflexiones y obsesiones que a mí me inquietan acerca de la familia, el progreso, Dios, el linaje, el territorio... Soy muy caótica y no tenía ninguna intención de escribir en una dirección [...]. Realmente, lo que yo he hecho es crónica literaria, pero en lugar de contar hechos históricos, hablo del entierro de mi tío Hilario o del día que me fui al Aquopolis de Villanueva de la Cañada y me encontré a Aramis Fuster posando en bañador. (Cebrián, 2021)

Como subraya Simón, en estas crónicas narrativizadas, el relato individual cobra una dimensión colectiva, al substituirse a los hechos habitualmente históricos, con el objetivo de mostrar el carácter social de lo vivido. Acuñado por Maurice Halbwachs en 1925, el concepto de “memoria colectiva” se define como una relación indisoluble



entre el recuerdo y la pertenencia a un grupo o a varios grupos sociales (1997: 65-66). La evocación del pasado, incluso cuando parte de la experiencia personal, está determinada por el punto de vista adoptado dentro de la comunidad. Además, Halbwachs apunta que la memoria colectiva se distingue de la Historia por el hecho de borrar la oposición entre presente y pasado. La memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua que se transmite de un grupo generacional a otro sin delimitar claramente los diferentes periodos a los que pertenecen las generaciones. La Historia, sin embargo, se divide en siglos y épocas, sin continuidad, como si, con cada nuevo periodo, todo volviera a empezar de cero, con nuevos intereses, tipos de pensamiento, acontecimientos o tradiciones (1997: 131-132). Paul Ricœur, por su parte, considera que, entre la memoria individual y la colectiva, hay que insertar un tercer elemento, la memoria de los allegados (2000: 161-163). Simón logra conferir un carácter colectivo a su memoria individual a través de esa continuidad del pensamiento y ese valor de presente que otorga a su relato del pasado, dentro de la familia y el grupo social al que pertenece: el de los *millennials* desencantados con las promesas de progreso y bonanza del capitalismo neoliberal. La perspectiva actual desde la que se narran los diferentes episodios elimina la distancia temporal con un periodo anterior revisitado con nostalgia, revelando los mecanismos que el relato del pasado pone en marcha para la constitución de una memoria colectiva: la transmisión, dentro del grupo familiar y social, de recuerdos que superan la partición histórica del tiempo.

Dividida en diez partes –cada una constituida de dos capítulos–, *Feria* incluye varios acontecimientos tanto de la infancia como de la vida adulta de Ana Iris Simón. Aunque la primera crónica, titulada “Me da envidia la vida que tenían mis padres a mi edad” parece evocar una ruptura o discontinuidad entre pasado y presente, entre la vida de los padres y la de la autora, a lo largo de todo el libro se nota cierta ciclicidad de la narración, concepción temporal reforzada en la última parte, donde Simón habla de la necesidad de transmisión: contar la historia de su familia a su futuro hijo, no permitir que desaparezca el recuerdo de los que ya no están, dejar constancia de una España que ya no existe en el mundo globalizado de hoy. Debido a su construcción no lineal, fragmentaria y, a la vez, en espiral –mediante la reiteración de ciertos hechos ya narrados–, la reactivación de la memoria parece someterse a las reglas de funcionamiento de una noria –para emplear una imagen inspirada en la obra–. Los episodios alternan el relato de diferentes miembros de la familia, distintas épocas y varios temas, pero el eje central es siempre el mismo: Ana Iris Simón, sus recuerdos, sus reflexiones, su punto de vista. El proceso que se pone en marcha es, pues, el de una “memoria-noria” o “me-noria” que resalta tanto la ciclicidad de la vida –el nacimiento y la muerte son motivos centrales que recorren el libro y, sobre todo, las últimas dos partes– como el deber de transmisión. Según apunta la autora:

me di cuenta de que una de las razones, la razón principal por la que quería tener hijos, no era por ser madre yo, sino por hacerle a [mi padre] abuelo y a mi abuelo bisabuelo. Por continuar con un linaje, por devolverles lo que me habían dado, la vida y el amor; por contarles las historias de la Hermana y el Hermano tal como me las había contado Hilario a mí y por hablarles de él, de sus manos de esparto y de sus coplillas. (Simón, 2022: 141-142)

Para Simón, la memoria se materializa mediante la reiteración de los mismos gestos, la repetición de las mismas anécdotas, la reproducción para mantener el linaje. La autora expresa de manera explícita su propósito: transmitir recuerdos, costumbres, rituales a los descendientes. La transmisión es esencial en el proceso de conservación de la memoria, cuyo objetivo es establecer vínculos entre pasado –los eventos

rememorados–, presente –la narración que permite la reconstrucción de esos eventos– y futuro –la preservación de esa narración, mediante la escritura–.

Pero la escritura no es la única técnica que permite registrar y fijar la memoria: la imagen también ocupa un lugar significativo en el proceso de rememoración y transmisión. Su importancia se nota ya desde el peritexto, gracias a los dos dibujos infantiles que representan los árboles genealógicos de la familia materna y paterna de la escritora. De hecho, la obra enfatiza el proceso de visualización de los lazos familiares que teje el relato también a través del carácter intermedial del texto en su conjunto, al incluir varias fotografías personales. La decisión de diseminar muestras de imágenes personales dentro de la obra se ha generalizado en los textos híbridos que narran historias familiares. Es una técnica recurrente, por ejemplo, en *Crónica de viaje* (2009) de Jorge Carrión o en *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas, dos obras que también ponen en tela de juicio el género narrativo al que se asocian: por un lado, la crónica bajo forma de búsqueda en internet; por el otro, la novela como autoficción. Para Simón, el recurso visual es coherente con el género de la crónica. Las fotografías que preceden a cada parte son ilustrativas de su contenido temático. Sin embargo, las que se integran dentro de los capítulos, a menudo sin comentar, acaban formando parte del relato, ya que completan e ilustran a la vez la historia narrada. Este marco textual que rodea la imagen sirve como mediador entre la dimensión personal y la colectiva. Sin el relato envolvente, no hay vínculo con el lector. Como apunta Roland Barthes, la fotografía está sometida a la contingencia y a un referente que la condena a la tautología y solo mediante un acto de reflexión desvela un significado más allá de lo que muestra (1980: 16-17). El relato en el que se inserta permite así sacar la imagen de la contingencia y convertirla también en narración, en una fotografía que “dice algo”, que deja de reproducir simplemente la vivencia de un desconocido y teje puentes con la experiencia colectiva de los lectores.

La fotografía también es una herramienta de la memoria que permite, desde el punto de vista técnico, “ver” el pasado, mostrar lo que ha desaparecido o a los que han dejado de existir. Desde esta óptica, Susan Sontag destacaba ya en los años setenta una contradicción intrínseca al acto fotográfico en su vertiente popular: la generalización de esta técnica transformó la fotografía en un ritual de la vida familiar, precisamente en una época en que la industrialización tenía un fuerte impacto sobre esta institución. Así pues, la imagen asumió el papel simbólico de ilustrar la continuidad dentro de una familia extendida que se veía condenada a la dispersión (2021: 23). Por su parte, Hirsch subraya otra faceta: la perennidad de lo representado, puesto que las fotos sobreviven a sus sujetos o dueños (2008: 115). Para Simón, las imágenes tienen la fuerza del testimonio, al grabar instantes lejanos o recientes –fotografías tomadas por la autora, como las de la casa de los abuelos– que perdurarán para las generaciones futuras. Su presencia en *Feria* enfatiza la dicotomía “antes” / “ahora” que marca el texto desde el primer capítulo, una dualidad que, hacia el final, se convierte en una estructura tripartita que vislumbra un “después” y que incluye tanto la transmisión como la ruptura. El hecho de tratarse, además, de imágenes personales y no públicas disminuye, según Hirsch, la distancia con el lector y facilita la identificación y la afiliación (2008: 116). Los recuerdos de Simón cobran, así, una dimensión colectiva que convierte sus crónicas en una caja de resonancia de su propia experiencia.

La función del testimonio como vehículo de transmisión de una historia común se nota en las múltiples referencias a lo que los demás le relatan a la autora, menciones diseminadas por todo el texto: “me contaron” (Simón, 2022: 43), “eso lo supe muchos años después” (2022: 60), “[a]ños después me contaría” (2022: 96), “[e]sto lo sé porque me lo han contado, me lo han contado muchas veces” (2022: 145). En la elaboración de

sus crónicas, Simón completa lo recordado con los relatos ajenos, la memoria personal con la familiar, para construir una historia compartida entre todos. Retomando la imagen que mejor ilustra esta obra, la dinámica de la “me-noria” supone que una nunca vive la experiencia de la rememoración sola; siempre habrá acompañantes ocupando los otros asientos que den una vuelta al mismo tiempo.

### 3. La memoria escindida: entre lo real y lo ficcional

El punto de partida del relato de Chico es, una vez más, la experiencia familiar, más particularmente la de su abuelo, el cual emigró en los sesenta desde un pequeño pueblo del sur de España hasta el norte de Francia para trabajar en una fábrica en la frontera con Bélgica. Más tarde, al volver al país, se instaló, como tantos otros españoles en aquel entonces, en Barcelona, ciudad donde vivió hasta su muerte, unos años antes de que naciera el autor. El escritor relata la vida de un familiar al que nunca conoció, una vida que logra reconstruir gracias a las historias y anécdotas que le cuentan los demás miembros de la familia, pero también a partir de los testimonios de otros migrantes que vivieron experiencias similares en aquella época. Sara Gallardo propone el concepto de “autonovela familiar” para describir textos que, sin poder considerarse como autobiográficos, puesto que sus narradores no vivieron los acontecimientos que se cuentan, hablan de hechos traumáticos que “conforman no solo la personalidad de quien narra, sino su propia historia familiar”: “Se trata de proyectos de investigación que llevan a cabo las hijas o los nietos (a veces hermanos o sobrinas) de los protagonistas de las historias primarias, pero su indagación llega hasta el presente” (2020: 72). En general, señala Gallardo, en la autonovela familiar, el narrador reconstruye la historia de una persona con quien tiene una relación de parentesco, pero a la que no conoció. Se desvela, así, no solo el pasado familiar, sino también el proceso de indagación, a partir de los documentos y testimonios a disposición del narrador.<sup>10</sup> El término que prefiere utilizar el propio Chico para describir formalmente su obra es el de “ensayo-ficción”.

Para Chico, el proyecto del libro surge de una doble dificultad: por un lado, la imposibilidad de acceder al testimonio directo de su abuelo sobre la experiencia de la emigración y, por el otro, el escollo que representa el olvido. Desde esta perspectiva, la única persona que más información podría proporcionarle es su abuela amnésica, que está en una residencia de mayores y cuya memoria ya se ve muy deteriorada. Pero también se trata de un olvido que se debe al paso del tiempo, al hecho de que otros emigrantes que vivieron ese desarraigo nunca han tenido la oportunidad de contar su experiencia: su memoria también se ve afectada y su relato, postergado durante tantos años, emerge de unos recuerdos que tienden a distorsionar los acontecimientos. Por último, hay que mencionar el olvido por parte de la historiografía y la falta de interés por indagar en ese fenómeno, por las experiencias de esas personas, actores anónimos de la Historia. Debido a su centralidad en la obra de Chico, el proceso de construcción de la memoria –o bien la memoria oficial, o bien la memoria individual– se convierte en

---

<sup>10</sup> En su introducción al estudio *Memoria y testimonio*, Georges Tyras y Jean Vila llaman la atención sobre la misma tendencia en las novelas de recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil, las cuales “adopt[an] por una parte la forma de la novela de investigación, dando forma performativa, es decir, *haciendo* lo que *dicen*, al contenido de dilucidación y, por otra parte, movili[zan] una retórica de la no-ficcionalidad, para acercar en lo posible lo novelesco a lo historiográfico” (2012: 18).

elemento intradieгético, tanto a nivel temático como a nivel estructural. El autor narra cómo consigue reconstruir la memoria de la emigración y esta reconstrucción se ve ilustrada en la arquitectura fragmentada del texto.

En *La palabra que aparece*, Enrique Díaz Álvarez subraya “la fuerza reparadora de la literatura sobre los derrotados, a quienes se ha negado la posibilidad de dejar su testimonio” (2021: 95). La relación entre memoria y literatura es incluso etimológica. Según señala Walter Benjamin (1987) en su corto ensayo *El narrador* publicado inicialmente en 1936, *Mnemosyne*, de la que deriva la palabra “memoria”, era la musa de lo épico, la rememoradora. Para los griegos, la memoria era la fuente principal de inspiración para poetas, artistas y filósofos. Esa musa presentaba dos caras en la epopeya: por un lado, la narración, que, para Benjamin, incorpora los rasgos propios de la oralidad, es decir, del testimonio; y, por otro, la novela, en la cual la memoria perdura a través de la escritura. En el texto de Chico, ambas modalidades operan de manera complementaria: la memoria asociada a la narración –el testimonio– requiere de la memoria vinculada a la novela –el texto escrito– para garantizar su preservación y su transmisión.

Para deconstruir el discurso oficial sobre la emigración, Alex Chico pone en marcha dos estrategias narrativas fundamentadas en estas dos formas de memoria. Por un lado, recurre al testimonio como medio para contraponer una versión alternativa a la Historia oficial difundida por diferentes productos culturales de carácter propagandístico durante el franquismo. Por el otro, elabora una nueva propuesta narrativa –el género híbrido del ensayo-ficción– orientada a rescatar del olvido la historia de su abuelo y, por consiguiente, la de los migrantes económicos en la España franquista.

El testimonio es la primera etapa que permite dar el paso del sujeto amnésico al sujeto hablante, que evocaba Noguero. Al silencio y al olvido se les oponen el habla o el testimonio y, por consiguiente, la palabra escrita: la ficción, el texto literario. Según señalan Tyras y Vila:

La función testimonial de la palabra es esencial por un doble motivo: la desaparición progresiva de los testigos [...] y la emergencia de una memoria heredada, un patrimonio asumido por una comunidad de individuos, herederos de una post-memoria [...]. Importa, sobre todo, quizá, aceptar la evidencia de que la laguna es parte integral del testimonio, y que, estableciendo un vínculo metafórico con los muertos, permite que la ética irrumpa en el régimen estético. La triangulación (acontecimiento / testigo / posteridad) que implica al mismo término de testigo (raíz etimológica indo-europea *Trei, tres*) le confiere al testimonio su misión de dar a conocer, de operar una trans-misión. (2012: 17)

Mediante los diferentes testimonios que recoge en su libro para reconstruir la experiencia de la emigración de su abuelo, Chico busca rescatar una memoria que está a punto de desvanecerse. Pero también entiende que tal proceso implica dar el paso de lo individual a lo colectivo: la historia del abuelo es la historia de las migraciones en la España de los años sesenta, un relato que hay que reconstituir y transmitir mediante la escritura.

Los testimonios son fundamentales no solo para luchar contra el olvido, sino también para denunciar el discurso institucional, difundido a través de productos propagandísticos (NO-DOs) y culturales (películas) que proponen una versión oficial, presentando una imagen distorsionada, falsa de la emigración y ocultando lo negativo. Los testimonios recogidos contrastan con la imagen idealizada promovida por los productos culturales y desafían los clichés y tópicos presentes en algunas películas de la época. También denuncian el discurso propagandístico del régimen franquista:

bajo una cortina de aceptación y festejos, la propaganda franquista escondió una realidad completamente opuesta a la que mostraban. Los emigrantes españoles dejaron de ser mulos de carga y se convirtieron en productores, o en operarios [...]. En las imágenes que podemos encontrar en los archivos del NO-DO, los autóctonos cantan al ritmo de las guitarras [...], se muestran alegres, inmersos en una especie de celebración perpetua. (Chico, 2019: 60)

Como apunta Chico, la memoria oficial es “una forma sutil de engaño, de falacia”:

Eso es lo que le sucede a un país como España. Bajo una pátina de melancolía se esconde un olvido voluntario, como si acudir al pasado no buscara mostrarlo de nuevo, sino que tratara de suprimirlo, de borrarlo lentamente del mapa. La memoria se institucionaliza y al hacerlo se silencian otras capas del recuerdo. Cuando esos mismos recuerdos afectan a un país, la historia no es más que una mera convención” (2019: 74).

Contra la memoria oficial, Chico propone la memoria testimonial de los migrantes: una memoria colectiva escindida, en un país a su vez dividido. Desde esta óptica, los cuerpos partidos a los que alude el título de la obra se materializan en un país también fraccionado (Chico, 2019: 75). Para deconstruir esa memoria cultural oficial, se nos cuenta la experiencia de la emigración desde otro punto de vista: el de la miseria y la pobreza. Para ello, el autor se apoya en una observación de Raúl Zurita: “De las dictaduras se suele hablar del terror, del miedo, pero no se menciona la pobreza” (2019: 81). Después de lo cual Chico da el ejemplo de los trenes en los que viajaban los emigrantes:

Mientras el aparato propagandístico de Franco presentaba su red ferroviaria como un medio de comunicación avanzado, la realidad era radicalmente distinta. Al menos la que vivieron buena parte de los trabajadores que debían tomarlos para llegar a su pueblo. Un amasijo de chatarra en los que se hacinaban durante horas, eso es lo que eran, por mucho que la dictadura los intentara presentar como un paradigma de la modernidad y del progreso (2019: 75-76).

El sujeto errante escindido toma la palabra para revelar la realidad de su condición de migrante, una palabra que se convierte en denuncia de la dictadura que lo empujó al desarraigo. A juicio de Díaz Álvarez:

La política del testimonio se aleja de la institucionalización de la memoria que tiende al monumento y la efeméride. Implica reconocer el poder testificar como una forma de acción política [...]. El hecho de enfocarnos en el testimonio que nos sobrevive permite rastrear y visibilizar toda una serie de contranarrativas y contraimágenes [...]. En el hecho de prestar atención a las nuevas palabras e imágenes pese a todo radica la posibilidad de [...] reconocer el impacto ético-político que juega –que sigue jugando– el narrar y poner en circulación experiencias desgarradoras (2021: 238-239).

A través del testimonio, la memoria deconstruye el discurso oficial, pero también la forma literaria, para tejer una contranarrativa centrada en los sujetos hablantes. Para Chico, no solo el testimonio, sino también la ficción es una manera de luchar contra el olvido y contra el discurso oficial. La ficción permite completar los huecos creados por el olvido y el paso del tiempo, sin traicionar a los desmemoriados, lo que justifica también la elección del género híbrido del ensayo-ficción. Esta segunda estrategia de cuestionamiento de la Historia oficial tiene que ver con la institucionalización del

género de la novela como forma literaria. Como apunta Becerra Mayor, en su estudio de la novela crítica actual, la cual vuelve a asumir un papel ideológico,

[1]la forma es sin duda ideológica y, en consecuencia, la novela crítica actual reflexiona sobre las implicaciones ideológicas que supone asumir una forma narrativa u otra. La cuestión formal no se aborda desde una preocupación meramente estética, sino desde el convencimiento de que la ruptura o el cuestionamiento de la forma dominante es asimismo una forma de enfrentamiento con la ideología dominante. (2015a: 18)

El ensayo-ficción de Álex Chico es una contranarrativa: un género híbrido que no es ni exclusivamente una novela ni un ensayo. Al carecer de los testimonios directos de sus abuelos, el autor recurre a “fotografías, anécdotas, charlas con familiares o amigos, testimonios de primera y segunda mano” para poder delimitar “una figura desdibujada” (2019: 57). Y también recurre a la imaginación para completar el relato: “Puedo trazar un relato falso, pero verosímil” (2019: 103). Es un relato fragmentado, constituido de lo real y lo ficcional, un texto en el que las piezas dispersas ilustran el funcionamiento del proceso de rememoración y la constitución de esa memoria colectiva que se arma a partir de testimonios individuales:

Todo ese mundo parece disgregado en varias piezas, esparcido en fragmentos dispares. A veces, esas mismas piezas encajan sin esfuerzo. En otras ocasiones cuesta mucho esparcirlas sobre una sola superficie, como una tela que comenzara a deshilvanarse. Un enorme rompecabezas en el que nunca terminamos de saber dónde debemos colocar cada fracción. Pueden convivir en un mismo espacio, pero formarán parte de distintos universos. (2019: 73)

Lo mismo ocurre con las diferentes obras analizadas en *Los cuerpos partidos*, películas, textos filosóficos, literatura, canciones, etc., que o bien representan la postura oficial, o bien la critican: son piezas que hay que ensamblar con el fin de recuperar la dimensión colectiva del relato –de la literatura en general– y del testimonio.

#### 4. La memoria arqueológica o la escritura como palimpsesto

Los protagonistas de *Lo demás es aire* son los vecinos de un pueblo cantábrico llamado Toñanes, lugar de origen de la familia paterna de Juan Gómez Bárcena, poblado cuya historia se explaya a lo largo de los siglos, remontando hasta la época prehistórica. Esta aldea, que solo tiene unos cincuenta habitantes, no presenta ningún rasgo distintivo, nada la diferencia de otros pequeños pueblos españoles al borde de la extinción: “[2021]<sup>11</sup> Eso es Toñanes: un camino mejor o peor, pero siempre camino. Un pueblo hecho solamente para eso, para pasar, para que ni los acontecimientos ni las personas se detengan nunca” (Gómez Bárcena, 2022: 12). Para dejar constancia del pasado de esta aldea insignificante y dar voz a los seres anónimos que vivieron allí en distintas épocas, hasta el tiempo presente, el autor reconstituye su historia a partir de testimonios que enlaza con elementos autobiográficos y con distintos archivos, sobre todo los constituidos por los libros parroquiales que registraron las defunciones de sus habitantes a lo largo de los siglos. Las diferentes fuentes se entremezclan, se encadenan de forma no lineal y componen, así, un tejido narrativo a partir de lo que se podría

---

<sup>11</sup> Las fechas entre corchetes indican el año apuntado en el margen de la página, que le permite al lector situarse en el tiempo de la diégesis.

llamar una “memoria arqueológica”. Desde esta perspectiva, el texto es un montaje narrativo, una superposición de estratos temporales, los cuales se solapan en párrafos que fluyen sobre varias páginas o, a veces, dentro de una misma oración: “Ver cuando no se puede ver: [-13.179] hogueras, [313] antorchas, [981] candiles de aceite, [1838] bujías. [1918] Una lámpara de carburo. [1931] Una bombilla, la primera bombilla iluminada en la historia de Toñanes. [2006] Un reflector para iluminar la posada La Estela Cántabra” (Gómez Bárcena, 2022: 438). Los sedimentos temporales surgen a la superficie de esta novela coral como excavaciones en un terreno que ha conservado huellas de sus diferentes ocupantes. De este modo, se abandona la diacronía a favor de la sincronía y la simultaneidad.

El encadenamiento de épocas y personajes se materializa mediante la circulación de conceptos, objetos, emociones que atraviesan esos estratos temporales. Cada capítulo se centra en un elemento distinto que da continuidad al conjunto en los saltos de una época a otra. Se dedica un capítulo a cada uno de los sentidos –el oído, el tacto, el olfato, la vista–, a cada una de las principales emociones o a elementos naturales o artificiales como el río y el fuego. Así, en las primeras páginas de la novela, el oído relaciona el sonido de las campanas que tocan a bautizo en 1722, a muerto en 1901, a rebato en 1630, con los silbidos de un cazador en 1974, el motor de un coche en 1920, o la música que sale de un gramófono en 1903 y de un walkman en 1996, para terminar en 2021 –el presente de la narración, que coincide también con el tiempo de escritura de la novela– en el silencio o, más bien, “[c]asi el silencio: como un bajo continuo el rumor del mar y del río, el mismo mar y el mismo río que debió de escuchar Tonneius cuando Toñanes todavía no se llamaba Toñanes” (Gómez Bárcena, 2022: 27-29). El topónimo en latín, fechado en 313, esclarece la etimología del nombre del pueblo y cierra, a la vez, de manera circular este recorrido temporal circunscrito a un mismo espacio que conoce tanto la evolución de la lengua y de las cosas –el progreso de las técnicas– como la inmutabilidad de la naturaleza, porque “un lugar pued[e] durar para siempre” (Gómez Bárcena, 2022: 468). Esta articulación entre las constantes que constituyen el hilo conductor del relato y las variables que aporta el paso del tiempo se da a lo largo de toda la novela, con el objetivo de enfatizar la permanencia de un lugar al borde de la extinción, pero quizá también a punto de quedar grabado en la memoria de los lectores como historia singular que habla de lo colectivo.

A diferencia de las obras de Chico y Simón, donde la narración se asienta en la subjetividad de un “yo” ambiguamente autoficcional, la novela de Gómez Bárcena opta por un narrador canónicamente omnisciente, cuyo discurso abarca la larga historia de un pueblo con el que el autor tiene vínculos claros. No obstante, la voz en tercera persona elige borrar los elementos autobiográficos, camuflarlos mediante retratos de personajes –como el niño obsesionado con los dinosaurios o el joven que entrevista a los vecinos de Toñanes–, bajo los cuales se reconocen, pero nunca se asumen abiertamente, detalles autobiográficos o una postura autoficcional. De este modo, el relato de Gómez Bárcena es el que más se acerca al discurso del historiador, sin abandonar, por lo tanto, la perspectiva memorialista. Quizá lo que sí consigue es conjugar Historia y memoria, mediante una práctica de la escritura como palimpsesto, que anula en cada página la distinción entre las dos debido a su yuxtaposición. El significativo elenco de personajes hace de esta obra una novela coral, donde convergen múltiples voces de diferentes épocas, inspiradas en diversas fuentes como archivos, testimonios y recuerdos personales, todas integradas en un mismo nivel narrativo, sin jerarquizaciones ni rupturas.

Ese tejido de memoria e Historia también presenta rasgos formales innovadores. Como en el caso de Ana Iris Simón, cuyos estudios de periodismo influyen en su

escritura, la carrera en Historia de Juan Gómez Bárcena tiene una incidencia directa tanto sobre el tema como sobre las características estructurales de su obra. De los tres textos estudiados, *Lo demás es aire* es el único al que se le puede adjudicar sin reserva alguna el estatus de novela. Aun así, ello no implica que la obra se limite a conservar una estructura tradicional propia del género novelesco. El uso extensivo de los archivos, la superposición de épocas y el formato de la página –que incluye, como ya se ha mencionado, las fechas de los acontecimientos anotadas en el margen de la página– son estrategias de subversión de la escritura novelística que, como las crónicas narrativizadas de Simón o el ensayo-ficción de Chico, llaman la atención sobre la tensión entre el discurso periodístico o histórico y el literario. En el caso de la obra de Gómez Bárcena también esta tensión parece haber encontrado la misma resolución: un relato tejido a partir de las dos coordenadas, que emplea datos históricos y testimonios orales para sacar del olvido un pueblo insignificante, hechos anodinos y personajes ignorados. Porque la Historia, por lo menos la que reconstruye el autor en esta novela, también sirve para eso: para rastrear las huellas que han dejado las vidas anónimas, a lo largo del tiempo, en las cuevas, en el subsuelo, en los libros parroquiales, en la prensa de la época, en la memoria de la gente. Narradas de manera no cronológica, alternando las épocas, las vidas de los habitantes de Toñanes tienen un fundamento real, histórico, que queda avalado por las fechas al margen. Sin embargo, estos datos se mezclan constantemente con la ficción. Y no solo los datos, sino también las fuentes reproducidas ilustran la variedad –y la veracidad– de la documentación empleada. La novela incorpora transcripciones de grabaciones, monólogos y diálogos en los que se borra la presencia del entrevistador, registrando únicamente las palabras de los entrevistados, acompañadas de didascalias, recurso narrativo que busca dotar a las escenas de un carácter teatral. Otras veces se reproducen cartas y documentos oficiales, pero también canciones populares y cuentos. La novela parece inventariar las huellas escritas y orales que han servido como fuente de investigación. Memoria e Historia se fusionan para sentar las bases de una escritura literaria cuyo propósito es transmitir el relato de Toñanes, a punto de perderse. Como subraya el narrador en las últimas páginas de la novela, al final de una larga lista que retoma datos de los libros parroquiales de muertos: “[d]e sus vidas no queda más memoria que el trozo de papel en que se afirma que murieron” (Gómez Bárcena, 2022: 529). Mediante la ficción, el escritor lucha contra la extinción de esas vidas e historias.

## 5. Conclusiones

Aunque divergentes en muchos aspectos, los tres textos estudiados en este artículo suponen varias mutaciones en cuanto al subgénero de la novela de la memoria a finales de la segunda década y principios de la tercera del siglo XXI. Concebidas como “lieux de mémoire”, estas obras reconstruyen una (pos)memoria familiar y comunitaria que convierten el relato personal en colectivo para dar a conocer destinos de protagonistas anónimos de la Historia y proponer así una alternativa al discurso oficial. Los temas desarrollados en estos textos –las migraciones, la precariedad de las clases populares, la despoblación de las zonas rurales– consiguen desviarse de los caminos trillados –la represión franquista, la crisis económica, la España vacía– y plantear nuevos enfoques y nuevas formas narrativas.

También los recursos narrativos que se emplean en las tres obras presentan puntos de intersección, al tejer relatos en los que memoria, testimonio, archivos, productos culturales y otros materiales convergen y convierten el texto literario en contradiscurso



que interroga tanto la posición central que ocupan ciertos temas históricos como las formas narrativas canónicas. La hibridez y ambigüedad genérica presentes en las crónicas literarias de Simón, el ensayo-ficción de Chico y la novela arqueológica de Gómez Bárcena permiten inscribir estas creaciones dentro de la categoría de la literatura exocanónica, la cual se caracteriza por explorar nuevos horizontes temáticos y estéticos a través de la complejidad narrativa y la innovación formal. La construcción de la memoria en la tercera década del siglo XXI solo puede pasar por esta vía.

## Bibliografía

- Ayete Gil, María (2024). “Representaciones de la(s) crisis de 2008 y sus consecuencias en el medio rural a través de cinco novelas españolas”. *Historia Actual Online*, 64 (2), 119-134.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París, Gallimard.
- Basabe, Nere (2019). “Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española”. En Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón, Hoja de Lata, 21-57.
- Becerra Mayor, David (2015a). “Introducción”. En Becerra Mayor, David (coord.), *Convocando al fantasma: novela crítica en la España actual*. Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones, 7-24.
- Becerra Mayor, David (2015b). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid, Clave Intelectual.
- Becerra Mayor, David (2018). “La guerra civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal”. *Revista chilena de literatura*, 98, 73-103.
- Benjamin, Walter (1987). “Le Narrateur. Réflexion sur l’œuvre de Nicolas Leskov”. En *Rastelli raconte... et autres récits*. París, Seuil, 143-178.
- Cebrián, Mariano (2021). “Ana Iris Simón: «La Mancha es una tierra que tiende a la autoparodia por herencia del Quijote»”. *ABC*, 24/04/2021. Recuperado de: [https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/abci-iris-simon-mancha-tierra-tiendeautoparodia-herencia-quiote-02104222040\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/abci-iris-simon-mancha-tierra-tiendeautoparodia-herencia-quiote-02104222040_noticia.html) (último acceso: 04/06/2024).
- Cercas, Javier (2010 [2001]). *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets Editores.
- Chico, Álex (2019). *Los cuerpos partidos*. Barcelona, Candaya.
- Cruz Suárez, Juan Carlos y Escandell Montiel, Daniel (2024). “Memoria exocanónica. Contrapuntos memorialistas y contranacionalismo militante en *Los huérfanos* de Jorge Carrión”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. XII, n.º 1, 31-48.
- Del Molino, Sergio (2022 [2016]). *La España vacía*. Barcelona, Alfaguara.
- Díaz Álvarez, Enrique (2021). *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. Barcelona, Anagrama.
- Gallardo, Sara R. (2020). “La autonovela familiar como posicionamiento político”. En Moyano Arellano, Claudio, Sánchez Jiménez, Raquel, Blanco Campos, Félix y

- Escudero G., Irene (eds.). *Literatura y política: políticas de la literatura*. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 69-82.
- Gómez Bárcena, Juan (2022). *Lo demás es aire*. Barcelona, Seix Barral.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuet.
- Halbwachs, Maurice (1997 [1950]). *La mémoire collective*. París, Albin Michel.
- Han, Byung-Chul (2023). *La crisis de la narración*. Barcelona, Herder.
- Hirsch, Marianne (2008). “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today*, 29:1, 103-128.
- Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín, Edition Tranvía.
- Martín Gijón, M. (2011). La poesía durante la guerra civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (16), 181–201. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/231231>
- Noguerol, Francisca (2023). “Escrituras políticas en el siglo XXI: de *ablandes a hablantes*”. En Rosales Rodríguez, Amán, Sawala, Wojciech y Szukała, Wiosna (eds.). *Texto, pensamiento, sociedad. Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico*. Poznan, Adam Mickiewicz University Press, 49-66.
- Nora, Pierre (1997). *Les Lieux de mémoire. 1 [La République, la Nation, les France]*. París, Gallimard.
- O’Donoghue, Samuel (2019). “Posmemoria y trauma: algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria”. *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 56, 8-25.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (ed.) (2022). *Literatura y memoria: narrativa de la guerra civil*. Murcia, Editum.
- Ricœur, Paul (2000). *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. París, Seuil.
- Ros Ferrer, Violeta (2023). “Reparación, catarsis, venganza. Un análisis de *Carcoma*, de Layla Martínez”. *Orillas*, 12, 87-99.
- RTVE (2022). *El ojo crítico*. 02/05/2022. Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/audios/el-ojo-critico/demas-aire-juan-gomez-barcena-02-05-22/6525691/> (último acceso: 03/06/2024).
- Simón, Ana Iris (2022 [2020]). *Feria*. Barcelona, Penguin Random House.
- Sontag, Susan (2021). *Sur la photographie*. Traducción de Philippe Blanchard. París, Christian Bourgois Éditeur.

Tyras, Georges y Vila, Jean (2012). “Otro maldito ensayo sobre la recuperación de la memoria histórica”. En Tyras, Georges y Vila, Jean (eds.). *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*. Madrid, Verbum, 9-26.

## Y LA CARNE SE HIZO VERBO. LA EXPRESIÓN LÍRICA COMO ESPERANZA ÚLTIMA: POESÍA DE GUERRA EN CARMEN CONDE Y MIGUEL HERNÁNDEZ

### AND THE FLESH BECAME WORD. LYRICAL EXPRESSION AS ULTIMATE HOPE: WAR POETRY IN CARMEN CONDE AND MIGUEL HERNÁNDEZ

FECHA DE ENVÍO 24/10/2024  
FECHA DE ACEPTACIÓN 12/11/2024

NARCISA MANZANERA LÁZARO  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

#### RESUMEN:

Este artículo tiene como objetivo el análisis de los poemarios de guerra de Carmen Conde y Miguel Hernández, dos grandes poetas que escribieron durante la Guerra Civil española (1936-1939). A partir de unas voces personales y diferenciadas, ambos atraviesan el paisaje sangriento del entorno bélico y penetran en lo más hondo, humano y lírico. Se pondrá de relieve la entonación femenina y la masculina, el distinto tratamiento de los temas y posturas que exigió aquel conflicto y la dirección a una misma raíz. Y es que ambos configurarán la perfecta bisectriz de una participación activa en la guerra por medio de lo más humano: la palabra.

#### PALABRAS CLAVE:

Carmen Conde, Miguel Hernández, Guerra Civil Española, cainismo, *Matria*, rehumanización.

#### ABSTRACT:

The aim of this article is to analyse the war poems of Carmen Conde and Miguel Hernández, two great poets who wrote during the Spanish Civil War (1936-1939). From their personal and differentiated voices, both cross the bloody landscape of the war environment and penetrate into the deepest, most human and lyrical depths. The feminine and masculine intonation, the different treatment of the themes and positions demanded by that conflict and the direction towards the same root will be highlighted. And the fact is that both will form the perfect bisector of an active participation in the war by means of the most human thing: the word.

#### KEY WORDS:

Carmen Conde, Miguel Hernández, Spanish Civil War, cainism, *Matria*, rehumanization.

### 1. Profetismo, patetismo y universalismo. El viento y lo flamígero: dos voces airadas

Carmen Conde y Miguel Hernández irrumpieron en el panorama de la poesía de guerra con unas obras que destilaron la verdad de sus respectivas miradas hacia un paisaje de desgracias, de muerte y de odio. Cada uno con su expresión formal, sus convicciones

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).



ideológicas y su contexto sociocultural, pero ambos inmersos en el mismo espectáculo de horrores. El poeta oriolano siguió al pie de la letra el dictado de una “gramática de urgencia de la escritura bélica y el diálogo a pie de acera”, mientras que Conde disidió indiscutiblemente de esta estética para apostar por el “vuelo lírico, el escorzo imaginativo” y el “calambre irracional” (Bagué Quílez, 2024: 4-5).

Las dos voces se manifiestan airadas en sus obras; sin embargo, la poeta escogió el carácter denso de la prosa, combinando la aspereza de sus páginas con numerosos momentos de mayor lirismo. Esta expresión prosaica hace que su poesía de guerra, recogida en *Mientras los hombres mueren* (1937-1939)<sup>1</sup>, sea, además, de condición reflexiva, al hilo de todo lo que la autora quiso expresar con aquellas palabras escritas “en un tiempo de intenso dolor por lo que la guerra destruía y seguirá destruyendo” (21). Mientras escribía, se enfrentaba activamente con la situación, contaminada por el sentimiento de la ira y la pena. Miguel Hernández, por su parte (sobre todo en *Viento del pueblo* –1937–)<sup>2</sup>, se decantó por formas, estructuras y métricas tradicionales en su mayoría, al servicio de su cargo de miliciano de cultura del bando republicano y su faceta de poeta-soldado. Formas métricas como el romance facilitarían la mnemotecnia y el ejercicio propagandístico y persuasivo y, con ello, el levantamiento anímico de los soldados y el pueblo.

El poeta prefiere adoptar en esta obra, como símbolo central y metafórico de su propia voz “combatida y airada” (683), el viento: “Recoged este viento” (685). Por su parte, Conde opta por lo flamígero, el fuego, la llama: “sangre en llamas” (24), “¡Incendio [...]! (40), y lo lumínico: “¿Qué luz hay donde yo busco luz?” (30), “un lucero en los cielos negros” (39), “encendida de mediodía exacto” (45), “la luz se encoge hasta limitarse a mi cuerpo” (47), “Aprended todos de mí a llevar muy en pie la llama” (45). Con sus voces, ambos pretenden alcanzar la universalidad, dirigiendo su poesía no solo a todos los que formaron parte de aquel violento episodio, sino a toda la humanidad, sumergida en un mar de conflictos y dolor. Miguel Hernández se dirige a todas las “naciones, hombres, mundos” (685), y Conde advierte esto desde un principio: “no unos hombres determinados, sino todos los hombres son llorados aquí” (21).

Sin embargo, cada sujeto poético adquiere una modulación propia. La poeta optó por una postura profética que sirviera “de intermediaria” (38). El autor de *Viento del pueblo* escogió una actitud con la que él mismo se identificaba con el pueblo y su voz: “ruiseñor de las desdichas, / eco de la mala suerte, / y cantar y repetir / a quien escucharme debe / cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se refiere” (665). No obstante, este adquiere también una “definición profética del oficio de poeta” (Alarcón Sierra 2015: 174) convirtiendo “su verbo en carne” (Navarro Tomás, en Hernández, 1992: 609) e integrándose en la naturaleza: “Que mi voz suba a los montes / y baje a la tierra y truene” (665). Así lo hizo también Carmen Conde con su telurismo característico: “las plantas que sustentan mi voz” (40), cuya voz resuena como un “grito” del “fuego” (47).

<sup>1</sup> Edición de *Mientras los hombres mueren* de Fran Garcerá (Granada, *Cuadernos de Vigía*, 2019). Todas las referencias al poemario en este trabajo seguirán la numeración correspondiente a dicha edición, y quedarán representadas únicamente con el número de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Todos los poemas o fragmentos seleccionados en este trabajo han sido recogidos de *La obra completa de Miguel Hernández*, edición de J. Riquelme y C. R. Talamás (Madrid, Edaf, S. L. U., 2017). Se indicará, del mismo modo, la página correspondiente a esta edición y, en ocasiones, el título, salvo que se recoja de la edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira. En ese caso se indicará como “(Hernández, 1992: número de página)”.

Es llamativo, por otra parte, el contraste que se crea con la oposición de estos dos sintagmas: “mi corazón en puñal” (24) frente a “empuño rabiosamente / la mano del corazón” (665). Mientras que la primera expresión pertenece a la poeta y viene a compararse con el corazón herido por los siete puñales de los dolores de la *Mater Dolorosa*, con la segunda, Miguel Hernández “empuña” él mismo su corazón en forma de arma: uno hiere y la otra es herida. Esto resulta verdaderamente revelador en cuanto a la actitud, ya no solo poética, sino también bélica, de los dos poetas.

En primer lugar, destaca la metamorfosis *carmencondiana* en este poema. La autora comienza adoptando una voz suplicante: “¿Ninguna mano puede sacar el puñal que me ha multiplicado el corazón?”, entonando su llanto al unísono del *Stabat Mater* de Pergolesi; sin embargo, se erige después como aquella mano salvadora y redentora a la que apela, y ella misma transfiere su propio costado al de Cristo: “Llevo mis dedos al costado que fue de Cristo y me zumba la sangre de dos mil años de terror inútil”. En este sentido, la poeta consigue hacer de esta expresión una actitud activa ante el dolor. Así, de la misma forma en que la voz poética de la obra de Miguel Hernández “empuña” ella misma “rabiosamente” “la mano del corazón”, el sujeto lírico de *Mientras los hombres mueren* lleva su propia mano (“mis dedos”) al costado de Cristo. De esta forma, Miguel Hernández consigue una postura salvadora, redentora, propia de un poeta-soldado, y ella la adquiere de igual modo, pero adoptando el papel redentor y salvador propio de la Madre Dolorosa de todos los hijos del mundo, parangonable al de Cristo.

Asimismo, en este poema puede advertirse la postura solidaria de Conde ante los hombres muertos, pues su mismo corazón es el que ella ve en sus “hermanos de la sangre en llamas” (24): “como el vuestro”. Esta postura es, sin duda, la más característica de Miguel Hernández, con la entonación de su “retórica del nosotros” (Urrutia, 1993: 159) en *Viento del pueblo*, que continúa en *El hombre acecha* (1938-1939) de un modo más reflexivo y analítico, y más parecido al de *Mientras los hombres mueren*. El poeta reconoce un corazón extendido a la humanidad, al igual que lo expande Conde, para alcanzar el sufrimiento de todos los hombres del mundo: “Para la libertad, siento más corazones / que arenas en mi pecho” (769). Urrutia sugiere la modulación del sujeto del enunciado *hernandiano* como una integración del *yo* con el *nosotros* para reforzar el compromiso de los poemas de guerra y la verdad, así como la verosimilitud de sus “actos de habla” (1993: 159). Se define como voz en primera persona: “se levanta mi lengua / con clamor a llamarte” (“Campesino de España”, 711) o “aquí tengo una voz enardecida” (“Recoged esta voz”, 683), y se manifiesta posteriormente como un *nosotros*: “vencedores seremos” (“Campesino de España”, 712).

Cabe señalar que, según Urrutia, el texto que presente la mayor integración del sujeto del enunciado con el sujeto del acto enunciativo será aquel que se ofrezca como testimonio de una implicación personal en los actos, es decir, un poema de los que llamamos “de compromiso” con la realidad. También es posible suponer que los poemas de guerra son los que manifiestan un mayor compromiso, en esta dirección. En ellos, por lo tanto, no se trataría de producir un determinado efecto de significado, sino que equivaldrían a actos de habla reales y no fingidos (1993: 157).

Los dos se sirven de lo telúrico para enfatizar esta idea. Así, mientras la voz poética *hernandiana* se compara con “un árbol carnal, generoso y cautivo” (769), Gutiérrez-Vega se refiere de esta manera al telurismo presente en todas las páginas de *Mientras los hombres mueren*: “La natural inclinación telúrica la lleva a incorporar muy expresivamente. como testigo y sufriente mayor de la tragedia, a la tierra en su sentido

universal de madre de los hombres que a su vez los reabsorbe en su irremediable destino de muerte” (1987: 150). La poeta convierte a las víctimas de la guerra en “fermentos de la biosfera”, de tal forma que se la sitúa “a medio camino entre la *vanitas* del mensaje bíblico y un eterno retorno de resonancias panteístas” (Bagué Quílez en prensa). Se manifiesta así en secuencias como las siguientes: “¡La gran tierra de mi padre hecho tierra!” (28), “La tierra está nutriéndose de cuerpecillos débiles” (70), “la voz de la muerte rueda piedra sin musgo, serpea río con espinas” (27), “la muerte plural que llueve la negra lluvia sin fermento de trigo y sin fermento de limo” (34), “Mi hermano está hecho pavesa debajo del jardín donde pintó su primera nube, y mi hermana, llora a un hombre sobre la tierra donde yo tengo hincadas las plantas que sustentan mi voz” (40).

Y no solo son las imágenes telúricas las que configuran la poética atávica de Carmen Conde, sino también la subversión de imágenes radicada en el expresionismo que se manifestará, sobre todo, a partir de la publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, en 1944, con quien establece una proximidad estilística, explícita en la configuración de la noche y el insomnio:

Cada noche me duele más el sueño, porque si me enlaza, ¿cómo puedo gozarlo mientras los hombres mueren a marejadas? Y yo no duermo, ¡qué locura de noches con el horror presente de la guerra! (32).

Hija de su tiempo, es destacable la influencia surrealista que se esconde tras las páginas y que sumerge al lector en el sentimiento irracional de su mundo poético: “¿Quién monta esos caballos azules fríos que corren las mesetas donde el pasado alzó murallas de Ávila y Segovia trágicas?” (24), “me aprieta la sangre sus collares de venas” (52), “rompen sollozos y angustias contra barcos de ébanos furibundos” (23). Esta estética próxima al surrealismo efectista y el expresionismo deja a un lado, según Gutiérrez Vega, “la armonía cósmica, meta de viejo sueño romántico simbolista”, lo cual le lleva a asimilar símbolos como la soledad y la luna, “entidades asociadas al más puro lirismo”, a “lo estridente y lo podrido (es decir, a lo áspero y violento)” (1987: 153). Todo ello queda unificado por la angustia que impregna el libro en su totalidad.

Como eco esperanzador, el sujeto poético se pronuncia a lo largo del poemario con un tono mesiánico, como el ser lumínico y candente que muestra el camino de la luz y la razón a una Humanidad perdida en la oscuridad del sinsentido y la corrosión de la lucha que reduce al ser humano a la condición del *agón* griego:

Nadie sabe dónde está la luz. [...]  
 ¡Solamente yo soy el ser que sí conoce la luz! [...]  
 Estoy encendida, sí; encendida de mediodía exacto, de tarde cumplida. Y mi fe en mi luz es mi única lumbre.  
 Aprended todos de mí a llevar muy en pie la llama (45).

El alzamiento de la voz propio de la enunciación profética consigue que el sujeto poético de la obra de Conde alcance la universalidad pretendida: “[...] sin embargo, decir en voz alta cuánto se está sufriendo por lo irremediable parece que borra todos los límites entre los demás y nosotros. Y ese fue el único consuelo que entonces encontré” (21). La palabra se configura, así, como instrumento solidario, “universalizador”, y el sufrimiento

que siente la voz poética puede verse como el “acto compasivo” al que se refiere Leopoldo de Luis cuando distingue la acción de “padecer” llevada a cabo por el poeta social y la compasión propia de la virtud cristiana (1982: 234). Todo ello se refleja desde una condición apolítica y antibelicista que la lleva a verter un llanto filantrópico y universal manifiesto desde sus primeras palabras: “No unos hombres determinados, sino todos los hombres son llorados aquí con el profundo desconsuelo que siente una mujer ante los inescrutables designios que permiten el horror donde vivía la confiada sonrisa” (21).

Esta lucha agónica y universal aparece acompañada de los numerosos ecos del “pozo bíblico del que brota en una edad muy temprana un profundo dolor” en la poeta (Palomo, 1996: 84), pues es esa fraternidad cristiana la que implica no solo la necesidad de acompañar al otro en su sufrimiento, sino también de sufrir por vivir mientras otros mueren. Así, se refiere a los supervivientes como “nosotros, los vivos cínicamente vivos” (37), y se pronuncia con carácter sentencioso: “Asco hemos de darnos por vivir más que vosotros, avenida y avenida, alameda y alameda de estallados hijos” (37). Y es que tanto hijos como hermanos son para la voz poética aquellos por los que llora: “La apelación a la exigencia de fraternidad que se evidencia en *Mientras los hombres mueren* traduce indudablemente la fe cristiana de la poeta, pero añadiéndose a esta el punto de vista de la mujer que, en tanto que mujer, es madre o susceptible de serlo” (Balcells, 2008: 49).

Está claro que la escritora mantiene cierta fe en una eternidad salvadora: “Yo quiero morir con Dios. Véngame como me venga” (56). Su voz no se pronuncia en tono de protesta contra un ser ontológico, Dios o un destino inexorable; por el contrario, lo hace contra la patética lucha de los hombres contra los hombres: hermanos contra hermanos. No obstante, pese a su condición cristiana, este tema sirve como excusa para apelar al desconsuelo ontológico y divino que sí manifiesta delicadamente en el poema XIX: “lo que no soñó ni Dios mismo” (41), “el fabuloso ensueño de mi alma en chispas” (42).

Por otro lado, el patetismo de Conde se intensifica por su condición de sujeto sufriente-consciente: “en esta presente dramática conciencia de mi vida” (30), condición próxima a la voz espiritual de aquella Santa Teresa a la que clamaba en su poema “Teresa”: “A ti que te inspiraban desde los cielos / ¿te costaría trabajo ayudarme / a que pudiera escribir cuanto me bulle dentro / no sé si del corazón o del espíritu...?” (en Rubio Jiménez, 2008: 363). Y es que este es “el libro acaso más patético de Carmen Conde” (Balcells, 2008: 48), un llanto tan maternal como fraterno, tan emotivo y activo como duro, desgarrado y sentido. La pasión que se vierte en sus páginas como hondas lágrimas de sufrimiento responde al patetismo que le inspiraron la contienda y sus desastres.

Finalmente, el antibelicismo convierte a esta obra, como defiende Mercedes Acillona, no en “un libro bélico”, sino en “un libro de guerra”, alzado “por encima de las inspiraciones combativas y militantes de las publicaciones de las revistas”. La poesía existencial de Conde se distingue de la poesía política en que el inocente, en la primera, “nunca será sacrificable por la causa de la colectividad” (Acillona, 1986: 102). Así, esta obra consigue aproximarse al *pathos* humano con una “vocación rehumanizadora” (Bagué Quílez, 2011: 7).

En esta dirección, Francisco Umbral dedica estas palabras al primer poemario de guerra de Miguel Hernández, *Viento del pueblo*:

Cuando el poeta todavía era dos poetas, el de la naturaleza y el de la cultura, estalla la guerra española, se produce el gran hecho, y el hombre Miguel Hernández se reúne consigo mismo, en ese acendramiento tanto personal como colectivo que produce automáticamente



una guerra. Ha desaparecido el conflicto, la dualidad, la duda. Miguel Hernández es ya uno y solo en función de la lucha (1969: 341).

Redactado en el fragor de las batallas libradas durante la Guerra Civil en el frente republicano (entre agosto de 1936 y la primavera de 1937), las páginas de este libro encierran el “compromiso airado” del poeta (Bagué Quílez, 2015). Este se puso “en función de la lucha” (Umbral, 1969: 341), del pueblo y de la poesía, fundiendo el sujeto poético en la colectividad popular y soldadesca, y extendiendo sus límites individuales al otro. En este sentido, *Viento del pueblo* lleva consigo un proyecto de rehumanización o “impureza”, siguiendo el concepto nerudiano, propio de la idea de poesía que más tarde preconizaría Celaya. Este último pronuncia lo que para él fue la inversión de las consignas propias de la poesía de guerra que conllevó el episodio bélico para la producción poética social. Así, Miguel Hernández aboga por una poesía comprometida que ofrezca poetas humanos, sociales, políticos, lejos de la “pureza” poética de Juan Ramón y de algunos autores del 27 para acercarse al “hoy” y a “los otros”:

El fin en sí mismo de la poesía cede su lugar a una finalidad exterior, social o política —en el sentido amplio del término “político”, en el sentido de que el hombre es un animal político—. Ningún hombre, concluye Celaya, puede ser “hoy” neutral. Tampoco la poesía puede ser neutral, porque “un poeta es por de pronto un hombre. No es desdeñable la acotación coyuntural (“hoy”) a partir de la cual Celaya exige una poesía revolucionaria solo en principio, pues se trata sobre todo de una poesía rehumanizada y comunicativa, que no quede “enjaulada o encerrada en los poemas”, sino que dé lugar a un “pasar transindividual” del creador al receptor (Celaya, 1952: 44). Nuestra poesía no es nuestra, la misión del poeta no es expresarse a sí mismo; estamos obligados a los otros, aunque nuestro “Señor Yo” tienda a olvidarlo (García, 2012: 24-25).

Por tanto, ese “acendramiento tanto personal como colectivo” (Umbral, 1969: 341) que trajo consigo la guerra y que, sin duda, sacudió enormemente a Miguel Hernández, encuentra su razón de ser en la transindividualidad que hizo del poeta oriolense un poeta-pueblo y poeta-soldado. De este modo, sus versos no son una expresión de “sí mismo”, del “Señor Yo” al que se refiere Celaya, sino que son canto de otredad, de humanidad, en tanto que los pronuncia la voz de un “animal político”, de un hombre, de un poeta.

El escritor, por tanto, transfiere los límites de su individualización a un yo colectivo, inmerso en aquellas circunstancias de guerra, logrando así “elevar su experiencia individual en la metáfora colectiva de un país fracturado” (Bagué Quílez, 2015: 2-3). Dentro de esa fractura, había quienes no tenían voz: los “heridos”. En este sentido, Riechmann advirtió que “hablar en nombre de los otros, suplantar su palabra, es el pecado original de la poesía llamada social [...]” (2006: 67). Sin embargo, el objetivo del poeta de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* no era dar voz a aquellos que no la tenían, sino —esta vez en palabras de Neira— dar una “utilidad trascendente” a la actividad poética, “más allá del sujeto mismo”, de tal manera que responde al “mandato del pueblo que desea ver en el poeta la singularización de su espíritu colectivo” (2010: 273).

Aquí tengo una voz enardecida,  
aquí tengo una vida combatida y airada,  
aquí tengo un rumor, aquí tengo una vida (683).

La voz que adopta ante el conflicto bélico lo convirtió en *animal poético*. Así lo demuestra “el salvaje instinto poético y la sobra de corazón” a los que se refiere Miguel Ángel García (2012: 241). Tras el gongorismo de *Perito en Lunas*, Miguel Hernández bebió de las fuentes del neorromanticismo de poetas tan representativos de aquella estética como Aleixandre y Neruda, ambos cercanos al propio escritor. Así, además de producir una poesía que sale del pueblo y se dirige hacia el pueblo, el poeta se decanta por la que “sale del corazón y entra en él directa” (Hernández, 1992: 2156). Asistimos, en la misma declaración de su nueva postura, al nacimiento de una ferocidad poética que busca la expresión *corazonada*, tintada del rojo-pasión de la sangre: “Odio los juegos poéticos del solo cerebro. Quiero las manifestaciones de la sangre y no las de la razón, que lo echa a perder todo con su condición de hielo pensante” (1992: 2156). En *Viento del pueblo* nos hace confidentes de esta concepción desde el primer momento, en la dedicatoria a su maestro Aleixandre: “desde la eternidad de la nada a nuestro corazón esparcido” (659-660). De igual forma lo expresa en la dedicatoria a Pablo Neruda de *El hombre acecha*, libro de diecinueve poemas escritos durante la última etapa bélica, ya en 1938 y 1939: “Tú preguntas por el corazón, y yo también” (750).

## 2. Esperanza: paternidad, maternidad, Matria y martirio

Como ya se ha expuesto, uno de los aspectos en los que coinciden los poetas –y que entronca con esta poética solidaria– es el componente autobiográfico con el que el sentimiento más íntimo consigue extenderse a una colectividad con la expresión, con la palabra. Si Conde, a modo de liberación catártica, consigue llegar a esa “MADRE” que contiene a todas las madres con elementos propios de su autobiografía, como la mención a su propia hija, también lo consigue Miguel Hernández como “PADRE” en sus poemas menos propagandísticos y más personales, como “Canción del esposo soldado”. En este poema, la “retórica del nosotros” se desvanece (Urrutia, 1993: 161) y el poeta escoge un *yo* autobiográfico con el que se entrega de la manera más íntima. La postura solidaria se deja entrever con el símbolo del “vientre”, configurado por el escritor como un “espacio de la solidaridad humana” (Berroa, 2015: 119).

Carmen Conde, por su parte, realiza en *Mientras los hombres mueren* una suerte de politización de la maternidad para elaborar un mensaje antibelicista. Así, opta por la no-maternidad como defensa contra el dolor y la continuación de las muertes. Sin embargo, Miguel Hernández expresa la paternidad en un sentido totalmente contrario. En primer lugar, el poeta apoya explícitamente y de forma entusiasta en “Canción del esposo soldado” la encomienda ancestral de continuar con la herencia de sus antepasados por medio de la prolongación de su sangre y la procreación: “he prolongado el eco de sangre a que respondo” (708). Por otro lado, el autor de *Viento del pueblo* justifica la revolución como la persecución de la paz para “todos los hijos del mundo” (Hernández, recogido en Ferris, 2002: 355).

En conclusión, el mensaje que transmite Miguel Hernández se resume en el motivo esperanzador de la creación de un futuro donde haya libertad para los hijos venideros; de esta forma, en lugar del lamento de Conde por las muertes de los niños durante el conflicto bélico en la segunda sección de su libro (“A los niños muertos por la guerra”), el poeta quiso decir, quizá: “a los niños, libres por la guerra”. De este modo, la politización que hace este de la paternidad se dirige hacia una orientación revolucionaria. Así lo confirma, además, en expresiones como “Nacerá nuestro hijo con el puño cerrado / envuelto en un

clamor de victoria y guitarras” (709). Finalmente, su misión de soldado acabaría cuando se ganase la revolución: “y dejaré a tu puerta mi vida de soldado / sin colmillos ni garras” (709), pues –concluye así esta idea– “Para el hijo será la paz que estoy forjando” (709).

Por último, si se compara la sugerencia de dos imágenes que crearon los poetas acerca del concepto de “hijo” respectivamente, se advierte el matiz bélico y revolucionario que conlleva la idea del poeta frente al pacífico de Conde: en contraposición al “puño cerrado” que alzará el hijo en su nacimiento como signo de la victoria de la revolución y de la paz, las madres que dibuja la poeta alzan a sus hijos “como teas de alegría” (74) por la paz absoluta, por la no-guerra que claman los hijos venideros: “¡Si las mujeres oyeran el clamor de sus entrañas, acabarían las guerras!” (74).

Por otro lado, la imposibilidad de vivir en “un mundo líricamente asumido por culpa de la guerra” (Gutiérrez-Vega 1987: 154) acrecienta el dolor de Carmen Conde y la lleva a invocar con una voz ya clamorosa, ya coral, a esa *Matria querida*: “¡Acérquese la Paz, véngase el día de la paz!” (49). Solo de una forma se conseguiría lograr aquel desarrollo ansiado por la modernidad, esa “grandeza y continuidad” de la que hablaba Antonio Oliver, esposo de Carmen Conde, en *Las conversaciones de Andrés Caballero*: “¡Qué deseo tengo, Andrés, de que mi país no sea esto ni aquello, ni lo uno ni lo otro, sino sola y simplemente una Matria! Sobre los regímenes más opuestos es preciso que España sea una Matria. Sólo así tendremos grandeza y continuidad” (Conde; recogido en Jato, 2000: 83). Y solo así llegaría la paz. De este modo, el concepto de “Matria” establece una esencial, inmediata y potente vinculación con la paz, en tanto que esta solo se lograría a través de la instauración de la primera.

Mediante su voz profética y la introspección que le permite alcanzar a una colectividad, la poeta subvierte el *statu quo* de la sociedad patriarcal del momento. Con esta actitud, se alza sobre el mundo a modo de, tal vez, lo que pareciera la voz de la profetisa bíblica Débora, “madre en Israel”: “Los guerreros de Israel desaparecieron; desaparecieron hasta que yo me levanté. ¡Yo, Débora, me levanté como una madre en Israel!” (Jueces, 5:7). Con esta condición de *vate* en un mundo de oscuridad, la poeta es al mismo tiempo el “punto de confluencia, de encuentro” de la luz y “el motor de la reconquista lumínica que es urgente poner en marcha” (Manso, 1989: 148). Así, esta voz viene cargada de imperativos rotundos como “atended”, “ved”, “dadme”, “cállense”, o el más importante: “¡Acérquese la Paz, véngase el día de la paz!” (49).

Así, Carmen Conde, sirviéndose de los elementos de la naturaleza –agua, fuego, tierra y aire–, ampara y legitima al sujeto poético explícita y claramente femenino, elevado a la categoría ontológica y epistemológica de los enviados de los dioses (de nuevo, se percibe la reminiscencia panteísta); de esta forma, actúa como puente entre la tierra y el cielo, alumbrada por el conocimiento y el dolor consciente, para servir de “intermediaria”:

¿Y qué puedo hacer yo por vosotros? Decídmelo. El Mar me dio su orden exacta, incorporándose mis ojos en dos barcas de quillas redondas. Me la dio el Viento, adueñándose de mis cabellos para extenderlos en rubio pañuelo de olor. La recibí de la Tierra, creciéndome, columnas de mis piernas arriba, con un estremecimiento inextinguible y frutal. ¡Todos los que mandan, hasta el Fuego, me han dicho ya lo que quieren de mí! ...¿Y nada diréis vosotros, los que descuaja el huracán del odio? ¡Cierto que yo solo tengo una voz, esta voz velada calientemente, con la que poder servir de intermediaria! (38).

Este profetismo vinculado a la Matria se asocia, según Reyzábal, con “el valor mágico del decir lírico y su devenir en amor” (1996: 14). Es decir, se le otorga a la palabra la cualidad maternal del amor y la caridad –vinculada también a la figura de madre profeta

salvadora, como lo fue Débora—. En el libro de Conde prima “el campo semántico del decir” (1996: 16): “Mientras los hombres mueren os digo yo...” (23), “Alguien contó [...] Quien decía” (27), “Y yo busco en mi oído la espiga de una voz que nunca se apague, que sobresalte a la eternidad” (36), “...¿Y nada diréis vosotros, los que descuaja el huracán del odio?” (38). También utiliza el lenguaje como capacidad cognitiva propia de la feminidad, y vinculado a los elementos naturales y ontológicos señalados anteriormente: “Lo que conforma su lenguaje como capacidad cognitiva, manera de poner orden en el caos, instrumento para mencionar lo inteligible y deseable por el ser humano” (1996: 16). De esta forma, mediante el uso del lenguaje, “se produce la identificación, se continúa la estirpe lírica femenina” (1996: 8), a la vez que el sujeto poético se erige con una voz portadora de una llama lumínica y esperanzada que apela a la razón y al conocimiento.

Este engranaje encuentra su culminación en el penúltimo poema de la primera sección. En él, se consigue la conformación del verbo y el decir lírico como única forma de libertad posible: “la libertad tan anhelada después de la guerra se queda solamente en un puro gesto verbal” (Gutiérrez-Vega, 1987: 152). Así lo anuncia desde el título (de hecho, es uno de los pocos poemas que tienen rötulo): “Era una palabra”. De esta manera, acentúa la oposición con la paz de la que habla de forma irónica (“Se desplomó la paz”), en tanto que no llegó la libertad tras la contienda a aquella España patriótica. Y se dirige así a todos los hombres oriundos de aquella Patria: “¡Ay hombres que sucumbisteis y hombres que prevalecieron!... ¿Qué hicisteis todos de la Libertad?” (62). A través de este planteamiento, queda reforzada en el libro la necesidad de una Matria que sí traiga la verdadera paz consigo y con la palabra materna, autorreflexiva y profética de Conde.

Por otra parte, esta voz rompe con la mudez que, como afirma Alicia Suskin Ostriker, “es una de las condiciones más duras que se imponen las poetas en sus esfuerzos por autodefinirse” (en Bellver, 2017: 1358). Cuando tanto hombres como mujeres miran a la guerra, el papel de espectadora de la mujer se devalúa como “espectadora pasiva” femenina, en contraste con el papel de “testigo ocular autorizado” masculino (2017: 1357). Carmen Conde rompe con este y conduce a la mujer del espacio doméstico, silenciado, a la esfera pública. Además, con una voz autoritaria que insta a la acción, plantea exigencias y proclama su propio papel como agente activo.

En este sentido, la vocación profética de la poeta viene de la mano de la autorreflexividad, pues “para reconcebir las estructuras sociales y políticas es necesario reconcebirse a uno mismo” (Higonnet, en Jentsch, 1997: 25). Y es que para esta nueva autoconciencia, antes tuvo que producirse en ella la asimilación de que la Guerra Civil iba acompañada de una “lucha interior que puede conducir a un cambio productivo en la prescripción social de los roles sexuales” (1997: 25).

Ahora que los Hombres han depuesto las armas, ahora que se llaman hermanos y que los vencedores empiezan a hablar de perdón y de olvido, ¿qué piensas tú, MADRE? Madre que vas de negro, más allá y acá de la Patria. ¿Qué sientes tú en tu cuerpo de cuna, en tus pechos secos y quemados de arrasante angustia? Madre de los Muertos, de los asesinados, de los fugitivos, ¿qué dices TÚ...? (58).

En este poema, con la palabra “MADRE” en mayúscula se tiene en cuenta a todas las madres, a la figura maternal como el halo lumínico de esperanza requerido para la verdadera paz y la superación de esa Patria (“más allá y acá de la Patria”) en tanto que concepto universal, no solo asociado a un país en concreto (la España patriótica de la época, contaminada de tintes franquistas), sino como término dependiente de cualquier

entorno bélico, producto de la hostilidad de la guerra. Esta idea se apoya en la “oda admirativa o retrato trágico del héroe” (Bagué Quílez en prensa) del poema XXXI: “¡Hemos parido un héroe, un hombre que contiene en sí, en su sangre aprisionada, millares de seres que murieron con su locura dentro!” (55). El símbolo del héroe, asociado a la Matria, pierde su sentido tradicional, pues en ella no caben “vencedores” ni “vencidos”, sino solamente hermanos. Así, la Patria se asocia al escenario de violencia, locura y muerte, y la Matria queda configurada como el espacio de la convivencia pacífica y fraternal que supone la única vía de escape del doloroso bucle sangriento de la guerra.

De esta forma, Conde utiliza los elementos de la naturaleza, sobre todo la tierra, para caracterizar el escenario bélico y patriótico como un lugar áspero y seco, propio de lo inerte y de la violencia “en donde la voz de la muerte rueda piedra sin musgo, serpea río con espinas” (27): “La tierra quebrada, resollada, resquebrajante, hecha púa de corazones secos, vasija de sexos adolescentes sin abrir. La tierra florida de sangres, de ojos deshechos, de senos escurridos. La tierra agujereada de gritos, de espumas, con rodillos de sollozos y de estertores” (28). Así, también se muestra su vinculación con la tierra y la vegetación, en un movimiento horizontal, por un lado (“... Me estoy quedando como un árbol al que le cortan todas sus ramas y sus hojas” (32), y en la verticalidad, debido a la ascensión que ella misma experimenta como madre y puente de lo terrenal a lo divino, por otro: “Aunque mi frente sea de sol maduro y mis cabellos suban en raíces al cielo...” (34), o “la tierra donde yo tengo hincadas las plantas que sustentan mi voz” (40).

Este binomio Patria/Matria implica, por otro lado, el contraste vida/muerte vinculado a ese “espacio-madre/vida” y evocando la matria de Unamuno o la “Madre España” hernandiana y vallejana. De esta forma, se hace necesaria una “Matria concebida como un espacio-madre/vida que sustituya al de patria, espacio-padre/muerte” (Jato, 2000: 42). Esta dualidad se podría resumir metafóricamente en la transformación del elemento de la vida, el agua, en arena: “corro de arena transformada que es el agua” (28). Ilustrativo de esto es el poema II de la segunda sección: “¡Corred, niños, corred por los caminos limpios de pólvora, sin cerebros machacados todavía, corred hacia las aguas tranquilas, serenas, del silencio y de la vida!” (65), o el poema XI, donde tiene lugar la identificación de las madres con los (en este caso, las) “mares”, por el parecido y por la afinidad fonética y simbólica. Además, esta asociación recuerda a los versos manriqueños, pues en el mar desembocan los ríos, las vidas:

¡Madres!... ¿O son las mares las que gritan con voz de parto para que se detenga la muerte en su siembra de hielos? ¡Madres!... ¿O son los olivos quienes retuercen sus conciencias de ramas ardorosas en ansiedad de lumbre sin fin? ¡Madres!... ¿O es que los que agonizan tienen un coro de estertores cuajando agrios verdes de espanto? (33).

Carmen Conde vivió una “interior expatriación” y llamó así a todas las mujeres a la crucifixión del vientre. Aquellos años de exilio interior, colmados por la pérdida involuntaria de su única hija en 1934, fueron los más trágicos de su vida: “¡Qué angustia la de la interior expatriación!” (218). La poeta adopta, por tanto, ciertas actitudes que conforman un estilo mesiánico y que conllevan cierta profundidad en la transgresión que con sus páginas pretende llevar a cabo:

Mujeres que vais de luto porque el odio os trajo la muerte a vuestro regazo, ¡negaos a concebir hijos mientras los hombres no borren la guerra del mundo! ¡Negaos a parir al hombre que mañana matará al hombre hijo de tu hermana, a la mujer que parirá otro hombre para que mate a tu hermano! (73).

Y es que el mesianismo de Conde se hace patente cuando la poeta insta a la no-maternidad casi a modo de arenga como solución para acabar con la guerra. Y lo hace adoptando, en otros momentos del libro, una primera persona con la que se postula de manera rotunda. Además de vislumbrarse en este poema la postura de la poeta acerca de la no-maternidad para impedir la continuación del cainismo (el nacimiento de seres para la guerra) se observa en la utilización de la primera persona “la creación de una voz distinta, ahora materna, que predomine como defensora” (Nalbone, 2011: 232): “Solamente cuando yo me apretaba contra ti, madre, en aquellas noches inmensurables de miedo, estaban unidos todos, absolutamente todos los que aman en el mundo” (48), pues “como afirma Ángela Figuera en su poema “Rebelión” de *El grito inútil* (1952), ya en plena posguerra”: “Serán las madres las que digan: Basta [...] No más parir abejas y caínes” (en Jato, 2000: 42). Así, el sujeto poético adopta la piel de una Madre mesiánica reconocida como “María nueva Eva”, la cual tuvo que sufrir la Pasión, el sufrimiento y la muerte de su Hijo a modo de redención.

Con la articulación de esta mística del dolor en torno a los núcleos constituidos por Cristo y la Virgen, dicha perspectiva queda plenamente reforzada y sólidamente argumentada. Así, tanto la simbología pasional como la mención al martirio “allanan el proceso identificativo entre el yo lírico y la figura del Mesías, corroborando el profetismo subyacente en la obra” (Cacciola, 2018: 23). Esa redención se hace absoluta, debido a que “redime las muertes de niños inocentes y es la sublimación del dolor humano” (Jato, 2000: 40). Esta idea se muestra plenamente en el poema V:

Yo DOLÍA por un hijo. Toda mi entraña se abría en sed de un hijo. ¡Ah, que ya sé por qué mi vigilante espíritu no quiso desgajarse una rama!  
Pero soy madre crucificada en todos los niños que saltaron en chispas por ímpetu de la ronca metralla enemiga. Y estoy doliendo hasta donde se acaba la sangre de mi vientre (68).

En este sentido, el dolor se presenta como vehículo de purificación: “Que el dolor purifica hasta aquellos que no lo merecen” (29). Muchas de las voces que aparecen no identificadas, incorpóreas y cosificadas, que prorrumpen en llanto a lo largo del libro, son “representaciones sinecdóquicas” de la figura materna genérica que se asocia con el martirio (Bellver 2017: 1364): “¡vienen gritando las voces por entre las alamedas!” (26), “las que gritan con voz de parto” (33), “El grito de millares de gargantas” (35), “Salieron todas las voces desbandadas” (36), “los quejidos de las madres parturientas” (40), “Apretadas todas de martirio, las madres se miran los cuerpos, las manos y los ojos deshabitados” (44). Esto lo consigue, como ya había advertido Cacciola, aunando al sesgo poético y femenino, el maternal y el “victimal”, ligando *mater* y *passio* (2018: 23).

El “DOLOR”, a lo largo de todo el poemario, se manifiesta en forma de “duelo”. (“Madre que vas de negro [...]” –58–), que supone la “manifestación léxica de un dolor colectivo y exteriorizado, la materialización del sentimiento en un llanto a gritos como era encomendado a las plañideras (Acillona, 1987: 224). Es decir, ese “duelo”, repetido cinco veces (número de la Virgen) en el poema IV, viste de “sombrió luto” (31) al sujeto poético por la muerte de los “hijos de mujeres que nada pudieron contra su muerte” (31), los hijos de la Madre cuyos puñales se vislumbran ya en la encarnación de esta Matria “que canta desoladas provincias de Duelo” (23) y de un yo-lírico consciente de su condición de madre sufriente: “bajo mi duelo conciencia de espíritu” (26).

Este sentimiento conecta con la poética de la solidaridad o con la poética empática de Conde: la “*Empathetic Community*” por la cual Laurence Porter considera que las manifestaciones literarias de la predisposición de la mujer a las relaciones comunicativas se proyectan en una voz humanista que, a diferencia de la de sus homólogos masculinos, tiende a ver a las víctimas que defienden como sujetos y no como objetos (2005: 29).

Asimismo, esta poética empática entronca a la perfección con la poética solidaria de Miguel Hernández. Se aprecia en *Viento del pueblo* el “motivo metafórico” de la “madre” como “tierra” y viceversa, fecundada por el “arado” en “El niño yuntero” y “Canción del esposo soldado” (Cano Ballesta, 1971: 160). Sin embargo, en *El hombre acecha* “se convierte en una idea obsesionante [...] hasta el último poema escrito” (Berroa, 2015: 137), como un “recogimiento del poeta hacia un nuevo intimismo, tratando de encontrar el rebrotar de la vida en el vientre de la mujer” (Sánchez Vidal, en Berroa, 2015: 137). Además, este símbolo activa también la configuración de un espacio regenerador. Así se comprueba en “Madre España”: “Abrazado a tu vientre, ¿quién me lo quitará, / si su fondo titánico da principio a mi carne? / Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua casa” (782).

El símbolo del vientre como elemento regenerador y, sobre todo, “solidario”, es propio de Miguel Hernández como poeta-padre por antonomasia. Este es, al cabo, un animal familiar que, con su “sangre obrera”, ofrece “humanidad” en su poesía: “Yo, animal familiar, con esta sangre obrera / os doy la humanidad que mi canción presiente” (“El hambre”, 768). Así, “pobló” el “vientre” de su mujer de “amor y sementera” pretendiendo crear un espacio no solo apto para el hijo que esperaba mientras escribía *Viento del pueblo*, sino justificante de la revolución por el futuro de “todos los hijos del mundo”: “Tienes que llegar a comprender que con la guerra que nos han traído no defendemos más que el porvenir de los hijos que hemos de tener [...] y no solamente nuestros hijos, sino todos los hijos del mundo que vengan” (carta de Miguel Hernández a Josefina, en Ferris, 2002: 355).

En un fondo bélico, épico, político y revolucionario traza el poeta la historia de un corazón solidario, paternal, íntimo, fraterno y, en definitiva, humano. En este sentido, Leopoldo de Luis afirmó que, “en realidad, lo que Miguel defiende son los derechos humanos” (recogido en Ferris, 2002: 355), y lo hizo con unos versos mediante los cuales se preguntó “por el corazón” para “entregarse” con el “beso profundo” y escuchar las respuestas de un pueblo “que sonrío, con una florida tristeza”. Utiliza este oxímoron como “salvavidas retórico para librarse, él y la República, del naufragio” (Martín, 2010: 490) y encontrar esperanza en “la alegre sustancia”. Así, el poeta concluye en *El hombre acecha en forma* de la súplica más humana y estremecedora que podría hacerse: “dejadme la esperanza” (“Canción última”, 784).

Hombres, mundos, naciones,  
atended, escuchad mi sangrante sonido,  
recoged mis latidos de quebranto  
en vuestros espaciosos corazones,  
porque yo empuño el alma cuando canto (“Recoged esta voz”, 684).

### 3. Sentados junto a los muertos

En relación con la fecundidad propia del símbolo paternal y maternal anteriormente expuestos, la muerte se dibuja en los poemarios de guerra de los poetas de forma trágica

y significativa. *Viento del pueblo* se abre con una elegía –y las páginas posteriores encierran una segunda–, y la sección de Conde “A los niños muertos por la guerra” puede verse como un lamento elegíaco desde el primer poema hasta el último. En casi todos los poemas apela a los niños muertos:

“¡Niños, niños de la guerra al polvo seco y áspero, mordido de lirios y de mariposas; niños tiernos del abrazo que se dieron sus padres, bajo la metralla trizados como mazorcas que desgrana una mano de hierro!” (79), “¡Ay, muerto niño en flor de azúcares [...]!” (78).

Lo curioso de esto es que las dos voces se sitúan junto a los muertos en sus obras. El sujeto de *Mientras los hombres mueren* se incluye en una soledad plural: “cuán solos estamos los muertos y yo” (34), mientras que Miguel Hernández se muestra “Sentado sobre los muertos”. A ambos les duele la muerte y manifiestan su duelo. En este sentido, el poeta oriolano adopta un sujeto doliente similar al de Conde. Sin embargo, el primero mantiene su condición de poeta-soldado y poeta-pueblo, recordando la heroicidad de los revolucionarios políticos y soldados y del pueblo: “Canto con la voz de luto, / pueblo de mí, por tus héroes” (666). La poeta, por su parte, se mantiene en un luto maternal y universal: “Yo me mantendré, sombrío luto, entre los muertos que fueron hijos de mujeres que nada pudieron contra su muerte” (31).

Por otra parte, ambos integran la muerte, de nuevo, en lo telúrico, en la Naturaleza: “Recorriéndola grano a grano, descalzados, sedientos, pegando los labios al corro de arena transformada que es el agua, oiremos a los muertos” (28), “Los enterrados se mecen entre lodos blandísimos, empapados del agua eterna, sin fin” (57). En los dos se aprecia, además, la reintegración telúrica que Chevallier ([1974] 1978, 161) definía como una agricultura de la muerte, propia, además “del motivo del “DIES IRAE””: “MORS STUPEBIT ET NATURA CUM RESURGET CREATURA”: “¡La gran tierra de mi padre hecho tierra” (28); “Cegado el manantial de tu saliva [...] serás, mientras la tierra vaya y vuelva, / esposo siempre de la siempreviva, / estiércol de la madre selva” (663). Los dos poetas ven en la Naturaleza la contención y la regeneración de la vida, como un círculo vital, asociada también en ambos casos al símbolo del vientre. Este se erige en una Madre Naturaleza que vuelve a dar a luz a sus hijos. Este ciclo desemboca en el mito de la *vanitas* bíblica: “Federico García / hasta ayer se llamó: polvo se llama” (662); la poeta hace de los muertos una “oscuridad agria, punzadora, de la tierra solamente ya Tierra” (28).

Esta postura entronca con la parte metafísica de la muerte, que en ambos casos oscila entre el nihilismo y la espiritualidad. Cuando para Miguel Hernández la muerte se reduce a “la nada” (“Antemuro de la nada / esta vida me parece”, 666), Conde pierde la esperanza en la “Eternidad” “que no soñó ni Dios mismo” (41) o recicla, en “La muerte en el aire” (27), la “Noche Oscura” de San Juan: “en la desguarnecida noche”, pero “sin ángeles”. Sin embargo, en *El hombre acecha* el sujeto poético envía una carta a su amante, cuyo cuerpo yace bajo tierra, y mantiene una conversación íntima con ella, estableciendo una conexión entre Cielo y Tierra: “Aunque bajo la tierra / mi amante cuerpo esté, / escíbeme a la tierra, / que yo te escribiré” (770). El poeta participa así de la dualidad platónica entre cuerpo y alma, de igual modo que lo hace Conde en otro momento cuando pronuncia: “pánicos en clavos largos a la carne sacudida, bajo mi duelo conciencia del espíritu” (26). Nótese en la poeta el mayor influjo del cristianismo, mientras que Miguel Hernández se decanta por ecos del erotismo para expresar así esta comunicación.



El tema de la muerte da paso a la utilización de elementos expresionistas y surrealistas, estilo propio de *Mientras los hombres mueren*, pero también está presente en las obras de guerra de Miguel Hernández, sobre todo en *El hombre acecha* que, al igual que la obra de Conde, expresa los horrores de la guerra en su sentido más reflexivo y con una imaginación y expresión propias de lo surrealista de aquellos pasajes bélicos y el dolor desmesurado. Prueba de ello es la manipulación de la imagen y el símbolo de la sangre en ambos libros: la poeta habla de una “tierra florida de sangres” (28), y el poeta invierte la dirección de la lluvia, y la tiñe de sangre: “La sangre llueve siempre boca arriba, hacia el cielo” (“El herido”, 768).

Por último, en cuanto a lo relacionado con la muerte, tanto Conde como Hernández hacen al lector confidente de la muerte que vive cada uno. Por un lado, el poeta confiesa su muerte diaria en la “Elegía primera” de *Viento del pueblo*: “Rodea mi garganta tu agonía, / como un hiezo de horca / y pruebo una bebida funeraria. / Tú sabes, Federico García Lorca, / que soy de los que gozan una muerte diaria” (664). En esa muerte ideológica y agónica, Miguel Hernández, sentado sobre el poeta muerto, utiliza su último aliento para hacer de sus versos una poesía que es fruto del sonido de su alma, y que le hace permanecer vivo, entonando: “Aquí estoy para vivir / mientras el alma me suene” (666). Así, el poeta justifica su vida como poeta, la poesía lo redime de la muerte diaria: mientras el alma le suene, seguirá viviendo, y seguirá manteniendo vivos a todos los muertos. Por otro lado, Carmen Conde relaciona su muerte con la terrible angustia que le sugiere la experiencia de la guerra y todas las muertes, víctimas del conflicto; de esta forma, ubicándose en la soledad de los muertos, junto a ellos, interpela al Mundo: “¡nadie dude jamás de esta angustia en que mueren mi cuerpo y mi alma” (34).

#### 4. La bestia acecha mientras los hombres mueren: humanidad en la palabra

La guerra hace a los hombres –a ojos de los dos poetas– bestias, fieras al acecho, un festival de muertos donde los hermanos se matan entre ellos, donde solo cabe el odio y la sangre, la violencia, el grito y el llanto. Para el poeta de *Viento del pueblo*, la fraternidad es el comunismo (García, 2012: 272), la guerra se convirtió en una guerra fratricida propiciada por la burguesía, símbolo de la no-fraternidad y, por tanto, causante de la transformación del enemigo en fieras. Sin embargo, en *El hombre acecha* esta idea se generalizó a todos los hombres, de la misma forma en que lo manifiesta Conde en *Mientras los hombres mueren*: una guerra entre Caínes y Abeles, hijos todos de una misma *Mater Dolorosa*. Por tanto, este mensaje alegórico y la universalización que entraña la idea *carmencondiana* pueden extenderse a la lucha feroz manifestada en el último poemario bélico de Miguel Hernández.

Frente al hombre, que ambos poetas someten al proceso descendente de la conversión a bestia, a los elementos naturales como las plantas, los árboles, las nubes o los animales mansos y pacíficos se les dota de atributos positivos. El oriolano lo utiliza, además, para contraponer la sensibilidad propia de los poetas con la ferocidad que trae la guerra, para señalar la transformación del amor en muerte: “Hoy el amor es muerte, / y el hombre acecha al hombre” (751), “El animal que canta: / el animal que puede / llorar y echar raíces, / rememoró sus garras” (751). Así, se desvive durante el poemario, como poeta, en el reto de la persistencia para no regresar al instinto feroz y no sumarse a la destrucción: “He regresado al tigre. / Aparta, o te destrozo” (751), frente a “A veces, he de hacer un esfuerzo supremo / para acallar en mí la voz de los leones” (767). Esta conversión del

animal puro y sensible en fiera también se percibe en Conde: “lo gritan los pájaros, asustados de cuervos y de águilas” (76). Y esta, por su parte, en “A los niños muertos por la guerra”, opone la ferocidad del hombre asesino de la guerra a la inocencia de los elementos naturales, puros y floridos propios del niño, salvaguardándola: “No. Que olviden la Historia. Que jueguen, que sueñen. Nadie les nombre pueblos, ni hombres. Todos les señalen mares, nubes, plantas [...]” (78):

A desollate vivo vienen lobos y águilas  
que han envidiado siempre tu hermosura de pueblo (752).

Miguel Hernández utiliza a los animales feroces como símbolo del enemigo que destroza los pueblos tan queridos para él; Conde, por su parte, suplica que no se les enseñe a los niños la Historia ni los nombres de los pueblos, pues se resume en “dos mil años de terror inútil” (24). La humanidad ha muerto en las garras de la bestia, que se apodera de las almas y los cuerpos del hombre: mientras los hombres mueren y la bestia acecha, la humanidad se desplaza a la libertad de la palabra y a la ensoñación que esta contiene. Y, mientras la guerra redujo al hombre a cuerpos sin rostro ni alma, a carne masacrada, estos dos poetas devuelven a la humanidad a la vida, a través del verbo, de la poesía, de la palabra, casi a modo de subversión del *dictum* evangélico: “y el verbo se hizo carne”, que deviene en un fulminante “y la carne se hizo verbo”. A esta esperanza lírica se refiere la poeta con su “fabuloso ensueño”, “lo que no soñó ni Dios mismo”, o con la voz que busca incesante durante todo el poemario dentro de ella misma (“Y yo busco en mi oído la espiga de una voz que nunca se apague, que sobresalte a la eternidad”): la fabulación lírica como instrumento de resurrección, de creación, de Vida; la palabra, atributo humano por antonomasia, formulada en una única dirección hacia la que se dirigen al mismo tiempo lo lírico y lo caritativo.

Así, los autores dotan de atributos humanos a algunos elementos materiales e inertes como, por ejemplo, la carta del poema “Carta” de *El hombre acecha*, a quien el poeta atribuye el don de la sensibilidad que el hombre perdió en la guerra: “Allí perecen las cartas / llenas de estremecimientos” (771). También le otorga el don de la visión, de la vida y de la humanidad que había perdido, paradójicamente, el propio humano:

Ayer se quedó una Carta  
abandonada y sin dueño,  
volando sobre los ojos  
de alguien que perdió su cuerpo.  
Cartas que quedan vivas  
hablando para los muertos:  
papel anhelante, humano  
sin ojos que puedan serlo (771).

Asimismo, el poeta de *El hombre acecha* otorga el don de la libertad del vuelo a las cárceles, pero a través de la palabra del pueblo: “Porque un pueblo ha gritado ¡Libertad!, vuela el cielo” (774). En Conde, por su parte, prima la personificación de los elementos naturales como “el Mar”, “el Viento”, “la Tierra” y “el Fuego”, que son capaces de dar órdenes y que son propios de los ecos panteístas de la simbología que utiliza la autora. Estos quieren hacer de ella una voz intermediaria, capaz de dar palabra

a los mensajes cósmicos y salvadores, aunque esta se muestra más pesimista con la llegada de la libertad y de la paz:

“Sola, deshabitada, iré por la paz llorándola y llorándome, pues olvidé el sosiego, la seguridad, las serenidades; y como, súbitamente, me lo interrumpirán todo –aviones, cañonazos, gritos de horror–, no sabré qué hacer con mi libertad (¿para quién?) ni con mi sosiego...” (49).

En ambos casos, sin embargo, es la palabra la que está dotada del sentimiento más humano de “libertad” y “esperanza”, ya sea manifestada a través del grito de “un pueblo” (774), de una “carta” que habla a los muertos (771), o de los propios poetas mismos. Y es que lejos de la libertad que proclamaban todos aquellos hombres inhumanos que “sucumbieron” (62) y aquellas bocas “pálidas de no cantar”, la libertad se encontraba en la casa “pintada” de “esperanza” de la “Canción última” y en lo que para Carmen Conde “Era una palabra” (62). En esta perfecta conjunción se enmudecen las bombas, el tiempo deja de ser sangre y, al fin, “el palomar de las cartas abre su imposible vuelo”: “Florecerán los besos” y las palabras sobre las “Mares” de lágrimas.

## Bibliografía

- Acillona, Mercedes (1986). “La poesía femenina durante la guerra civil”, *Letras de Deusto*, 16 (35), 91-104.
- Bagué Quílez, Luis (2015). “En las manos del pueblo en las manos del pueblo: El compromiso airado de Miguel Hernández”, *Studia Iberica et Americana*, 2, 145-170.
- Bagué Quílez, Luis (2011). “Mecánica terrestre: humanismo y modernidad en la primera poesía de Carmen Conde (1929-1939)”, *Lectura y Signo*, 6, 219-233.
- Bagué Quílez, Luis (2024, en prensa). “Carmen Conde, ¿poeta social?”, en Manuel A. Broullon Lozano, Cari Fernández y Fran Garcerá (eds). “Encendida de mediodía exacto”. *Estudios sobre Carmen Conde*. Madrid, Visor.
- Balcells, José María (2008). “Carmen Conde y el poema en prosa”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.). *En un pozo de lumbre*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 33-56.
- Berroa, Rei (2015). “Miguel Hernández: convergencias simbólicas de una cosmovisión que actúa incesante sobre el mundo”, *Studia Iberica et Americana*, 2, 112-45.
- Bellver, Catherine G. (2017). “War and the Maternal Voice in Carmen Conde’s *Mientras los hombres mueren*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 94 (8), 1355-1372.
- Cacciola, Ana (2019). “*Mater y passio* en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, en Ernesto Cutillas Orgilés, (ed.). *La multiplicidad de enfoques en humanidades*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 21-26.
- Cano-Ballesta, Juan (1971). *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1978 (2ª edición aumentada).

- Chevallier, Marie (1974). *Los temas poéticos de Miguel Hernández*. Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Conde, Carmen (2019). *Mientras los hombres mueren*. Granada, Cuadernos del Vigía.
- De Luis, Leopoldo (ed.) (1982). *Antología de la poesía social española contemporánea*. Madrid, Júcar, 3.
- Ferris, José Luis (2002). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Temas de Hoy, 2010 (reedición ampliada).
- García, Miguel Ángel (2012). *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- Gutiérrez-Vega, Zenaida (1987). “La experiencia poética de la guerra en Carmen Conde”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 8, 149-155.
- Hernández, Miguel (1992), *Obra completa III. Prosas. Correspondencia*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid, Espasa Calpe.
- Hernández, Miguel (2017). *La obra completa de Miguel Hernández*. Edición de J. Riquelme y C. R. Talamás. Madrid: Edaf.
- Jato, Mónica (2000). “Exilio interior e identidad nacional: el concepto de Matria en la poesía de Carmen Conde, Ángela Figuera y Angelina Gatell”, *Hispanic Poetry Review*, 2 (1), 35-50.
- Jentsch, Lynda J. (1997) “Fatalmente traspasada: Carmen Conde on war and wholeness”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 1, 23- 36.
- Manso, Christian (1989). “Carmen Conde y la Guerra Civil”, *Anales de Historia Contemporánea*, 7, 143-154.
- Martín, Eutimio (2010). *El oficio de poeta: Miguel Hernández*. Madrid, Aguilar.
- Nalbone, Lisa (2011). “La vision ginocéntrica en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde”, *Hispania*, 94 (2), 229-239.
- Neira, Julio (2010). “El poeta en la guerra”, en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.). *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*. Murcia, Fundación “Cajamurcia”, 265-288.
- Palomo, María del Pilar (1996). “La mujer y el paraíso”, *Zurgai*, 82-85.
- Porter, Lawrence (2005). *Women’s Vision in Western Literature: The Empathic Community*. Westport, Praeger.
- Reyzábal, M<sup>a</sup> Victoria (1996). Carmen Conde: “Una palabra que escucha y una poesía que resume otras voces”. *Zurgai*. Bilbao, Berekintza S. L., 6-18.
- Riechmann, Jorge (2006). “Comprometerse y no aceptar compromisos” y “Poesía que no cede a la hipnosis”, en *Resistencia de materiales. Ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo* (1998-2004). Madrid, Montesinos, pp. 65-80 y 131-136, respectivamente.
- Rubio Jiménez, Jesús (2008). “Carmen Conde y la literatura espiritual femenina española: diálogos de mujeres”, en Francisco Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.). *En un*

*pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 359-388.

Umbral, Francisco (1969). “Miguel Hernández, agricultura viva»” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 230, 325-342.

Urrutia, Jorge (1993). “El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*”. *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*. Ed. José Carlos Rovira, vol. 1. Alicante / Elche / Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 155-61.

## **Reseñas**



## AVENTURAS DE UN CRÍTICO EN APUROS<sup>1</sup>

FECHA DE ENVÍO 19/09/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 28/09/2024

MARÍA ÁNGELES CHAVARRÍA AZNAR  
UNIVERSIDAD EUROPEA DE VALENCIA

La crítica literaria ha sido denostada por unos y avalada por otros. De ahí que *Aventuras de un crítico sin apuros*, basado en la experiencia del propio autor, despierte el interés de un amplio colectivo cultural y académico. Tras un “Prólogo”, a cargo de Juan Luis Bedins y Elia Saneleuterio, un “Preámbulo” y una “Carta al lector”, el libro se divide en cinco partes cuyos títulos (“Aventuras”, “Zoológico de escritores”, “Paradojas. De frases escuchadas y absurdos”, “Reflexiones” y “Epílogo. ¿Los críticos somos útiles?”) crean expectación y avanzan que no se trata de un ensayo uso, tal como pretende José Vicente Peiró.

Ya desde las primeras páginas, y a lo largo de las siguientes, se insiste en la importancia del rigor en la crítica y del valor de la experiencia en el oficio; del mismo modo que se cuestiona la banalización de la crítica hasta el punto de que, como indica Peiró, cualquiera puede opinar sin criterio en un blog o una red social. De ahí la influencia de la educación para fomentar el pensamiento crítico y aprender a discernir entre una opinión fundamentada y otra aleatoria.

Además de los aspectos concretos de la crítica que se irán desmenuzando a lo largo de los capítulos, el autor cuenta con ironía y gracia su experiencia en jurados literarios y cuestiona ciertas prácticas sin revelar los datos de los implicados, a fin de que cada lector o lectora sepa extraer sus propias conclusiones. Concretamente, en “Especies protegidas” analiza con sagacidad los tipos de jurados, demostrando una vez más su elevada capacidad de observación. De hecho, el libro goza de una amenidad añadida: estar salpimentado por suculentas anécdotas con elementos ficcionales, para salvaguardar así la identidad de los verdaderos protagonistas.

En otro de los capítulos, “Aterrizas como puedas”, se pone en cuestión la excesiva socialización de la escritura por encima de lo literario, ahondando en la proliferación de presentaciones innecesarias de un mismo libro, incluso en la misma localidad, un tema que se desarrolla en el capítulo “Presentaciones”, donde Peiró ofrece algunas sugerencias para realizar una presentación amena e inolvidable. Interesantes son también las reflexiones sobre el campo de la investigación y los congresos, donde es necesario discernir entre las intervenciones de calidad y el oportunismo de otras. Del mismo modo, el autor se vale de su propio artículo “Carta a mamá”, con el que titula el correspondiente capítulo, para realizar un recorrido irónico, a modo de relato, por distintos libros que supuestamente ha utilizado el narrador para superar situaciones cotidianas a lo largo de su vida. “Cultura gratuita” hace hincapié en la necesidad de valorar el trabajo de quienes se dedican al arte y la cultura en sus diferentes

---

<sup>1</sup> Reseña de Peiró Barco, José Vicente. *Aventuras de un crítico sin apuros*. Valencia, Editorial Posidonia, 2024, 191 págs.





manifestaciones, tal como realza con el ejemplo de que “a nadie le sabe mal pagar treinta euros a un fontanero, pero sí veinte por un libro” (p. 87). Reivindica también la profesionalización de este colectivo y la remuneración justa por su dedicación, un asunto que retoma el autor en el capítulo “La verité”, en el que afirma que “el trabajo se paga” y dedica un espacio a cuestionar la solicitud de revisión de manuscritos, no para tener en cuenta los comentarios, sino para escuchar lo que esperan oír.

Otro aspecto de interés que se trata a lo largo de todo el libro es el referente a la vocación del crítico, de dónde procede la inquietud por desmenuzar y escrutar obras de ficción para entenderlas mejor, y este trasfondo vocacional enlaza con un apartado posterior, “Amor sin fin”, en el que Peiró comenta que “ser buena persona y amar el teatro (como podría ser la literatura y el pensamiento) deberían ser dos condiciones inherentes al crítico” (p. 112), a lo que añade que “le debe gustar escribir” y “lograr que el lector entre en tu texto y se plantee reflexiones” (p. 113). Y todo lo anterior aderezado con la prudencia, como sugiere en el capítulo “Llamadas telefónicas”, donde también se cuestiona el compromiso del sector cultural público. Por otro lado, en “El Lazarillo del Turia” se desvelan algunas fórmulas cuestionables para publicar un libro con dinero público o beneficiarse de intercambios de favores.

En cuanto a la influencia de la crítica, José Vicente Peiró lamenta que, concretamente en el teatro, la difusión previa, con una imagen y un comentario, está sustituyendo en muchos casos a la crítica a posteriori argumentada por la visualización de una obra teatral. Cada reflexión se acompaña con ejemplos y anécdotas, lo que contribuye a variar el ritmo discursivo y, a la vez, ameniza la lectura. Conviene añadir que, a partir de las experiencias comentadas, el crítico aprende que el silencio a veces es la mejor arma ante un ataque inmerecido, cuando se tiene limpia la conciencia.

El capítulo “Primera plana” pone en relieve el arte de la escritura crítica, tras la aguda diferenciación entre redactar y escribir, así como el vínculo necesario con la prensa y los medios de comunicación, con el fin de cumplir con su cometido. Se destaca, además, la importancia de fomentar el pensamiento crítico del lector para discernir entre las opiniones fundamentadas y los comentarios superfluos y engañosos, desde medios sin conocimiento ni autorización.

Cabe destacar la información tan clarificadora y explícita de uno de los últimos capítulos en los que Peiró demuestra un conocimiento pormenorizado de cada fase que supone la crítica cultural, con las palabras concisas y sin extenderse más de lo necesario, atendiendo al principio “menos es más”. Del mismo modo, resulta de gran interés el “Tridecálogo del crítico” en el que el autor apuntala algunos principios que, según su agudo criterio, son útiles para la profesión.

Entre los dos capítulos citados anteriormente, hallamos acertadas propuestas para que la crítica preste atención a libros de escasa difusión, a la vez que se ensalza la labor de las editoriales independientes, que se rigen por una decisión basada en la calidad literaria, anteponiendo esta a los intereses comerciales, y la actitud de quienes se molestan en contrastar la veracidad de algunas noticias que, tras la indagación, resultan ser falsas. Para finalizar, tras el apartado “Mis deudas” dedicado a referentes culturales del autor, este reflexiona en el “Epílogo” sobre la función del crítico y abre las puertas a posibilidades venideras para debatir sobre lo tratado.

En definitiva, entre los múltiples aciertos de este peculiar ensayo está el poner en valor el papel de la crítica como medio para dar a la cultura la importancia que merece, algo que realza el autor con este esperanzado deseo: “[...] El día en que una noticia cultural esté en la primera página, creeré que por fin hemos llegado a ser una sociedad avanzada y tolerante” (p. 110).

**PASCUA CANELO, MARTA Y MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ, EDS.**  
**GLOSAR EL EXOCANON: ESCRITURAS INASIBLES EN ESPAÑOL. SALAMANCA:**  
**DELIRIO, 2024, 124 PÁGS.**

FECHA DE ENVÍO 14/11/2024  
FECHA DE ACEPTACIÓN 21/11/2024

FCO. JAVIER GALASO RONCO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Decía Gilles Deleuze que la literatura tiende hacia lo informe, que escribir es siempre “un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso y que desborda cualquier materia vivible o vivida”<sup>1</sup>. Pero, si la escritura es inasible, ¿cómo enfrentarse desde la crítica ante algo inalcanzable? Con esta pregunta, Marta Pascua y Manuel Santana dan comienzo al volumen editado por ellos, *Glosar el exocanon: escrituras inasibles en español*. En su prólogo, el rizoma deleuziano se da cita con la teoría de los polisistemas ofreciendo un acercamiento consciente y reflexivo ante el hecho escritural. Aquí la exocanonidad surge como alternativa al modelo cartesiano del canon occidental, ocupándose con especial atención de aquellas líneas de fuga que exceden los cortes y flujos intrínsecos al aparato disciplinario de la dominación, en un intento por transitar el terreno pantanoso y en tránsito de la literatura.

En el primer capítulo, Estefanía Linuesa Torrijos se ocupa de la novela *Duerme bajo las aguas* (1961), de la catalana Carmen Kurtz. Se trata de la historia de Pilar—una joven barcelonesa perteneciente a la burguesía—y su traslado a Francia durante la II Guerra Mundial. Para Linuesa Torrijos, Kurtz construye una narrativa heroica donde Pilar encarna una oposición literaria al modelo de mujer promovido por el nacionalcatolicismo durante el régimen franquista. Se trataría de una fabulación que, en pos de representar la experiencia de las mujeres durante la posguerra, elabora una subjetividad femenina alternativa del ‘ángel del hogar’, crítica con la moral religiosa del momento.

“Lecturas desafortunadas. La mecánica del poema en “El ombligo del sueño” de Mario Montalbetti” consiste en una investigación realizada por Helena Pagán acerca de los fundamentos psicoanalíticos, filosóficos y estéticos que subyacen a la poética del peruano Mario Montalbetti. Como demuestra Pagán, el futurismo al que Montalbetti se adscribe es uno revitalizado, donde la experiencia futurista italiana de la primera década

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 11.



del siglo XX toma un viraje hacia una interconectividad con la máquina y otros elementos del paisaje latinoamericano. En línea con poetas como Vallejo, Montalbetti produce una poesía sobre la poesía que reflexiona acerca de la aporía del lenguaje. Apoyándose en el psicoanálisis lacaniano en su refutación al objeto freudiano y al estructuralismo de Saussure, el poeta toma la figura del “ombligo del sueño”, quicio de indecibilidad que le es propia a toda habla. Este es el punto de partida de una poética donde el poema “ingresaría entonces en ese óvalo cerrado definido por un adentro y un afuera del lenguaje” (44), en el giro y la transformación que se da en la mirada del otro, la poesía adquiere capacidad para desplazar su sentido. Así, la particular relación entre la poesía y la automoción que tiene lugar en la poesía de Montalbetti libera al texto del mandato de la interpretación, abriendo nuevos senderos de lectura.

En “Historias rotas y mundos fantásticos: un análisis de la locura en *Flores y Ruiseñor* de Bárbara Jacobs”, An Van Hecke explora los modos en los que locura y literatura se relacionan y concretan en dicha obra de Jacobs. La novela se desarrolla en torno a la relación entre Ruiseñor y Nadia quienes, reclusos en el manicomio “La Casa del Cerro”, escriben juntos una novela. En este proceso de escritura se desata un juego con las ideas del caos, lo absurdo o la identidad que cuestiona y deconstruye la oposición entre lo real y lo fantástico, lo factual y lo ficcional y, en última instancia, cordura y locura. Van Hecke disecciona las vicisitudes de este discurso mediante un análisis psicocrítico que, partiendo del modelo tripartito del psicoanálisis de Ricoeur, pone de manifiesto la vinculación entre el carácter fragmentario e ininteligible de la historia y la formación de la subjetividad.

GLOSAR EL EXOCANON:  
ESCRITURAS INASIBLES EN ESPAÑOL

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ  
Y MARTA PASCUA CANELO (EDS.)



El capítulo posterior estudia la obra de Juan José Millás en el seno de la narrativa posmoderna: para Natalia Cardoncio Rodríguez, en los “articuentos” el autor refleja el fracaso de la racionalidad ilustrada, declive del cartesianismo propio de la posmodernidad. Así, el artículo “‘Articuentos-Máquinas de Guerra’: una lectura poshumana de Juan José Millás” da cuenta de cómo estos artefactos literarios se configuran como textualidad cambiante y abierta, textos nómadas que transgreden los límites de los géneros literarios. Una naturaleza mixta, a caballo entre lo periodístico y lo narrativo, que permite a la autora comprenderlos desde el prisma del nomadismo deleuziano: así, los articuentos resultan “un espacio procesual nómada (des/re)territorializado donde se cuestionan no solo las fronteras literarias, sino también las de la propia realidad” (73). Aquí el acto de escribir equivale a un proceso de agenciamiento cifrado en el profundo extrañamiento que se desencadena ante las incoherencias lógicas de los textos, abriendo grietas y nuevas posibilidades de resistencia ante el poder.

En el capítulo “La circulación del Signo Bellatín”, Laura Miklós ofrece un análisis de la propuesta escritural de Mario Bellatín, quien se definía como “ser testigo de un número considerable de páginas que los archivistas, los bellatinólogos como me gusta llamarlos, han bautizado como la Obra. Una escritura que no se realiza únicamente de la manera tradicional. Es decir, utilizando sólo un lápiz y un papel” (ap. 91). Para Miklós, esta autonomía de lo literario de la que habla el autor se produce gracias a un fracaso deseado en el proceso de significación. La autora define así el signo Bellatín como aquel que emula la semiosis infinita de Peirce, donde la adquisición de sentido está pospuesta indefinidamente en esa transformación eterna del interpretante en representante—y viceversa. Desde este prisma se da pie a una lectura atenta de *Escribir sin escribir*, demostrando que la así llamada circulación del signo responde a la espectacularización del escritor en la época contemporánea, haciendo del autor un archivista que dirige de forma consciente a los lectores en las distintas direcciones que puede tomar su texto.

Finalmente, el último capítulo—“‘Mujer y Mestiza’: Revisión del canon literario, taxonomía y educación”, de Laura Rozalén Sánchez—revisa críticamente la presencia de mujeres escritoras en el canon literario de la escuela secundaria. El artículo pone de manifiesto este desarraigo forzoso a partir del estudio de una serie de libros de texto escolares y de los requerimientos que recoge el *Real Decreto 217/2022 de 29 de marzo de 2022*, proponiendo la praxis cotidiana de la docencia como espacio en el que disolver la lógica hegemónica del canon. Según la autora, la educación es un “nuevo y gran modelo de rebelión” con capacidad para erradicar la segregación mediante unos “valores rehumanizados” que resignifiquen y expandan nuestro lenguaje.

A modo de conclusión, cabe subrayar la atención compartida que estos artículos dirigen a esa compleja amalgama de fuerzas políticas, sociales, institucionales y literarias que intervienen en nuestra forma de interaccionar con los textos. Una mirada crítica lista para desconfigurar las coordenadas semióticas del poder e instaurar y poner

en práctica otras. En palabras de los editores, *Glosar el exocanon* recoge una subversiva propuesta epistemológica, un esfuerzo desterritorializador que pretende abrir la literatura hacia nuevas e inesperadas conexiones.

**DAVID SOTO CARRASCO, GIORGIA BERTOZZI. *A TRAVÉS DEL ABISMO H. P. LOVECRAFT Y EL HORROR ONTOLÓGICO*. MADRID: PLAZA Y VALDÉS EDITORES, 2024, 282 PÁGS.**

FECHA DE ENVÍO 15/03/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 25/03/2024

MANUEL MOYANO ORTEGA  
ESCRITOR Y GESTOR CULTURAL

Algunos autores obtienen la celebridad en vida o poco después de morir, pero otros no alcanzan el reconocimiento hasta que el polvo de sus huesos ya se ha entremezclado por completo con la tierra que los acoge. Es el caso (sin duda triste) de Howard Philips Lovecraft, quien murió sintiéndose un fracasado y que, durante décadas, fue tenido por un escritor de tercera fila, abonado al campo de la literatura popular y barata, tejedor de extravagantes delirios no recomendables para ningún paladar refinado. Desde el ya lejano día de 1937 en que abandonó este mundo, ha sido sistemáticamente ninguneado por la crítica autoconsiderada seria. Borges, no sin crueldad, lo tachó de mero epígono de Poe.

Por fortuna, esto ha empezado a cambiar hace algunos años, y quienes ya éramos devotos de Lovecraft en tiempos más difíciles nos alegramos infinitamente de que la estima hacia su obra y el reconocimiento de la influencia que ha ejercido en muchos aspectos haya ido creciendo. La prueba es este sustancioso volumen, compuesto por investigadores e investigadoras del ámbito académico, que analiza su obra desde ángulos novedosos y, a menudo, insospechados. ¡Qué sorprendido se hubiera sentido el bueno de Howard Phillips de haber podido hojearlo! Para el lector no experto en filosofía resulta sorprendente la existencia de toda una corriente de pensamiento denominada “nuevo nihilismo” o “realismo especulativo” que se manifiesta deudora de Lovecraft y que encabezan los anglosajones Graham Harman, Eugene Thacker y Nick Land, dos norteamericanos y un inglés.

Harman, autor de *Realismo raro: Lovecraft y la filosofía* (2020), es citado a menudo en este volumen. Suya es la frase: “La grandeza de Lovecraft está relacionada con ámbitos que rebasan la esfera literaria, ya que roza algunos de los más cruciales asuntos filosóficos de nuestro tiempo” (Soto Carrasco; Bertozzi, 2024: 212); una frase que aparece reproducida en el ensayo de Ana Pinel Benayas y que ilustra en buena medida el espíritu del libro. Lovecraft anticipó con su concepto de “horror cósmico” el vértigo ante el vacío en una época ya sin dioses, un vacío que trata de ocultarse bajo una capa de bienes de consumo, redes sociales, plataformas televisivas, gimnasios y operaciones de estética; pero un vacío que, tercamente, sigue ahí. Una de las principales tesis de *A través del abismo* es que Lovecraft creó a través de sus dioses una poderosa metáfora de los miedos y terrores del ser humano moderno.



La filosofía de Lovecraft está implícita, por un lado, en su narrativa (la parte de su obra que le ha permitido trascender en el tiempo), de ahí que algunos de sus relatos y novelas más célebres sean empleados como punto de partida para el análisis: *El color que cayó del cielo* (1927), *La llamada de Cthulhu* (1928), *El que susurra en la oscuridad* (1931), o *La sombra sobre Innsmouth* (1936), entre otros. Pero su filosofía está reflejada también, de modo mucho más explícito, en los artículos que escribió para la revista *The Conservative* y en la descomunal correspondencia que fue tejiendo a lo largo de los años, y que sólo ahora está empezando a ver la luz en nuestro idioma (véase la edición y traducción de Javier Calvo). Otra fuente importante para los autores de *A través del abismo* ha sido la monumental obra del crítico norteamericano de origen indio S. T. Joshi, sin duda la mayor autoridad mundial en Lovecraft y el más grande y fino de sus exégetas.

Fernando Broncano nos dice en su artículo, primero del volumen, que el solitario de Providence puede considerarse un autor moderno no por la técnica literaria (repudiaba las vanguardias y nunca recurrió a la “corriente de conciencia”) sino por su aproximación a los medios de expresión de la cultura pop, uno de los signos de nuestro tiempo; también sugiere que la insignificancia del hombre frente a las fuerzas cósmicas, característica de la obra de Lovecraft, es en buena medida un reflejo de la indefensión del individuo ante las grandes corporaciones o ante el poder destructivo que puede acarrear la ciencia. David Soto Carrasco nos explica cómo esa pérdida de la identidad del individuo frente a la masa desarrolló en Lovecraft una tendencia reaccionaria que, por otro lado, no era sino el *stimmung* común de una época en la que prosperaron el fascismo y el nacionalismo a escala planetaria.

Mateusz Janik nos habla del parentesco entre el panteísmo, el monismo y el “horror cósmico” lovecraftiano, así como de la representación de éste a través de la monstruosidad (la esencia de la filosofía de Lovecraft es que la vida humana en particular, y el cosmos en su totalidad, carecen de propósito alguno). Juan Manuel Zaragoza Bernal relaciona el terror al mar y a las profundidades abisales, expresado en *La sombra sobre Innsmouth* y *La llamada de Cthulhu*, con un terror a la naturaleza en general (ecofobia) que vendría a ser una manifestación particular de ese horror cósmico. David Hernández de la Fuente nos habla de la catábasis en la obra de Lovecraft; es decir, el viaje o descenso a otros mundos, dimensiones o realidades de un autor que fue calificado por John DeLaughter de “chamán accidental”.

Sara Molpeceres Arnáiz reflexiona sobre la creación del mito como estrategia literaria, que “sirve a Lovecraft para reconstruir narrativamente el mundo a su manera y según sus intereses” (Soto Carrasco; Bertozzi, 2024: 141). Giorgia Bertozzi diserta sobre el recurso a lo onírico en la obra de Lovecraft, particularmente notable en el ciclo de Randolph Carter. Vicente Cervera Salinas analiza la en general poco estimada poesía de Lovecraft (contenida en *Hongos de Yuggoth*) y nos descubre que tiene más valor del que creíamos. Ana Pinel Benayas encuadra la obra del genio de Providence entre las ramas del género fantástico, dentro del cual sin duda creó un nuevo subgénero. Bartolomé Nicolás Martínez nos habla del ambiguo concepto de materialismo en Lovecraft. Por último, Ana Carrasco Conde analiza el modo en que nuestro autor emplea el lenguaje para transmitir al lector aquello que por su naturaleza a-humana no puede ser definido ni descrito con palabras.

Éstas son sólo algunas pinceladas (que no pretenden ni deben ser exhaustivas) de lo que encontrará quien se adentre en este libro poliédrico, con abundante aparato bibliográfico, interesantísimo de principio a fin e imprescindible tanto para la legión de adictos a Lovecraft como para quien quiera reflexionar sobre la naturaleza esencialmente inhumana del indiferente universo que nos contiene.

***LITERATURA PARA CONSTRUIR LA NACIÓN. ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA EN ESPAÑA (1779-1850). MERCEDES COMELLAS (COORD.), ZARAGOZA, PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA, 2023.***

FECHA DE ENVÍO 05/05/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 01/06/2024

ENRIQUE RUBIO CREMADES  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

El estudio crítico de las fuentes históricas para entender el pasado y el análisis de los modos en que se escribió y estudió la historia constituyen la piedra angular del volumen colectivo *Literatura para construir la nación*. Una monografía cuyos cimientos se sustentan en las investigaciones sobre historiografía literaria española entre el periodo 1779-1850. Fechas que nos remiten a una época convulsa y plena de zozobras en la que la historiografía inició su andadura crítica como una disciplina especializada a finales del siglo XVIII. Su objeto de estudio no es otro que el análisis de las fuentes históricas con el fin de reconstruir, entender un periodo histórico determinado, en el que se entrecruzan dos corrientes estéticas de vital importancia – Neoclasicismo y Romanticismo – con episodios políticos de magna envergadura que atañen tanto a España como a Europa. La historia y la historiografía, a pesar de ser conceptos con matices distintos, están en la presente monografía profundamente relacionados. De hecho, la historia es el objeto de estudio de la historiografía, y, esta última, se ciñe, fundamentalmente, al estudio de la historia.

*Literatura para construir la nación* es un volumen colectivo de estudios académicos referidos a la historiografía literaria en España, dirigido por la profesora Mercedes Comellas y configurado por un elenco de investigadores afines a dicho contenido. Precede al libro un extenso prólogo, debido a la coordinadora del volumen colectivo, la profesora Comellas, en el que se aborda con rigor la historia literaria desde varias perspectivas, fundamentadas, esencialmente, a través de su discurrir histórico y límites fronterizos, hasta los contornos del discurso historiográfico entre los periodos y corrientes estéticas pertenecientes a la Ilustración y el Romanticismo. Un estudio innovador que supone una honda reflexión sobre la estructuración, organización y coyunturas de la Historiología e Historiografía. Un panorama crítico en el que se desglosan minuciosamente múltiples aspectos referidos a la historiografía literaria española, a fin de constatar la estrecha relación que sustentó y mantuvo con la creación de la identidad nacional entre el último tercio del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Las líneas de exploración vertidas en la monografía y anunciadas en dicha introducción, están estructuradas en cuatro bloques o apartados que marcan sucintamente el contenido

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/).





de los mismos. Las dos primeras bajo el marbete de *Coordenadas: conceptos y límites* y *Contornos: Caracterizaciones, periodos y voces*. Los dos restantes están configurados desde una perspectiva literaria, a través de escritos de historiadores o literatos, y desde una óptica monográfica, mediante la figura mítica del personaje histórico y literario el Cid. Conjunto de colaboraciones que se inicia con el trabajo debido al L. Romero, en el que se analiza tanto el germen de la historiografía literaria y su recorrido, como el corpus bibliográfico existente. Un panorama crítico de publicaciones referidas a historias literarias configurado desde múltiples perspectivas, como en el caso del estudio de Leonardo Romero en el que figuran diversos modelos de historiografías literarias enraizados en posturas de diversas ideologías. Diversidad de enfoques relacionados con los acontecimientos bélicos de la guerra civil española y que tuvieron una gran incidencia en el hispanismo norteamericano. Material noticioso que, unido a las antologías generales de la literatura, de géneros literarios y diccionarios constituyen la base inicial de su colaboración. Artículo que ofrece un panorama crítico utilísimo para el conocimiento de las publicaciones más recientes sobre los orígenes de la historia literaria española. Los artículos debidos Rosa María Aradra – "La poética y la retórica en las primeras historias literarias españolas (Aproximaciones a un mapa disciplinar" – y Santiago Pérez Isasi – "Apuntes para una historiografía literaria peninsular: de la matriz nacional al ovillo ibérico"- cierran el primer bloque crítico. El primero, el debido a Rosa María de Aradra analiza un material noticioso esencial, configurado por fondos bibliográficos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII a fin de reconstruir con fidelidad y precisión el nacimiento y evolución de los géneros literarios. Escrutinio y análisis bibliográfico que permite el conocimiento en profundidad del estado de las letras españolas a través del conocimiento histórico. Un estudio que nos remite a obras señeras de la historiografía a fin de configurar un mapa disciplinar que nos introduzca y de a conocer los inicios de la historiografía literaria española. Artículo que no solo analiza la poética e historia a través de la *Poética* de Luzán y los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez, sino también la retórica e historia de la prosa literaria debida a Mayans, Capmany y Juan Andrés. Respecto a la colaboración de Pérez Isasi, experto en relaciones literarias y culturales intra peninsulares, defiende la exigencia o necesidad de sondear , de explorar en el estudio de una historia literaria de ámbito supranacional , circunscrita al conjunto peninsular ibérico, pues sus diversas tradiciones se engarzan de forma evidente, teniendo en cuenta, obviamente, sus propias limitaciones y peculiaridades, a fin de apreciar y captar una serie de matices y conflictos causados por la configuración nacionalista del género, por la condición y el carácter peculiar de los pueblos y habitantes del ámbito ibérico. Pérez Isasi señala que para comprender el origen de la historia literaria debe situarse esta en el contexto de la aparición de los nacionalismos europeos en el siglo XIX, teniendo en cuenta su transitoriedad, eventualidad o fugacidad y las múltiples variantes existentes. Estudio que analiza tanto las restricciones o limitaciones del modelo historiográfico nacional en su utilización y aplicación a la historia de la literatura ibérica, a fin de mostrar las limitaciones y contradicciones de la aplicación de un modelo nacional (ista), como el desarrollado mayoritariamente a lo largo del XIX y, prácticamente, hasta nuestros días.

Bajo el epígrafe *Contornos: caracterizaciones, periodos y voces* se encuentra un corpus de artículos que indagan no solo en los orígenes de la historia nacional, en la Alta y Baja Edad Media, sino también en los inicios de la historiografía nacional española desde la mirada del hispanismo europeo o desde la perspectiva de los relatos de viaje, como los estudios debidos a Edward Baker – "La larga marcha a la Edad Media: poesía y cultura nacional en el Siglo de las Luces"-, Carmen Calzada Borralló - "España

y la historia de la literatura según el primer hispanismo alemán”- y Manuel Contreras Jiménez -”Historia literaria y relatos de viaje a España: Notas para su consideración como género historiográfico entre la Ilustración y el Romanticismo”-. El primero de ellos, correspondiente a Edward Baker analiza los orígenes de la historia de la literatura nacional española a través del estudio de la creación historiográfica de la Edad media y el nacimiento del nacionalismo cultural en un contexto específico: la poesía escrita en castellano medieval, testimoniada entre los siglos X y XIV, y la historiografía perteneciente a dichos siglos. Tras analizar un copioso material referido a los cánones literarios nacionales y su historiografía, cuestionados, en ocasiones, y matizados en otras, indaga en la historicidad de sus componentes, desde las últimas décadas del Siglo de las Luces hasta las últimas publicaciones críticas aparecidas en las últimas décadas del momento actual. El artículo de Carmen Calzada analiza desde una óptica monográfica los estudios provenientes del hispanismo alemán referidos a la historiografía literaria española. Aportaciones eruditas que ya se habían manifestado en estudios llevados a cabo por distintos países centroeuropeos para un público no español. La profesora Calzada, experta en el análisis y rescate o recuperación de la literatura española medieval española desde la mirada del hispanismo alemán, traza un amplio panorama crítico y bibliográfico a fin de ahondar en los preliminares e inicios de la historiografía, pues será durante el siglo XVIII cuando se produzca un renovado interés por historiar desde una perspectiva crítica las manifestaciones culturales de cada nación. Por todo ello, es por lo que aborda y analiza las referencias críticas de señeras obras referidas escritas tanto en España como en el resto de Europa, como, por ejemplo, los escritos de Montesquieu, Tiraboschi, Bettinelli, Velázquez de Velasco, Martín Sarmiento, Nicolás Antonio, los hermanos Mohedano, Juan de Andrés, Nicolás Herder, Fichte, F. Schlegel, Dieze... Material noticioso que tuvo un excelente soporte filológico, literario y científico para posteriores investigaciones gracias a una época en el que las academias, bibliotecas y editoriales afines a la Ilustración proliferaron en toda Europa. Concluye el segundo epígrafe con el artículo de Contreras Jiménez que analiza los relatos o impresiones de viaje como un género para la elaboración y construcción historiográfica de las letras españolas existentes entre los periodos y corrientes estéticas comprendidas entre la Ilustración y Romanticismo. Estudio en el que se analiza un corpus investigador referido a los estudios culturales – Welck, Lentricchia, Foucault, entre otros- y disciplinas colindantes, como los debidos a Claudio Guillén que analiza de forma pausada y serena la historia literaria combinando el ineludible escepticismo hacia las configuraciones tradicionales con la obstinada voluntad de no abandonar la posibilidad teórica de hallar una serie de definiciones estables de las principales categorías historiográficas. Estudio que analiza de forma pormenorizada un corpus amplio de publicaciones referidas al relato de viajes entre la Ilustración y el Romanticismo que permiten conocer con precisión la ciencia, cultura y erudición de dicho periodo histórico. Ítem más: los relatos de viajeros no solo reflejan una idea de la literatura que asume sus fuentes, dejando su huella en el entramado de conciertos para la construcción historiográfica, sino también la percepción creativa de un canon poético español gracias al discurso histórico procedente de los escritores más señeros de las letras españolas.

El tercer epígrafe -*Las plumas: historiadores y autores literatos*- está configurado por cuatro artículos debidos a Olay Valdés - “La construcción del canon poético en los ensayos de Manuel José Quintana”-, Andreu-Miralles- “Bellezas y desaciertos: Gil y Zárate y el sustrato árabe de la literatura nacional en la España liberal”-, Raquel Sánchez - “Lecciones de Alcalá Galiano en el Ateneo de Madrid. Una mirada cultural a

la literatura europea del siglo XVIII"- y Mercedes Comellas - "Historiografías románticas de autor. La historia como estrategia y argumento de las nuevas poéticas"-.

El debido a Olay Valdés analiza la labor histórico-literaria de Quintana situada en la encrucijada del Neoclasicismo y Romanticismo, entre los años 1785 a 1833. Un escritor cuya postura ideológica, ideas, teorías y opiniones están desgranadas pormenorizadamente a fin de demostrar que Quintana estableció un pensamiento histórico-literario orgánico y consecuente a lo largo de su vida, con escasos cambios de opinión, sirviéndose siempre de idénticos materiales matizados con sutiles reflexiones, de suerte que sus obras de madurez están cimentadas a través de sus publicaciones juveniles. Un estudio en el que se coteja un material noticioso *ad hoc* publicado por la crítica en estas últimas décadas con los trabajos de Quintana para la elaboración de un canon basado en su percepción de las corrientes estéticas e ideológicas. El estudio perteneciente a Andreu-Miralles, experto en temas y motivos relacionados con el Al-Ándalus y las letras europeas, mitos románticos e identidad nacional, analiza un copioso material noticioso tanto crítico como perteneciente a Gil y Zárate para señalar su eclecticismo, su alejamiento de la dramaturgia plagada de elementos truculentos, para adaptarse a la verosimilitud y el buen gusto proveniente de la Ilustración. El eclecticismo de Gil y Zárate, lejos de entenderse como una carencia o falta de elementos románticos, sería la respuesta necesaria para una literatura española cuyo espíritu romántico la había situado en las cotas más señeras de la literatura, pero cuyos rasgos orientales y meridionales la amenazaban en todo momento con su quiebra, del mismo modo que amenazaban en lo político el orden social para conseguir el proceso deseado. Como señala Andreu-Miralles, Gil y Zárate hace gala de un eclecticismo singular, pues no es el resultado de un compromiso entre lo clásico y lo romántico, sino una propuesta original, de muy parecido corte a la propiciada por Alcalá Galiano, defensor en sus inicios literarios de la estética neoclásica y defensor en su madurez crítica y literaria de un liberalismo moderado, en clara oposición a su etapa en el exilio y censor del absolutismo fernandino.

La colaboración de Raquel Sánchez se ciñe a la peculiar e interesante figura de Alcalá Galiano a través de un corpus de conferencias que tuvo una excelente aceptación en el Ateneo de Madrid. Lecciones que desgranar un amplio espectro de contenidos referidos a la literatura del siglo XVIII. Tal como señala Raquel Sánchez, dichas lecciones han sido consideradas por la crítica como un material noticioso crítico de gran valor por su transversalidad en la literatura europea del XVIII. Contenidos que, si bien son tenidos en cuenta en el artículo, discurren por caminos menos conocidos y valorados por la crítica, pues Raquel Sánchez prioriza el material metodológico que utilizó Alcalá Galiano a fin de analizar con precisión y detalle un momento histórico considerado por el propio Alcalá Galiano fundamental. Estudio que aborda con precisión la sociología de la cultura, engarzada en el contexto biográfico y cultural en el que fueron pronunciadas, desde una perspectiva sincrónica, para presentar las bases de sus planteamientos y comprender con exactitud el proceso de conformación de las literaturas nacionales. Aspectos que se complementan y que, de igual forma, están perfectamente estructurados en apartados en los que se desarrollan aspectos como las dualidades entre clasicismo y casticismo, hegemonía y dependencia cultural, trasvases culturales, relación entre género literario y sociedad, entre otros múltiples aspectos, afín de conseguir una objetiva y clara imagen de la percepción que Alcalá Galiano tiene de la historiografía literaria de su tiempo.

La historia como estrategia y armazón o argumento de las nuevas poéticas en el Romanticismo constituye la esencia de la investigación de Mercedes Comellas. Artículo

que se aborda con precisión una serie de matices y contenidos conducentes a explicar las consecuencias de la revolución romántica, inseparable de la visión histórica que desplaza al ser humano del centro del círculo para lanzarlo a una dimensión inconstante y mutable. Conciencia de la temporalidad que tuvo entre los escritores un efecto de suma importancia, pues permitiría percibir y observar su posición desde la constante histórica y percibirse a sí mismos como resultado de un desarrollo que les colocaba en una situación débil y vacilante, de ahí que sus producciones, tal como señala Comellas, quedaban a merced de criterios mudables que envejecerían tempranamente, siendo necesario encontrar estrategias acordes con el nuevo sistema que reafirmaran en lo posible su lugar en el vacilante escenario del devenir o acontecer. De esta forma, como bien señala Comellas, el concepto de *ironía romántica* podría entenderse desde esa inquietud o desasosiego por superar la amenaza del tiempo que posibilitaría enormes inquietudes y les mantendría en constante novedad. Artículo que desgrana tres textos señeros de la historiografía romántica, coincidentes con la nueva forma de concebir el mundo y la vida, una concepción o interpretación del mundo referido al concepto filosófico *Weltanschauung*, pues en los textos analizados -*Defensa de la poesía* (1821) de Percy B. Shelley, el prólogo a *Cromwell* (1827) de Víctor Hugo, y *El Diablo Mundo* (1840) de Ros de Olano, se patentiza la coincidencia de la nueva *Weltanschauung* histórica y el inicio del romanticismo, como señal ineludible del nacimiento del historicismo como visión del mundo y su perfecta unión con dicha corriente estética. Textos, en consonancia con el gusto ilustrado, engarzados en el diseño narrativo de las edades de la humanidad, adaptándolos a los criterios y las ideas de la historiografía romántica. Hecho que posibilitaría la justificación de la trayectoria de la poesía para concluir con la suya propia.

Se cierra el volumen *Literatura para construir la nación* con el extenso y enjundioso artículo de Isabel Román, “Nacionalismo, literatura, historiografía: el Cid en los siglos XVIII y XIX”, en el que se pone de manifiesto la existencia de un resurgimiento de la figura del Cid gracias a las investigaciones dieciochescas y recuperación del manuscrito del *Cantar* en 1775, cuyo códice se custodia, actualmente, en la Biblioteca Nacional de España y representa el testimonio singular de la tradición nacional. Una relevancia del pasado en la que surgen dos corrientes opuestas, la tradicionalista, defensora de los hitos históricos, y la reformista, la que imputaba a dicho pasado la decadencia. El artículo de Isabel Román desgrana múltiples aspectos referidos al nacionalismo, a la literatura y a la historiografía que permiten ver con nitidez el concepto de literatura nacional durante el Romanticismo, su sentido patriótico y su postura frente a las críticas extranjeras mediante textos reivindicativos de autores españoles, a fin de sentar las bases sobre las que se deben construir la identidad nacional. No menos interesante es la antesala o panorama crítico que precede al epígrafe “El descubrimiento del *Cantar*. El Cid ilustrado” en el que se especifica el atractivo e interés de lo medieval para la construcción de la identidad nacional en el XVIII, a pesar del rechazo de los ilustrados a la barbarie del medioevo. El seguimiento puntual de la figura del Cid a través de numerosas referencias bibliográficas, estudios y creaciones literarias configura un rico entramado que nos permiten seguir puntualmente la importancia de determinados escritores y numerosas obras medievales para la creación de las bases de la identidad nacional. Temas y personajes presentes en el XVIII que abrirían el camino al romanticismo medieval. Isabel Román analiza también no solo los procesos revolucionarios europeos más trascendentes, sino también las publicaciones, ensayos o conferencias de estudiosos del tema que tuvieron una gran incidencia en España, como las célebres teorías de Herder y los hermanos Schlegel, denostadas por algunos críticos

y aplaudidas con entusiasmo en determinados círculos literarios, pues reivindicaban tanto el romancero y la literatura medieval, como las obras de nuestros dramaturgos áureos. El artículo de Isabel Román supone un seguimiento preciso y detenido de la figura del Cid, desde su engarce en el Romanticismo y enaltecimiento de su figura, hasta su indiscutible presencia en el canon de la literatura española y su posterior desmitificación.

**ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR, SANTIAGO ALFONSO LÓPEZ NAVIA (ED. LIT.), *LAS BODAS DE CAMACHO*. OVIEDO: LUNA DE ABAJO, 2023, 131 PÁGS.**

FECHA DE ENVÍO 15/10/2024

FECHA DE ACEPTACIÓN 08/11/2024

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

La colección “El *Quijote* y sus interpretaciones”, impulsada por el Grupo de Estudios Cervantinos de la Universidad de Oviedo, se ha visto ampliada recientemente con una cuidada edición de *Las bodas de Camacho*, de Antonio Valladares de Sotomayor, realizada por Santiago López Navia. El volumen viene, así, a completar la ya extensa nómina de adaptaciones y reinterpretaciones europeas de la universal novela cervantina (con especial atención al ámbito teatral) recuperadas por este grupo de estudiosos. En concreto, la obra que nos ocupa es el resultado de un esfuerzo riguroso de documentación, contraste y erudición que consigue facilitar, tanto para el lector profesional como para el aficionado, el seguimiento del texto original.

Para su edición, López Navia ha acudido al único manuscrito conocido de la comedia de Valladares, conservado en la Biblioteca Nacional de España. Pese a las incertidumbres que atañen a la fecha de composición (es, con bastante probabilidad, anterior a la zarzuela homónima de 1772) y de representación, el crítico ofrece numerosos datos sobre el contexto de creación de la pieza teatral. Dentro de las recreaciones cervantinas, esta constituye una adaptación parcial que amplía libremente las acciones narradas en los capítulos 20 y 21 de la Segunda parte del *Quijote*. En la Introducción que antecede al texto, el editor ofrece breves pero precisas informaciones sobre el autor y la obra, el tema de las bodas de Camacho en las recreaciones teatrales del *Quijote*, la problemática datación de la pieza, el interés de la particular adaptación llevada a cabo por Valladares (a pesar de que esta tuvo menos éxito que la de Meléndez Valdés, fechada tan solo unos años más tarde), los personajes, la métrica y el estilo empleados, además de algunas observaciones sobre la presente edición.

De Valladares, López Navia ofrece una síntesis biográfica en la que se resaltan éxitos literarios como la aparición de su novela por entregas *La Leandra* o su producción teatral junto a Francisco Comella y Gaspar Zavala y Zamora (los principales representantes de la llamada “Escuela de Comella”). Estos contrastan con la serie de deudas, prohibiciones e incluso los dos procesos inquisitoriales a los que el escritor –de una vasta producción literaria– hubo de hacer frente en vida. El editor encuadra a Valladares dentro del pensamiento ilustrado oficial y como parte de un intento de renovación del teatro breve que busca, entre otras cosas, actualizar la tradición literaria española a través del registro cómico. Así, no es de extrañar que esta obra comparta



espacio con otras recreaciones del famoso episodio cervantino realizadas por otros autores del momento. Todas ellas tratan el conflicto amoroso entre Quiteria, Basilio y Camacho desde el triunfo del amor verdadero frente a la imposición y el interés paternos, un asunto que Valladares aborda asimismo en otras de sus creaciones. Esta circunstancia lleva a López Navia a afirmar que el dramaturgo se adelanta a otros contemporáneos, como Moratín, en el tratamiento literario de un tema de gran interés para los ilustrados.

La constante comparación de la comedia con el episodio novelesco en el que aquella se inspira permite calibrar el grado de reelaboración del dramaturgo. Con bastante frecuencia, Valladares adapta fielmente al verso las palabras de los personajes cervantinos, aunque otras veces introduce ciertas modificaciones, como cuando incluye en una acotación el dato de la espada que Basilio porta oculta en un bastón, y que sacará a su debido tiempo. De este modo, pone al lector –que no al posible espectador– sobre aviso de los acontecimientos posteriores, a diferencia de lo que sucedía en el *Quijote*, donde el narrador cervantino ocultaba convenientemente esta información para después producir en el público el mismo efecto sorpresa que experimentaban los personajes. El comediógrafo también elimina de su recreación cualquier elemento o referencia de orden religioso, lo que constituye una diferencia sustancial con la novela áurea.

Existe otro tipo de modificaciones debidas a exigencias de orden más práctico, como es la de reducir el número de personajes y concentrar en ellos varias voces, o la de trasladarles las palabras del narrador, que también se introducen en las acotaciones. Valladares crea asimismo personajes nuevos, como Leandro y Narcisa (padre y prima de Quiteria, respectivamente) o Perico y Antona (que aparecen entre un Coro de labradores). En cuanto a los protagonistas del triángulo amoroso, su caracterización es bastante fiel al original, con ciertas ampliaciones en el tratamiento del conflicto de Camacho, que no deja de poseer un espíritu honrado –ya declarado por Perico–, y que se manifiesta en las reservas morales que le suscita casarse con Quiteria al estar enamorada de Basilio, tal y como aprecia López Navia. En cuanto a don Quijote y Sancho, estos aparecen sin la complejidad de los originales y, por lo general, limitados a sus rasgos más prototípicos (loco y violento el uno, glotón y gracioso el otro), aunque tampoco faltan las ocasiones en que el hidalgo muestra su lucidez o el labriego enjuicia razonablemente las acciones de los demás. El autor sabe captar las claves de la singular relación entre ambos y las refleja en algunos detalles concretos. Así, recrea las palabras con las que Sancho confiesa su admiración por la sabiduría y el valor de don Quijote, o los razonamientos con que, apelando a los sentidos físicos más elementales, intenta demostrarle a su amo que no es objeto de ningún encantamiento: “¿Pues no han de ser [figuras de carne humana], si las veo / comer y hablar y se llaman / Pericos, Leandros, Camachos, / caminan, ríen y bailan / y hacen todo cuanto hacemos / los demás bien a las claras?” (2023: 108).

López Navia llama la atención sobre las ocasiones en que don Quijote emplea un registro coloquial con efectos humorísticos, distanciándose, por tanto, del estilo elevado que utilizaba en la novela. En este sentido, destaca el episodio de la boda burlesca entre Antona y Perico, donde es Sancho quien, atribuyéndose una potestad que no le corresponde e impulsado por la actitud indolente de don Quijote, oficia el enlace. Aquí es el novio el que se declara enojado por la pretensión de Antona, que es la enamorada, iniciándose un contrapunto de ribetes cómicos a la acción principal que mantiene, por otro lado, paralelismos con el conflicto planteado entre amor y obligación.

Al final de la Introducción, López Navia expone las formas métricas más utilizadas por Valladares: el romance octosílabo, que se ajusta convenientemente al ritmo dialogado, y la décima, que actúa en algunos de los momentos de mayor

intensidad dramática, aunque también aparece de forma ocasional la redondilla y, en los versos cantados, distintas modalidades de la octavilla aguda. La agilidad del diálogo se ve potenciada por un hábil control de la comicidad y una cuidada elaboración lingüística, consistente en la caracterización verbal de los personajes a través de arcaísmos y vulgarismos, juegos de palabras, hipérbatos y onomatopeyas, entre otros recursos. Asimismo, el editor recoge en notas a pie de página algunas incorrecciones gramaticales, la más frecuente de ellas, laísmos y leísmos, a los que se añaden algunos anacolutos, solecismos y otros errores de concordancia. El análisis del verso y la rima es riguroso y muy completo, lo que permite explicar ciertas licencias métricas del texto, como también resultan clarificadoras las notas en las que se explican algunos pasajes ciertamente oscuros o de sintaxis retorcida.

López Navia actualiza la ortografía y la puntuación, numera los versos, marca las distintas escenas, las diferentes acotaciones y los apartes. También señala convenientemente los saltos en el texto debido a la pérdida de algunos fragmentos en el manuscrito original. Es el caso de los versos que siguen al 272, que son incluidos en un Apéndice final procedentes de la zarzuela de 1772, y cuya originalidad solo se puede conjeturar.

El resultado es una encomiable labor de edición y recuperación de un texto dramático perteneciente a uno de los grandes periodistas y escritores ilustrados, lector y seguidor de Cervantes, cuya recreación nos informa hoy de la particular lectura realizada en el siglo XVIII de un episodio del *Quijote* que se convirtió en motivo de inspiración recurrente. La originalidad de Valladares y Sotomayor a la hora de añadir personajes nuevos, cuyas acciones y motivaciones se integran plenamente en la acción principal y contribuyen a justificarla, se equilibra con la fidelidad a la trama e incluso a las expresiones lingüísticas de la novela, en una clara muestra de revitalización del clásico.







SERVICIO DE  
PUBLICACIONES  
UMU