

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**Nº 2 (22)**

Verdades con minúscula  
Confrontaciones con la realidad  
en la narrativa contemporánea

**2022**



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
WYDAWNICTWO

*ROMANICA*  
*SILESIANA*



**Nº 2. (22)**

Verdades con minúscula  
Confrontaciones con la realidad  
en la narrativa contemporánea

**2022**



*ROMANICA*  
*SILESIANA*



NO 2 (22)  
Verdades con minúscula  
Confrontaciones con la realidad  
en la narrativa contemporánea  
2022

Coordinación

KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA,  
GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS

Redaktor naczelny / Rédacteur en chef

ANDRZEJ RABSZTYN

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET (Université Laval), JOSÉ LUIS BERNAL SALGADO (Universidad de Extremadura), TÚA BLESA (Universidad de Zaragoza), PHILIPPE BONOLAS (Universidade Católica Portuguesa), MANUEL BRONCANO (Universidad de León), JEAN-FRANÇOIS DURAND (Université Paul-Valéry-Montpellier III), BRAD EPPS (University of Cambridge), MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA (Universidad de Valladolid), PASQUALE GUARAGNELLA (Università degli Studi di Bari), LOUIS JOLICOEUR (Université Laval), ISABELLE MOREELS (Universidad de Extremadura, Cáceres), MAGDALENA NOWOTNA (Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris), JULIE RUMEAU (Université de Toulouse 2 — Le Mirail), EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey), AGNÈS SPIQUEL (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis), MAGDALENA WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej

La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library

[www.cceol.com](http://www.cceol.com)

# Índice

## Nota de los editores

Verdades con minúscula: Confrontaciones con la realidad en la narrativa contemporánea (KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA, GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS)

## Literatura frente a la memoria

LORENA SÁNCHEZ GARCÍA

Recordar (y escribir) la contra-historia: el caso de *Memoria del frío* (2021), de Miguel Martínez del Arco

## Literatura frente a la crisis

NOELIA S. GARCÍA

Narrar la ciudad: Neoliberalismo, consumismo, era digital y novelas de la crisis en la literatura española del siglo XXI

KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA

*Mi corazón visto desde el espacio* de Alejandro Cuevas como una “novela capitalocénica”

## Literatura frente a la normatividad

MARCIN KOŁAKOWSKI

¿Imitar o rechazar? La narrativa argentina gay actual frente a la heteronormatividad

## Literatura frente a lo intersemiótico

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA, CLAUDIA SOFÍA BENITO TEMPRANO

Narración y otredad en *Membrana*, de Jorge Carrión

JOANNA ALEKSANDROWICZ

Inventando la realidad: La adaptación como un juego autorreferencial en *El autor* (2017), de Manuel Martín Cuenca

## Varia

GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS

“Como diría el pivot Charles Barkley, me gusta estamparme contra la realidad y ver volar los pedazos”: Entrevista a Vicente Luis Mora

# Contents

## From the Editors

LOWER-CASE TRUTHS

Confrontations with Reality in Contemporary Fiction (KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA, GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS)

## Literature Vs. Memory

LORENA SÁNCHEZ GARCÍA

Remembering (and Writing) the Counter-History: the Case of Miguel Martínez del Arco's *Memoria del frío* (2021)

## Literature Vs. Crisis

NOELIA S. GARCÍA

Narrating the City: Neoliberalism, Consumerism, Digital Age and Economic-Crisis Novels in 21st-Century Spanish Literature

KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA

*Mi corazón visto desde el espacio* by Alejandro Cuevas as a “capitalocenic novel”

## Literature Vs. Normativity

MARCIN KOŁAKOWSKI

To Imitate or to Reject? Contemporary Argentine Gay Narrative and Heteronormativity

## Literature Vs. the Intersemiotic

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA, CLAUDIA SOFÍA BENITO TEMPRANO  
Narrative and Otherness in Jorge Carrión's *Membrana*

JOANNA ALEKSANDROWICZ  
Inventing Reality: The Adaptation as a Self-Referential Game in Manuel Martín  
Cuenca's *The Motive (El autor, 2017)*

## Varia

GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS  
„As Charles Barkley would say, I like to collide with reality and see splinters fly”:  
An Interview with Vincente Luis Mora

# Nota de los editores







## Verdades con minúscula: Confrontaciones con la realidad en la narrativa contemporánea

Como subraya Fernando Savater en *Carta sobre el escepticismo* (2012):

Todas nuestras verdades son minúsculas, como nosotros, y nuestros conocimientos se van haciendo confusos e imprecisos según se agigantan, igual que una fotografía pierde nitidez cuando se la amplía demasiado. Agrandamos nuestro saber en busca de un sentido trascendente, transhumano, o sea de un significado totalizador que nos redima de nuestro propio formato, que sentimos como insignificante.

Dicha dialéctica del formato de la existencia y de la relevancia de una verdad que se pretende representar por medio de la escritura crea un ámbito lleno de tensión, fermento epistemológico y varios estímulos creativos que enriquecen el tejido de la literatura contemporánea.

Afrontada con una multitud de retos y motivos por explorar, la narrativa española contemporánea ha sabido buscar su propio desvío. Por muchos que hayan sido los esfuerzos de deslegitimación de sus escrituras divergentes, los narradores y las narradoras han tendido puentes para fracturar conceptos totalizadores de la literatura, del yo, del lenguaje, de la Historia, etc., abriendo el discurso literario hacia otras instancias de enunciación, reconvirtiendo al mismo tiempo los horizontes de expectativas de los lectores. Todas esas divergencias, preocupadas por el lugar de enunciación, encuentran en la compleja relación de la escritura con la realidad, de los estatutos ficcionales y las verdades absolutas, espacios de confrontación y resistencia, de diálogo e ironía, en los que ensayar una práctica literaria abierta y sin remilgos.

Teniendo en cuenta que la producción y la atención a estas prácticas han adquirido importancia y han aumentado notablemente en la cultura actual, este volumen abarca, en ese dominio, las relaciones entre realidad y literatura como un espacio de confrontación, atravesado y enriquecido por contextos y dinámicas que, desde la pluralidad, los unifican y los posicionan en el campo literario.

En efecto, el monográfico incluye artículos que exploran manifestaciones literarias recientes —del siglo XXI— que se confrontan con lo “real” de varios modos. Algunos parten del impacto de la memoria histórica en la identidad de los españoles o se centran en las nuevas posibilidades epistemológicas facilitadas por la tecnología. Otros hablan de la versatilidad del diálogo interartístico o tratan del posicionamiento existencial de los españoles en la realidad socioeconómica de la segunda década del siglo XXI. El monográfico engloba también análisis de la diversidad de voces con respecto a la sexualidad y la precariedad laboral.

El volumen lo cierra una entrevista con un creador-investigador que despierta curiosidad tanto por sus proyectos literarios como por su diagnóstico de la actualidad cultural de España: Vicente Luis Mora.

*Katarzyna Gutkowska-Ociepa*  
*Guillermo Sánchez Ungidos*

# Literatura frente a la memoria







LORENA SÁNCHEZ GARCÍA

Universidad de Oviedo, España

 <https://orcid.org/0000-0003-4848-5724>

## Recordar (y escribir) la contra-historia: el caso de *Memoria del frío* (2021), de Miguel Martínez del Arco\*

Remembering (and writing) the counter-history:  
the case of *Memoria del frío* (2021), of Miguel Martínez del Arco

**ABSTRACT:** In the novel *Memoria del frío* (2021), Miguel Martínez del Arco (Madrid, 1961) retrieves the experiences of his mother, Manuela del Arco, a victim of the Francoist dictatorship, who spent nineteen years in different Francoist prisons. In the light of a theoretical framework that combines Marianne Hirsch's post-memorial studies with Martha Nussbaum's work on the moral scope of vulnerability, this article pursues the aim of analyzing the ethical implications of the novel.

**KEY WORDS:** post-memory, ethics, vulnerability, *Memoria del frío*, Francoist prisons

### **“Nada de eso he vivido. Solo lo siento contado en mí”: a propósito de los vínculos entre posmemoria, ética y vulnerabilidad**

Afirma la profesora Katya Silverman que “si recordar significa darle a la «herida» incorpórea un lugar psíquico, entonces recordar los recuerdos de otros es estar heridos de sus heridas” (en Hirsch, 2012/2021, p. 240). Estas palabras

---

\* Este trabajo ha contado con la financiación del Programa de ayudas predoctorales para la investigación y la docencia del Gobierno del Principado de Asturias (referencia PA-21-PF-BP20-110) y se enmarca en el Proyecto “Viajar por mundos: narrativas de solidaridad y coaliciones en la escritura y representación contemporáneas” (PID2021-127052OB-I00) del Programa Estatal de I+D+i “Generación del conocimiento”.

—donde el sustantivo *herida* representa, de forma metafórica, las lesiones emocionales— concentran, en una formulación cercana a lo poético, el significado que la académica rumana Marianne Hirsch (2012/2021) acuñó bajo el término *posmemoria*. Bajo este marbete, desarrollado, de modo pionero, en su obra *Family Frames: Photography, Narrative and Posmemory* (1997), la catedrática de Columbia se aproximó, circunscribiéndose al caso específico del Holocausto, a los particularísimos vínculos, mediados por la intensidad de los lazos afectivos, que la “generación de después” establecía con “el trauma personal, colectivo y cultural” (Hirsch, 2012/2021, p. 19) de sus predecesoras/es. De acuerdo con esta categoría de análisis, efectiva, del mismo modo, para explorar otros contextos (Hirsch, 2012/2021, p. 39), la naturaleza de esta relación, a menudo muy exigente desde el punto de vista psicológico, reviste singulares implicaciones: por un lado, supone convertirse en depositaria/o de experiencias profundamente dolorosas, así como convivir, diariamente, con el padecimiento de las/os supervivientes; por otro, coligada a la sensación de responsabilidad, impulsa el propósito de subsanar el dolor (Hirsch, 2012/2021, pp. 61–62).

Conforme a esta perspectiva, la voluntad de *reparar*, con el sentido de “remediar, precaver un daño o perjuicio” (Real Academia Española, 2021), representa la piedra angular de las prácticas posmemoriales (Hirsch, 2012/2021, p. 62). Con todo, el *Diccionario de la lengua española* registra en esta misma entrada una acepción que, en el ámbito de esta labor, ofrece muy profundo rendimiento: “mirar con cuidado, notar, advertir algo” (Real Academia Española, 2021). Si, en un primer golpe de vista, este significado puede resultar falto de conexión con estas propuestas, en una mirada más atenta, se aprecia que, en efecto, los productos artísticos agrupados bajo la etiqueta de la posmemoria responden a los matices contenidos en este entramado semántico. Con este enfoque, cumplen con el propósito de *notar* o *fixar la atención* en una realidad previamente no contemplada, sobre la que operan, además, con *cuidado* —una voz que, necesariamente, involucra la cercanía y el apego (Camps, 2021, pp. 41–42)—. Así, estos proyectos sitúan el foco sobre las vidas que no se han estimado dignas de ser lloradas (Butler, 2009/2017, p. 33), un marco de reconocimiento negado a las personas que han sido relegadas a la condición de otredad —por razones de clase, raza, género, orientación sexual, ideas políticas o religión— y, con ello, deshumanizadas, instrumentalizadas y marginadas (Plumwood, 2003, pp. 48–55). Por todo, ambas acepciones permanecen, en el caso de estos trabajos, sin duda superpuestas, pues el propósito de *compensar* el sufrimiento pasa por *advertir* y, posteriormente, situar en primer plano a quienes les había sido impuesto el silencio y el olvido.

Partiendo de estas consideraciones, los productos artísticos ejecutados con este fin —un conjunto que abarca novelas, documentales o *collages*, entre otros— permanecen investidos de un profundo alcance moral. No en vano, apelan al/a la receptor/a para extender su empatía e interés hacia quienes han

sido situados/as al margen del relato histórico hegemónico, premisa forzosa para “la formación de juicios correctos y respuestas adecuadas” (Nussbaum, 2001/2008, p. 479) sobre el pasado, pero también acerca del presente. Precisamente, en una conferencia de Miguel Martínez del Arco, celebrada el 13 de julio de 2022 en Gijón, el autor señaló que la tarea memorial, lejos de circunscribirse a un tiempo pretérito, interviene, de manera directa, sobre el contexto actual y futuro. En cualquier caso, las propuestas centradas en las personas represaliadas por el régimen franquista exigen, en este punto, ciertas precisiones: por una parte, persiguen la intención de relatar el horror con la finalidad de que sea reconocido y de que no vuelva a producirse —un objetivo que comparten, por ejemplo, con trabajos similares sobre el Holocausto—; por otra, y de manera específica, adquieren un componente político mucho más marcado, pues se enfrentan a determinados discursos que aún hoy deslegitiman y tergiversan las experiencias de las víctimas de la Dictadura (Faber, 2012). Así, esta voluntad resulta manifiesta en muy diversos artefactos culturales de las últimas décadas, algunos tan destacados como la novela *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón —llevada al cine en el año 2011—, o la serie *Episodios de una Guerra Interminable* (2010–2020), de Almudena Grandes. Más allá, el valor ético de estos proyectos también reside en su capacidad para poner el foco sobre el “tejido afectivo de la Historia” (Hirsch, 2012/2021, p. 30). Esta cuestión, aunque desdeñada por los marcos epistemológicos tradicionales, donde el objeto de estudio se define a partir de una mirada eminentemente masculina y racional (Harding, 1987), se advierte nuclear en la recuperación de formas de lucha, resiliencia y resistencia femeninas que resultaron imprescindibles para la supervivencia en contextos traumáticos.

En consecuencia, la hondura moral de estos trabajos requiere, en detrimento de un enfoque circunscrito al ámbito de los grandes acontecimientos y a sus actores —más propio del paradigma historiográfico decimonónico (Burke, 1991/1993, pp. 14–18)—, colocar delante a un sujeto concreto, sometido a las exigencias —materiales, físicas, emocionales— propias de su condición encarnada, y, por añadidura, dañable. En ese sentido, el énfasis en lo vulnerable, epítome de lo humano, promueve, de acuerdo con los postulados de la profesora Martha C. Nussbaum (2001/2008, pp. 358–361), el sentimiento de afinidad con la otra persona y, con él, la cercanía y la compasión, una sólida base sobre la que fundar un análisis responsable de lo ocurrido que reverbere, propósito siempre urgente, en las actitudes de hoy. De la misma forma, poner en primer plano este rasgo, tan denostado por su vinculación con la fragilidad y la falta de desenvoltura personal (Camps, 2021, pp. 24–34), permite arrojar luz sobre todas las actividades garantes de la vida y la supervivencia, aún con mayor vigor en circunstancias extremas, que habían permanecido soterradas.

Con arreglo a este planteamiento, el propósito reparativo de dichas prácticas artísticas exige situar al/a la receptor/a frente a la vulnerabilidad —del

étimo latino *vulnus*, ‘herida, golpe’ o, también, ‘desgracia o aflicción’ (Liedo, 2021, p. 243)— del individuo. Sin agotar la complejidad de este asunto, que tan hondo caudal bibliográfico ha generado en las últimas décadas (véanse Butler, 2004/2006, 2009/2017; Nussbaum, 2001/2008; Camps, 2021), resulta preciso señalar que este rasgo parte, de manera muy primera, de la naturaleza relacional, acaso irrenunciable, de una existencia propiamente humana. No en vano, cada persona depende de un conjunto de bienes externos, esto es, de una serie de capacidades imprescindibles para su desarrollo (Nussbaum, 2001/2008, pp. 461–463) que la exponen, en caso de pérdida, al sufrimiento. Con todo y en la órbita de las recientes aportaciones realizadas por el filósofo Miquel Seguró Mendlewicz (2021), el carácter frágil del sujeto también lo sitúa en disposición de disfrutar de experiencias imprescindibles en un proyecto de vida buena, con lo que este aspecto, tan sistemáticamente unido al dolor, queda también del lado de la alegría. Así, a la luz de estas consideraciones, la condición vulnerable representa la facultad que permite instituir una respuesta —en ocasiones, asociada al malestar, en otras, al disfrute— ante la ausencia/presencia de cualquier elemento necesario para el propio florecimiento. Por tanto, si antes hemos señalado que la tarea posmemorial coloca al/a la receptor/a frente a la fragilidad del otro con el propósito de que se sienta interpelado/a en términos morales, conviene matizar que, de acuerdo con las reflexiones anteriores (Nussbaum, 2001/2008; Seguró Mendlewicz, 2021), esta circunstancia no implica situarlo, únicamente, frente al dolor ajeno, sino también ante cualquier situación —acaso ligada al amor, los afectos o el placer— que facilite el reconocimiento de su humanidad.

En síntesis, se observan dos cuestiones muy principales en este tipo de proyectos: por un lado, su finalidad ética, ligada a la forja de una “contra–historia” (Hirsch, 2012/2021, p. 34); por otro, el papel preeminente que adquiere la vulnerabilidad —recordemos, impulsora de un sentimiento de cercanía con el/la extraño/a (Nussbaum, 2001/2008, p. 359)— en la consecución de este objetivo. Así las cosas, la forma de estos trabajos —materia nunca accidental (Nussbaum, 1992/2005, pp. 22–98)— debe convenir, efectivamente, a este propósito y, con ello, situar al/a la lector/a frente al carácter frágil, en último término, humano, del otro. En ese sentido, su naturaleza artística facilita este asunto, pues cualquier obra, ya sea literaria, pictórica, audiovisual o musical, vehicula emociones que, entendidas como “una forma de juicio valorativo” (Nussbaum, 2001/2008, p. 44) acerca de bienes externos imprescindibles para el bienestar individual, muestran la cualidad afectable del sujeto. Más allá y con idéntico fin, el arte posmemorial busca apoyo en el “léxico familiar” que, según Marianne Hirsch (2012/2021), “favorece la identificación y la proyección” (p. 69). Por tanto, rechaza las fuentes propias del paradigma historiográfico tradicional, limitado a los “documentos oficiales procedentes de los gobiernos y conservados en archivos” (Burke, 1991/1993, p. 16), para examinar otros materiales de muy diversa índole (fotografías, álbumes, epístolas, diarios) que, según la terminología propuesta

por Aleida Assmann (2010, pp. 43–44), forman parte de la memoria cultural no institucionalizada.

Atendiendo a la obra que nos ocupa, *Memoria del frío* (2021), su autor, Miguel Martínez del Arco (Madrid, 1961), recupera las experiencias de su madre, Manuela del Arco, militante comunista presa durante diecinueve años en diferentes cárceles del Régimen. Con este fin, en la narración se intercalan fragmentos de las 5463 cartas —la mayor parte de ellas oficiales, es decir, concebidas para superar el proceso de censura— que intercambió con Ángel, su compañero y padre, a su vez, del autor, actualmente conservadas en el archivo personal de este último. Así las cosas y conforme al marco teórico esbozado, el propósito de este estudio es identificar las implicaciones éticas que adquiere la vulnerabilidad en el relato. De esta forma, se analizarán los resortes que el texto emplea para interpelar al/a la lector/a, desde ese lugar, acerca de la situación de las presas políticas en este contexto, marginadas por un doble motivo: “el de ser rojas . . . y mujeres” (Hernández Holgado, 2015, p. 286). Además, y sin dejar de lado esta cuestión, se explorará en qué medida colocar en primer plano el carácter frágil de la vida permite tener en cuenta formas de resistencia históricamente desatendidas y basadas todas ellas, a su vez, en el reconocimiento y la capacidad de respuesta ante el dolor del otro.

**“Tú eres valiente y profundamente sensible y no quiero  
que te dejes vencer por el dolor”:  
vulnerabilidad, resistencia y solidaridad en *Memoria del frío* (2021)**

Según el marco asumido, la susceptibilidad de resultar dañada/o —y, recordemos, también de disfrutar de experiencias placenteras (Seguro Mendlewicz, 2021)— representa un rasgo ontológico del ser humano. Sin embargo, tal y como apunta Belén Liedo (2021, pp. 245–246), la primera posibilidad se incrementa en determinados contextos para ciertos colectivos que experimentan dificultades específicas. Con una mirada que suscribe este enfoque, el historiador Fernando Hernández Holgado (2003) se ha ocupado, en profundidad, de las particulares características del encarcelamiento femenino durante la Dictadura: por un lado, se centra en la represión ejercida por el Régimen sobre las presas políticas, donde se detiene en analizar ciertas humillaciones, como las purgas con aceite de ricino o el rapado al cero, ambas de profundo alcance simbólico (Hernández Holgado, 2003, pp. 123–125); por otro, señala las complicaciones específicas de la experiencia carcelaria de las mujeres, con frecuencia marcada por la maternidad (Hernández Holgado, 2003, pp. 158–174) y por el deber de sostener econó-

micamente a sus familias (Hernández Holgado, 2003, pp. 295–298). Sin abundar en los pormenores, ampliamente desarrollados en su monografía *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931–1941* (Hernández Holgado, 2003), este análisis anticipa que, en el marco de la narración que nos ocupa, integrada por un conjunto de voces femeninas, las situaciones que interpelan éticamente al/a la receptor/a lo hacen desde un contexto de vulnerabilidad donde el género adquiere muy destacada importancia.

En este punto, el daño físico y moral causado por las torturas y, con frecuencia, por la enfermedad desempeña un papel muy principal en el relato (Martínez del Arco, 2021, pp. 47–48, 169–170, 173–175, 273–274, 377). Esta cuestión se aborda, recurriendo a las palabras de Marianne Hirsch (2012/2021) —quien, a su vez, parte de las teorías de Katya Silverman y Max Scheler—, desde una posición “heteropática” (pp. 126–129), es decir, tomando una perspectiva que no se apropia del padecimiento ajeno. De esta forma, el autor selecciona la 3.<sup>a</sup> persona para narrar las experiencias de su madre y sus compañeras, con lo que su acercamiento a los hechos está mediado por el cuidado, el afecto y la deferencia hacia quien sufre —un recurso que reclama, a su vez, la adopción de esta misma perspectiva por parte de las/os lectoras/es—.

En cualquier caso, si el dolor corporal funciona como un dispositivo que promueve el reconocimiento del carácter vulnerable del otro —y, con él, su humanidad— (Nussbaum, 2001/2008, p. 359), las referencias a las emociones que suscita el maltrato demandan la misma respuesta. Por tanto, las alusiones a la vergüenza —“me han hecho de todo, me han quemado, me han pegado, me han golpeado sin parar en la cabeza y en los pechos . . . Me hicieron caminar a gatas porque decían que les gustaba ver cómo se me bamboleaban los pechos. Yo estaba tan avergonzada” (Martínez del Arco, 2021, pp. 173–174)— y a la rabia —“me siento un animal, un trapo tirado, no puedo imaginar que alguien te muele a palos y te humille y mientras tanto hable de cómo se divierte los domingos . . . Ahora lloro de rabia. De rabia. De rabia por el género humano” (Martínez del Arco, 2021, p. 175)— experimentadas ante el tratamiento brutalmente deshumanizador, marcado por las vejaciones de índole sexual, reclaman, con la misma urgencia, una respuesta compasiva.

Más allá del daño infligido por las torturas, las referencias a otras situaciones que socavan los requisitos más elementales de la dignidad humana interpelan, desde muy diversos ángulos, al/a la receptor/a. En ese sentido, resulta preciso apuntar que el autor implícito, es decir, “el punto de vista que se revela en la estructura del texto tomado como un todo” (Nussbaum, 1992/2005, p. 359) coincide con la perspectiva asumida por Martha C. Nussbaum en el enfoque de las capacidades —inicialmente desarrollado por el economista Amartya Sen (1984)—, donde defiende la necesidad de garantizar a todos los individuos “un conjunto básico de oportunidades para funcionar en ciertas esferas fundamentales de la vida” (Nussbaum, 2001/2008, p. 461). En esta propuesta, la filósofa

norteamericana ha enfatizado la “importancia central” (Nussbaum, 1999/2002, p. 124), sin diferencia, de los ámbitos material, físico y moral en el proceso de adquirir unas mínimas garantías de bienestar. Así las cosas, en la narración destacan, con idéntica fuerza, las menciones a la carencia de los medios más básicos —“tienen tanta hambre, y tantas epidemias, . . . están llenas de piojos, . . . ha habido sarna” (Martínez del Arco, 2021, p. 263)—, a la incomunicación, castigo frecuente —“lo peor es la soledad. No poder hablar, no saber cómo continuar, sentirse tan insegura, tan alejada” (Martínez del Arco, 2021, p. 168)—, a las dificultades para cuidar el aspecto físico, actividad identificada con la dignidad y la supervivencia (Martínez del Arco, 2021, p. 207), y a la falta de lecturas, un asunto nuclear en el relato, donde la capacidad dignificadora y reconfortante de las palabras toma un lugar preeminente: “rehúye pensar en lo de cada día . . ., en no tener un libro” (Martínez del Arco, 2021, p. 194), “y matar el tiempo del hambre recitando a Espronceda” (Martínez del Arco, 2021, p. 226), “leíamos en alto por las noches en las celdas o en las galerías o en los váteres. Eran momentos que nos hacían humanas . . . . La lectura nos hacía regresar de ese lugar al que la cárcel conduce” (Martínez del Arco, 2021, p. 357).

Con todo, sin dejar de lado estos aspectos, las alusiones a los límites que el encierro, a menudo tan prolongado, impone, adquieren una presencia muy destacada. Así, en este punto, sobresalen temas de muy hondo alcance: por un lado, los obstáculos para formarse y desarrollar un proyecto de vida basado en las expectativas propias —una circunstancia que, en el caso de las mujeres, terminaba, con frecuencia, limitándolas a desempeñar el trabajo de cuidados cuando abandonaban la prisión (Martínez del Arco, 2021, pp. 341–343)—; por otro, y de manera sobresaliente, la imposibilidad, para muchas reclusas, de ser madres, un deseo constantemente pospuesto que explica el entramado de sentimientos asociado con la menstruación:

se acuerda de Carmen Orozco, que se le retiró la regla con treinta y ocho años. O de Joaquín, con treinta y seis . . . . Ella les decía, os volverá cuando salgáis, ya veréis. Pero ellas pensaban que eran como abuelas, que ya no tendrían hijos, que ya no, que ya no. Por eso se alegra ahora cuando nota que le llega. (Martínez del Arco, 2021, pp. 298–299)

Sin embargo, la hondura del padecimiento causado por la experiencia carcelaria, acaso impronunciable, implica que este aparezca con frecuencia representado en términos metafóricos. Así, el frío, sensación física de indiscutibles connotaciones negativas, adquiere importantes resonancias simbólicas, tal y como, por otra parte, anticipa el propio título de la obra; por el contrario, la calidez es trasunto del bienestar y la alegría: “estoy tan contenta que no parece enero. Hoy no tengo frío, no hace frío para mí” (Martínez del Arco, 2021, p. 349). Más allá, la oposición oscuridad/luz toma idénticas implicaciones: “todo es a media luz en

el sótano . . . . Tiene que tragar saliva y no pensar” (Martínez del Arco, 2021, p. 219); “se ríen todas. Una risa contagiosa . . . . Ven la luz. La luz” (Martínez del Arco, 2021, p. 250). En suma, las alusiones a muy diversas circunstancias que menoscaban la dignidad individual, donde las emociones negativas —la vergüenza, la rabia, la soledad o la tristeza— desempeñan tan destacado papel, buscan extender “nuestra simpatía basándonos en la existencia de una vulnerabilidad compartida ante el dolor” (Nussbaum, 2001/2008, p. 359).

Hasta aquí, hemos abordado la cualidad vulnerable exclusivamente desde el padecimiento. Con todo, recordemos que, según el marco esbozado (Nussbaum, 2001/2008; Seguró Mendlewicz, 2021), esta característica también permanece asociada a experiencias positivas —el disfrute de la compañía de las/os otras/os, la alegría— que, en la misma medida que el dolor, impulsan el reconocimiento de lo humano y demandan, acaso con la misma fuerza, una respuesta responsable. A este propósito, Jonathan Glover (en Nussbaum, 2001/2008, pp. 359–360) ha estudiado cómo, en casos de extrema deshumanización, percibir en la/el extraña/o cierto parecido con la propia vida familiar, puede funcionar como catalizador de una réplica compasiva. Así las cosas, las cartas insertas en la narración, pertenecientes a la correspondencia sostenida, de cárcel a cárcel, entre los padres del autor, actúan como eficaces dispositivos que promueven la cercanía con la alteridad.

Tal y como explica Marianne Hirsch (2012/2021), estos documentos forman parte de la categoría “objetos testimoniales” (pp. 243–273) o “puntos de memoria” (pp. 96–100) —una noción basada en el *punctum* barthesiano, entendido como “aquello que punza” (Barthes, 1980/1989, p. 78)— integrada por elementos tan diferentes como recetarios, notas o pequeñas obras artísticas. En cualquier caso, todos ellos representan “formas de resistencia espiritual” (Hirsch, 2012/2021, p. 253) ante el sufrimiento y “son testimonio . . . de la vida diaria de la época en la que fueron producidos” (Hirsch, 2012/2021, p. 244). Si tenemos en cuenta estas afirmaciones, resulta más sencillo comprender por qué las epístolas contenidas en *Memoria del frío* (2021) facilitan el encuentro ético. Por un lado, su propia existencia material —a menudo, tan complicada, debido a la escasez de papel (“es una carta escrita en su letra perfecta, pero muy pequeñita, para que quepa todo. Es una mancha en tinta azul”; Martínez del Arco, 2021, p. 300)— revela la naturaleza resiliente y, en último término, humana de quienes escriben; por otro, su conexión con lo cotidiano (“voy a acostarme, son más de las doce de la noche. Terminaré mañana”; Martínez del Arco, 2021, p. 26), la presencia de los cuidados (“Ángel, te mando el jersey, unas galletas y el portapapeles para que se lo des a los chicos”; Martínez del Arco, 2021, p. 285) y de los afectos y el “léxico familiar” (“Te quiero mucho. Por favor, cuídate mucho y no estés preocupado, recibirás noticias mías. Te envío miles de besos. Tu Manoli”; Martínez del Arco, 2021, p. 285) permiten, recurriendo, de nuevo, a las palabras de la teórica rumana, “la identificación y la proyección” (Hirsch, 2012/2021, p. 69).

Si hasta el momento hemos analizado los mecanismos que el relato explora para interpelar al/a la lector/a desde la vulnerabilidad —contemplada, como hemos estudiado, desde diferentes enfoques—, con ello queda claro que este rasgo alcanza una presencia muy marcada en el texto. En consecuencia, la adopción de esta mirada, donde prevalece el interés por lo cotidiano y lo íntimo, permite colocar en primer plano las estructuras centradas en hacerse cargo de la circunstancia frágil de los individuos. En ese sentido, la narración sitúa el foco sobre las redes de solidaridad establecidas entre las presas, destinadas a garantizar su supervivencia y a permitirles ocuparse de la de quienes, desde el exterior —hijas/os, hermanas/os, etc.—, demandaban su ayuda. Si bien, inicialmente, la génesis de estos lazos de apoyo se fundaba sobre la filiación política común (Hernández Holgado, 2003, p. 282), tal y como *Memoria del frío* (2021) propone, su naturaleza revestía un importante componente afectivo y emotivo, donde determinadas actividades —escuchar, acompañar, ambas de notable carácter relacional— y ciertos valores y actitudes —la empatía, el respeto— puntos identificados, todos ellos, con la ética del cuidado (Gilligan, 2013), adquirirían un lugar relevante. Significativamente, esta cuestión queda recogida, acaso de manera simbólica, en la importancia que el tacto —por tantas razones indisociable de la calidez, el cariño y la protección— toma en la obra: “Manola la acoge en su cuerpo grande” (Martínez del Arco, 2021, p. 37), “se lanzan sobre ella para tajarla, para cubrirla, como si estuviera desnuda, como si lloviera y necesitara un cobijo” (Martínez del Arco, 2021, p. 173), “la reciben en un círculo, la acogen, la tapan, la desaparecen entre sus cuerpos mientras se alejan. Un enjambre de mujeres rumbo a otro lugar” (Martínez del Arco, 2021, p. 377).

### Reflexiones finales

En síntesis, este artículo ha partido de la propuesta teórica de la filósofa Marianne Hirsch (2012/2021), quien ha defendido la voluntad ética que subyace a la tarea (pos)memorial. Desde este ángulo, se ha indagado en las conexiones entre este propósito reparativo y la condición vulnerable, un rasgo que, según el enfoque de Martha C. Nussbaum (2001/2008), resulta determinante en el proceso de adquirir un compromiso moral con la alteridad. Asimismo, y de acuerdo con los análisis de Seguró Mendlewicz (2021), se ha insistido en que la cualidad frágil del ser humano involucra, más allá del dolor, emociones y experiencias positivamente connotadas. A la luz del marco esbozado, el estudio determina que, efectivamente, el texto activa muy diversos mecanismos, donde el sufrimiento y los afectos toman un papel muy principal, para demandar al/a la lector/a una

respuesta responsable. En paralelo, este examen demuestra que el énfasis en la fragilidad del individuo permanece aparejada a una mirada que coloca en primer plano lo cotidiano, lo íntimo y los cuidados, operación que resignifica, acaso tarea indispensable, la idea de *lo heroico*.

## Bibliografía

- Assmann, A. (2010). Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past. In K. Tilmans, F. van Vree, & J. Winter (Eds.), *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe* (pp. 35–50). Amsterdam University Press.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (J. Sala Sanahuja, Trad.). Paidós. (Texto original publicado 1980)
- Burke, P. (1993). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. In P. Burke et al. (Eds.), *Formas de hacer Historia* (J. L. Gil Aristu, Trad.) (pp. 11–38). Alianza Editorial. (Texto original publicado 1991)
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós. (Texto original publicado 2004)
- Butler, J. (2017). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (B. Moreno Carrillo, Trad.). Paidós. (Texto original publicado 2009)
- Camps, V. (2021). *Tiempo de cuidados: Otra forma de estar en el mundo*. Arpa Editores.
- Faber, S. (2012). Actos afiliativos y posmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, II(1), 137–155. <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.1.663>
- Gilligan, C. (2013). El daño moral y la ética del cuidado. *Cuadernos de la Fundació Víctor Grifols i Lucas*, 30, 10–39.
- Harding, S. (1987). Is There a Feminist Method? In S. Harding (Ed.), *Feminism and Methodology* (pp. 160–170). Indiana University Press.
- Hernández Holgado, F. (2003). *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al franquismo, 1931–1941*. Marcial Pons.
- Hernández Holgado, F. (2015). Juana Doña y el manantial de la memoria. Memoria de las cárceles franquistas de mujeres (1978–2007). *Arenal*, 22(2), 283–309. <https://doi.org/10.30827/arenal.v22i2.2386>
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Posmemory*. Harvard University Press.
- Hirsch, M. (2021). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto* (P. Cáceres, Trad.). Carpe Noctem. (Texto original publicado 2012)
- Liedo, B. (2021). Vulnerabilidad. *Eunomía: Revista en Cultura de la Legalidad*, 20, 242–257. <https://doi.org/10.20318/eunomia.2021.6074>
- Martínez del Arco, M. (2021). *Memoria del frío*. Hoja de Lata.
- Martínez del Arco, M. (2022, julio 13). *Memoria del frío* [Presentación de la novela]. Gijón.
- Nussbaum, M. C. (2002). *Las mujeres y el desarrollo humano: El enfoque de las capacidades* (R. Herald Benet, Trad.). Herder Editorial S. L. (Texto original publicado 1999)
- Nussbaum, M. C. (2005). *El conocimiento del amor: Ensayos sobre filosofía y literatura* (R. Orsi Portalo & J. M. Inarejos Ruiz, Trads.). Editorial Machado Libros. (Texto original publicado 1992)

- Nussbaum, M. C. (2008). *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones* (A. Maira, Trad.). Paidós. (Texto original publicado 2001)
- Plumwood, V. (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. Taylor and Francis e-Library.
- Real Academia Española (2021). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://www.rae.es>
- Seguro Mendlewicz, M. (2021, diciembre 26). Somos vulnerables, somos humanos. *El País*. [elpais.com/ideas/2021-12-26/que-hay-de-malo-en-mostrarse-vulnerable.html](https://elpais.com/ideas/2021-12-26/que-hay-de-malo-en-mostrarse-vulnerable.html)
- Sen, A. (1984). *Resources, Values and Development*. Basil Blackwell.

### Nota bio-bibliográfica

**Lorena Sánchez García** es investigadora predoctoral Severo Ochoa en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Oviedo, donde desarrolla su tesis en el marco del Programa de Doctorado en Género y Diversidad. Su investigación se centra en el análisis de la escritura de autoras españolas de los siglos XIX–XX desde un enfoque teórico que combina el ecofeminismo, la ética del cuidado y los estudios sobre la vulnerabilidad. Anteriormente, cursó el Grado en Lengua Española y sus Literaturas y el Máster en Género y Diversidad, ambos por la Universidad de Oviedo.

[sanchezlorena@uniovi.es](mailto:sanchezlorena@uniovi.es).



# Literatura frente a la crisis







NOELIA S. GARCÍA

Université Libre de Bruxelles y Universidad de Oviedo, Bélgica y España

 <https://orcid.org/0000-0003-1203-1798>

## Narrar la ciudad: Neoliberalismo, consumismo, era digital y novelas de la crisis en la literatura española del siglo XXI

Narrating the city: Neoliberalism, consumerism, digital age and economic crisis novels in Spanish literature of the 21<sup>st</sup> century

**ABSTRACT:** The 2008 crisis produced a readjustment of social relationships in Spain, which was mirrored by an alternative discourse in fiction which renews the canon and enhances the construction of a fictional reality that reflects society. The most contemporary narrators display a wide variety of discourses on the assimilation of the crisis. This article analyse three novels. Robert Juan-Cantavella's *El Dorado*, which was published on the year the crisis began and shows the triumph of neoliberalism and consumerism in the holiday town in the years before the crisis. Alternatively, Elvira Navarro's *La trabajadora* and Sara Mesa's *Cicatriz* offer a realistic point of view of the impact of the crisis on urban structures and the job insecurity it caused.

**KEY WORDS:** novel, crisis, city, consumerism, neoliberalism.

### **Narrar la ciudad: una aproximación al espacio urbano**

La ciudad es el espacio sobre el que se observa la evolución del neoliberalismo en cuanto a su acción sobre la clase trabajadora y la organización urbana. La ideología neoliberal desarrolla un mercado abierto y competitivo que no está sometido al control estatal, a la vez que fomenta el desarrollo económico mediante feroces políticas consumistas. La actual sociedad de consumo se ha consolidado bajo el signo del exceso en diversos aspectos —el cuerpo, los medios audiovisuales, el turismo y la ciudad de vacaciones o las aglomeraciones urbanas—, instau-

rándose “la société d’hypersurveillance” (Lipovetsky, 2004, p. 54). A partir de los 90, las ciudades se transforman en espacios atractivos en los que priman la estética, la arquitectura fragmentaria y la dispersión de la población que se concentra en zonas específicas en función de su capacidad económica. A este respecto, destaca la reconstrucción y recuperación del centro histórico mediante políticas neoliberales cada vez más agresivas como la *gentrificación* (Janoschka & Sequeira, 2014), un proceso que desplaza hacia las periferias a las clases sociales más bajas reservándose el centro para las más acomodadas. Esta circunstancia implica la aparición de un sentimiento nostálgico por la realidad que se transforma, definido por Rodríguez de la Flor (2013, p. 129) como una reproyección del espacio asociada al tiempo histórico del lugar. La vinculación tiempo-lugar-experiencia vivida impulsa la creación de un mercado que revaloriza el precio de la vivienda del centro a la vez que aumenta el valor del patrimonio histórico.

El marketing territorial con la organización de eventos como conciertos, festivales de cine, musicales o eventos deportivos elitistas busca el consumo de la ciudad como producto, además de controlar las poblaciones marginadas que se instalan progresivamente en la periferia (Theodore et al., 2009). La pasividad de la ciudadanía ante esta circunstancia es el resultado de la “falacia de la gentrificación” (Marcuse, 1985), es decir, el atractivo discurso ofrecido por los organismos públicos sustentado en la necesidad y el bienestar de la comunidad. La revalorización del centro implica la creación de marcas urbanas que potencian la estética de los edificios históricos y otras infraestructuras para generar en el ciudadano, ahora consumidor, una imagen y un sentimiento positivos del lugar, entendiéndose la regeneración urbana desde el punto de vista cultural. La gentrificación no solo provoca la comercialización de la cultura y la segregación social al recuperar la tradicional división espacial centro-periferia, sino también los dilemas espaciales desarrollados por Bianchini (1993), que explican las fuertes tensiones entre el centro y la periferia, el consumo y la sobreproducción y el apoyo a eventos e infraestructuras en lugar de solventar las carencias sociales del siglo XXI. Así, la cultura es concebida como un producto que solo se encuentra al alcance de un sector social minoritario y potencia la formación de una sociedad sectaria y elitista.

La aparición de la clase media española durante la década de los 50 es el resultado del consumismo obrero, pues el obrero se convierte en propietario de una vivienda, de electrodomésticos, de un automóvil e incluso puede disfrutar de vacaciones en la playa. A partir de los 90, la realidad social no se identifica con el imaginario, por lo que se produce un proceso de desplazamiento que se agrava como consecuencia de la crisis económica de 2008. Como afirma Labrador Méndez (2014, p. 37), este sujeto fue conformado por y para la democracia que le ofrecieron durante la Transición porque además le ofrecieron más privilegios, como alcanzar el ideal de clase a través de la ciudad de vacaciones. Esta nueva creación urbanística se incrementó durante el *boom* inmobiliario de los 90 y su

acelerado expansionismo urbano, generando nuevas ciudades más fragmentadas y dispersas y fomentando feroces políticas basadas en la especulación, los excesos y las prácticas corruptas (Rodríguez et al., 2013). Como resultado surge una ciudad de vacaciones caracterizada por el sedentarismo donde el turista será un ciudadano que se asienta en un complejo fijo que le ofrece todo lo necesario sin necesidad de salir en busca de nuevas experiencias. Progresivamente, se convertirá en un componente fundamental de la sociedad de consumo y en un elemento diferenciador entre comunidades y grupos sociales determinados por el poder adquisitivo del turista y la organización de las mismas. Su característica común es diseñarse como un producto en base al sol y a la playa, elementos naturales que también son consumibles a través de las diferentes actividades que ofrece el espacio. Al consumir, el turista se siente alejado de la cotidianidad laboral y goza de una vida y de una ciudad que anhela, a la vez que pretende demostrar que posee cierto estatus económico y un determinado gusto cultural (Antón Clavé, 1998, p. 20).

La crisis de 2008 destruye los anhelos de la clase media y genera un conglomerado de respuestas de diversa índole al mismo tiempo que reajusta las relaciones sociales. En el ámbito literario, esta reformulación del modelo urbano, y por extensión político, social y económico, no solo supone una adaptación a los diferentes espacios de consumo, sino también renueva el discurso narrativo presentando un modelo alternativo al canónico que impulsa la construcción ficcional de una nueva realidad social susceptible de ser representada. En las páginas que siguen, se analizarán tres novelas que, a través de los espacios urbanos, ofrecen una visión de la agresividad del neoliberalismo. Así, *El Dorado*, de Robert Juan-Cantavella, publicada el mismo año en el que comienza la crisis económica, presenta la ciudad de vacaciones como el modelo del estado de bienestar sobre el que se sustentó la Democracia. Por el contrario, las novelas *La trabajadora*, de Elvira Navarro, y *Cicatriz*, de Sara Mesa, muestran una redefinición del ciudadano contemporáneo, cuya nueva identidad se ha forjado tras la crisis y que debe enfrentarse a una caótica ciudad a la que le es muy difícil adaptarse.

### **Marina d'Or. . . ¡Qué guay! y *El Dorado*, de Robert Juan-Cantavella**

*El Dorado*, atendiendo al desarrollo temático de la trama, puede dividirse en dos partes; por un lado, la estancia de Escargot en Marina d'Or con motivo de la realización de un reportaje<sup>1</sup> sobre la ciudad de vacaciones y el modelo turístico

---

<sup>1</sup> Ambos reportajes son denominados por el narrador como *aportajes* (Juan-Cantavella, 2008, p. 188), una nueva modalidad discursiva a través de la que representa el contexto social previo a la crisis de 2008. Tanto el estilo de la narración como la presentación del protagonista

del siglo XXI y, por otro lado, su viaje a Valencia con motivo de la visita del Papa en el Encuentro Mundial de la Familia, ofreciendo así una visión de los dos tipos de turismo que llevan a cabo los españoles: el de ocio y el religioso. El objeto principal de análisis será la parte correspondiente a su estancia en el complejo vacacional. Para enmarcar conceptualmente la representación que elabora Juan-Cantavella sobre Marina d'Or, se aplicará la definición que realiza Marin (1975) sobre Disneylandia, entendida como una utopía que representa “la relación imaginaria que la clase dominante de la sociedad americana mantiene con sus condiciones reales de existencia y más precisamente con la historia *real* de los Estados Unidos y con el espacio exterior” (p. 264). Por tanto, Marina d'Or puede definirse como la proyección del ideal utópico de la clase media española, pues la relación imaginaria que plantea Marin entronca directamente con el consumismo feroz del espacio urbano, en este caso, trasvasado al espacio utópico de la clase media que sin lugar a dudas refleja cómo el turista es capaz de llenar la vacuidad del presente y del futuro (Lipovetsky, 2004, p. 77). Esta situación se planteará en *Cicatriz* a través de los robos compulsivos de Knut en los centros comerciales que suponen no una crítica del sistema, sino la necesidad de pertenencia y aceptación del sujeto en una sociedad donde el consumo se coloca bajo el signo del exceso, al igual que en las ciudades de vacaciones (Lipovetsky, 2004, p. 53).

Sin embargo, Escargot amplía este planteamiento y añade la importancia de la especulación urbanística, la agresividad de las políticas neoliberales y la corrupción en la conformación de la ciudad de vacaciones (Juan-Cantavella, 2008, pp. 124–126). Los efectos ideológicos que el espacio ejerce sobre el habitante se descubren a la vez que realiza el itinerario correspondiente para conocer todos y cada uno de los rincones de la ciudad. Describe cómo (sobre)actúan los turistas, cuál es el rol que adquieren voluntariamente y cómo se organizan y distribuyen las relaciones sociales entre ellos dependiendo de su nivel adquisitivo. Esta imagen que ofrece Escargot es muy similar a los comportamientos de Sonia, protagonista de *Cicatriz*, en tanto que en ambos casos cumple con las imposiciones sociales relativas a la cultura de clase en relación a la familia, la religión y a su relación individual con las diversas instituciones sociales, un reflejo del asentamiento en este periodo de la cultura hipermoderna (Lipovetsky, 2004, p. 81)<sup>2</sup>. Por tanto, las ciudades de vacaciones se definen en base a las “ocupaciones provisionales” (Augé, 1993, p. 83), es decir, se trata de espacios que desestabilizan al sujeto y lo encaminan hacia una estancia transitoria, en tanto que su función es el consumo momentáneo de un espacio, nunca la permanencia o pertenencia

---

se relaciona con el *periodismo gonzo* o el *punk journalism*. Para un análisis pormenorizado del género aplicado a la narrativa de Robert Juan-Cantavella véase el artículo de María Angulo Egea (2011).

<sup>2</sup> La misma representación de la ciudad de vacaciones se la observa en la entrada “Bienvenidos a Marina d'Or, ciudad de vacaciones” del blog *Letras Libres*, de Jorge Carrión (2009).

al mismo. En relación con esta perspectiva, se encuentra el término “no lugar” acuñado por Augé, una concepción del espacio posmoderno que Juan-Cantavella percibe en el complejo vacacional y que se reflejará fundamentalmente a través de la calle en el modelo urbano surgido tras la crisis de 2008.

En términos generales, Escargot percibe a los turistas como una sociedad trivial que necesita realizar rituales de convivencia y de identificación con respecto a otros grupos, conocidos como “Marinemas” (Juan-Cantavella, 2008, p. 71), un término procedente de la gramática estructuralista y con el que pretende crear unidades mínimas de significado que puedan explicar el sentido último de la ciudad de vacaciones y el comportamiento de los turistas. Esta forma de analizar el fenómeno turístico procede de los estudios antropológicos de Nelson H. H. Graburn (en Antón Clavé, 1998, p. 19), quien sostiene que el turismo es una manifestación de la necesidad que tienen los humanos para recrearse y jugar. Por tanto, este es el ritual que las sociedades contemporáneas utilizan para ello de la misma forma que las primitivas se valían de rituales sagrados. La manera en la que cada turista ocupa su tiempo libre le identifica de forma individual con respecto al resto y en su forma de relacionarse con los demás. El ritual no tendría sentido sin la presencia de la publicidad en los momentos previos al viaje, cuestión que el narrador refleja a través de la conocida campaña publicitaria “¡Marina d’Or, qué guay!”, mediante la que el turista recrea los contenidos que alberga el espacio y organiza su estancia con la finalidad de evitar el contacto real con otros turistas más allá de lo estrictamente necesario.

Así, la utópica Marina d’Or se relaciona directamente con la tríada espacial enunciada por Lefebvre (2013) en la que se recogen todas las prácticas espaciales en base a las relaciones sociales. Sin embargo, la relación que se efectúa entre los distintos espacios es muy conflictiva debido precisamente al poder que ejercen sobre este las diferentes ideologías y la política. De igual forma, la organización espacial y su racionalidad se presentarán bajo una imagen de pureza y neutralidad que esconde la verdadera ideología neoliberal sustentada en un orden social basado en las desigualdades que generan las riquezas. Por tanto, Marina d’Or se distribuye conforme al poder adquisitivo de cada turista y se dirige siempre al consumo, pero sin salirse de los límites de la ciudad de vacaciones. El espacio urbano tiende a la abstracción y homogeneización a través de la publicidad, llevando a una confusión en el receptor entre realidad y ficción. De ahí que Juan-Cantavella refleje esta experiencia-simulacro a través del proceso de “mimesis simulacral”, en tanto que devuelve “una imagen del mundo *en los mismos términos mediáticos con que es recibida*, tras ser procesada literariamente” (Mora, 2014a, p. 331)<sup>3</sup>. Por este motivo, la relación Escargot-Marina d’Or se basa en el

---

<sup>3</sup> En este sentido, cabe destacar el uso de la publicidad como una forma de crítica que incita a una reflexión más amplia en términos sociales y económicos, que presenta la construcción de la ciudad de vacaciones como un síntoma más de las agresivas políticas neoliberales y su actuación

extrañamiento y percibe la ciudad de vacaciones como una Barataria quijotesca cuya última finalidad es que el turista consume sin cesar durante su estancia.

### La ciudad en crisis.

#### *La trabajadora*, de Elvira Navarro, y *Cicatriz*, de Sara Mesa

A partir de 2008, se comienza a gestar un nuevo género literario que refleja el trauma que ha provocado en la población la crisis económica. Prácticamente la totalidad de las manifestaciones literarias de este momento reflejan, a modo de “espejo contestatario a los excesos de la globalización” (Mora, 2014a, p. 322), el impacto de una serie de transformaciones que se han asentado como un relato de “la pérdida” de identidad y “el desanclaje” (Becerra Mayor, 2018, p. 46) de la clase media. En este sentido, Valdivia (2018) asienta la denominación “novelas de la crisis” como un membrete generacional sobre un grupo de narradores que ofrecen una amplia modalidad temática sobre la asimilación de la crisis y entre los que destacan Sara Mesa y Elvira Navarro<sup>4</sup>. Es importante señalar las huellas que dejan los *mass media* sobre los textos como un reflejo de la capacidad del espacio de creación para asimilar la nueva “ère de l’hyper” (Lipovetsky, 2004, p. 25). Los autores exponen en sus creaciones influencias de una cultura que va más allá del propio soporte difusor, pues trasvasan el espacio web para reflejarse dentro del soporte tradicional de la novela.

Vicente Luis Mora plantea un problema esencial de la narrativa transmedia, en tanto que dicha narrativa se caracteriza más por la *experiencia* que por la trama, cuestión que obedece al modelo de “cultura de la convergencia” enunciado por Jenkins (2008) donde el conocido como *transmedia storytelling* (Rosendo & Sánchez-Mesa, 2019), provoca la confirmación del “relato y lo narrativo como núcleo casi ontológico del sujeto posmoderno, definido en tanto consumidor de ‘mundos transmediales’” (Mora, 2014b, p. 22). La elección de *La trabajadora*, de Elvira Navarro, y *Cicatriz*, de Sara Mesa, como novelas representativas de este periodo responde a la profundización que realizan sobre el espacio urbano surgido tras la crisis a través de la *experiencia* de sus protagonistas, Elisa y Sonia. Por otro lado, ambas novelas presentan una fuerte huella de la transmedialidad, en tanto que sus autoras son consumidoras de los “mundos transmediales”, lle-

---

sobre el Levante español. En la novela *Crematorio*, de Rafael Chirbes (2007), centrada en la especulación urbanística, la corrupción y la transformación del Levante en un producto de consumo, se percibe la publicidad en los mismos términos planteados en la novela objeto de análisis.

<sup>4</sup> Para un análisis pormenorizado sobre la producción literaria en relación con la crisis económica y sus diferentes fases véase la tesis doctoral de Cristina Sanz Rubio (2019), que abarca el periodo temporal comprendido entre 1998 y 2018.

gando incluso a establecer una relación directa entre el blog y la novela, caso de Elvira Navarro, al introducir una entrada de su blog *Periferia* dentro del discurso narrativo de *La trabajadora*.

En esta línea, resulta de especial relevancia el planteamiento que realizan de la ciudad desde la precariedad laboral y el consumismo feroz en el que viven a través de sus constantes crisis de identidad. Su identidad necesita definirse constantemente, pero sus acciones y pensamientos no suponen una postura de radical oposición a la situación que padecen o a la necesidad de construcción de un espacio público alternativo, sino que simplemente expresan su estado de malestar, estrés o incomodidad ante un sistema social inmutable (Bezhanova, 2020). La incertidumbre y la ausencia de un proyecto futuro vienen determinadas por el nuevo modelo económico surgido tras la crisis económica y que Lipovestsky (2004) denomina “turbo capitalismo” (p. 61), donde prima la rentabilidad económica inmediata provocando así la reducción de trabajadores, el desempleo y los trabajos precarios, por lo que el presente se vive dentro de una caótica espiral de riesgos, de inseguridades y de incertidumbres. De esta forma, las “novelas de la crisis” reflejan “una herencia posmodernista fruto del desarraigo con la realidad: las metas milenaristas no ejecutadas unidas a las crecientes frustraciones de una clase media castigada por las crisis económicas mundiales que han caracterizado socioeconómicamente a las sociedades occidentales del siglo XXI” (Escandell Montiel, 2019, p. 159).

La nueva concepción urbana generada tras la crisis pone en tela de juicio los conceptos tradicionales de “espacio público” frente a “espacio privado”, definidos por Gaston Bachelard (1975, pp. 250–271) en *La poética del espacio*. En este sentido, es necesario mencionar la influencia de los *mass media* que tienden a individualizar y a aislar al ciudadano de lo que realmente ocurre en el exterior, pues el espacio público implica la reconstrucción de la privacidad en relación con la socialización del individuo, por lo que el espacio privado desde una perspectiva clásica se disuelve por influencia de la sociedad posmoderna (Escandell Montiel, 2015, pp. 97–98). Es decir, el sujeto contemporáneo vive en un nuevo espacio entre lo real y lo virtual en la medida en que “esta se reconvierte desde lo experimentado hasta lo narrativizado en una serie de procesos deformantes hipermediados” (Escandell Montiel, 2015, p. 98), cuestión que se refleja en ambas novelas en cuanto a los comportamientos de las protagonistas en los espacios públicos se refiere, circunstancia que implica que sean percibidos como “no lugares” (Augé, 1993). Se trata de espacios que ni histórica ni identitariamente se relacionan con el individuo que simplemente los concibe como espacios de tránsito.

Esta concepción de la calle y de los espacios públicos impulsa al ciudadano a experimentar una forma de vida individual alejada de la comunidad, lo que provocará la pérdida de la solidaridad obrera o vecinal a la vez que se fomenta su anonimato. La calle se percibe como un “no lugar” por contraposición con

el “lugar antropológico”, porque el “lugar” crea relaciones entre los individuos, mientras que el “no lugar” genera una “contractualidad solitaria” (Augé, 1993, p. 98), donde priman lo provisional y lo efímero. El individualismo, la soledad y el anonimato experimentados en sus diversas formas por las protagonistas, junto con la constante presencia de los *mass media* y de las nuevas tecnologías, aíslan al ciudadano hasta convertirlo en un sujeto urbano totalmente controlado por el consumismo (Lipovetsky, 2004, p. 85).

La situación de encapsulamiento que padecen viene impulsada por el concepto posmoderno que se tiene de los espacios interiores y que se centra en la búsqueda del confort de sus habitantes y en su alejamiento de lo que constituye un peligro para la integridad del ciudadano: la calle. Dentro de los espacios interiores, el ciudadano tiene todo lo que puede desear, además de tecnología que le permite estar en contacto constante con el exterior. Esta circunstancia produce lo que Antonio Méndez Rubio (2012) denomina “la desaparición del exterior”, porque el espacio público tradicional tiende a desaparecer al ofrecerle al ciudadano de la era digital la posibilidad de tener todos los elementos necesarios para su bienestar sin la necesidad de salir al exterior y de relacionarse con el resto de ciudadanos. En este sentido, Internet es un elemento fundamental en la disolución de la identidad, pues “el ciberespacio ha generado un nuevo entorno, cuyas leyes no son parejas a las de las geografías tradicionales” (Mora, 2014a, p. 330), denominado “tercer espacio” (Rodríguez de las Heras, 2002). Este planteamiento se observa en *La trabajadora* mediante las percepciones de la ciudad por parte de Elisa como una causa de la “desaparición del exterior” y de la ruptura de la dialéctica dentro/fuera, en los términos expuestos por Bachelard (1975).

En el caso de *Cicatriz*, la monotonía laboral y el encierro en los espacios interiores potencian la individualidad y anulan la calle en favor del espacio virtual en el que la protagonista encuentra una realidad paralela que funciona como vía de escape tanto de su precariedad laboral como de su matrimonio. La sociedad digital potencia la cultura de la otredad, del extrañamiento, del deseo de ser quien no se es, en tanto que se utilizan los recursos digitales para construir otra identidad, caso de Knut, o bien para dejar ver la verdadera identidad del sujeto en circunstancias, que se mantendría escondida por el fuerte peso que la hipermodernidad (Lipovetsky, 2004, p. 54) ejerce sobre el individuo, caso de Sonia. En este sentido, la identidad del internauta, en cuanto a pertenencia a un espacio, pierde su valor, pues depende del lugar en el que se sitúe en cada momento debido a la influencia de las tecnologías geoespaciales. Así, la identidad de Knut que Sonia (re)construye varía en función de las fotografías que le envía desde los diferentes lugares en los que se encuentra, por lo que, como ciudadano, no pertenece a un “lugar antropológico” (Augé, 1993) determinado, sino que su espacio vital es el ciberespacio, de modo que “su identidad (tanto la nacional como la subjetiva) se diluyen en la experiencia de la navega-

ción, y puede reconstruirse y crear avatares a su voluntad en el ciberespacio” (Mora, 2014a, p. 330).

Una vez que la utopía de la clase media (Labrador Méndez, 2014) se ha desmoronado como consecuencia de la crisis del neoliberalismo, al ciudadano hipermoderno únicamente le queda “el juego virtual de llevar «una doble vida» (288), que es la virtual-avatárica” (Escandell Montiel, 2012, p. 49). Por tanto, esta doble vida será asumida, a la vez que conveniente, para mantener la armonía social (Escandell Montiel, 2015, p. 86). Luego cabría preguntarnos hasta qué punto se puede considerar real la personalidad con la que se establece contacto en la red, es decir, hasta qué punto Knut es concebido como un individuo con una entidad real si se compara con Verdú, el marido de Sonia. Knut constituye un “semionauta” en relación con la definición que Bourriaud (2002) le otorga al sujeto que proyecta su propia cultura, es decir, la cultura de la red, como si se tratase de un lienzo sobre el que trabaja y modifica para crear algo nuevo a partir de una remezcla. De ahí que Knut encarne un cúmulo de comportamientos y conductas sociales de moda que hacen que su identidad real sea percibida por el lector como una creación artificial concebida en el espacio web, en un proceso que Escandell (2015) explica como una “mediamorfosis en la medida en que esta se reconvierte desde lo experimentado hasta lo narrativizado en una serie de procesos deformantes hipermediados” (p. 98).

Tanto Sara Mesa como Elvira Navarro representan el universo “hyper” (Lipovetsky, 2004, p. 28) a través de la realidad virtual entendida como un mecanismo de individualización del ciudadano digital y como una forma de aislamiento del mismo que deriva en situaciones de estrés y ansiedad por su reclusión en espacios privados y su precariedad laboral. En este sentido, destaca la extensión de la psicología de las protagonistas sobre el espacio urbano representado como una ciudad decadente cuyas calles inhóspitas reflejan la precariedad de los ciudadanos. La crisis de identidad y de ansiedad que sufren les conduce al uso abusivo de bebidas alcohólicas y fármacos psicotrópicos que incluso pueden llevar al suicidio, una consecuencia más de las crisis financieras (Lipovetsky, 2004, p. 28) que suelen silenciarse bajo análisis centrados en aspectos económicos y laborales, como así se refleja en el género “historias de vida subprime”, un tipo de microrrelato difundido a través de plataformas virtuales (Labrador Méndez, 2012, p. 562). Este subgénero se enmarca dentro de la escritura no-creativa (Goldsmith, 2011), definido por Escandell (2019, pp. 157–158) desde la idea de “la apropiación y resemantización textual”, situándose así en el concepto bourriaudiano del “semionauta”, en cuanto que la web permite la construcción de nuevas formas literarias, así como la configuración de personajes como Knut, que, en definitiva, no dejan de ser un reflejo más de la sociedad pasiva, individualista y solitaria a la que se le presenta un futuro cargado de incertidumbre.

## A modo de conclusión

La ciudad de vacaciones supone no solo el triunfo del consumismo y de las políticas neoliberales que traen consigo la especulación del suelo y la transformación de las ciudades para ofertar productos vacacionales al consumidor, sino también un nuevo modelo que se basa en ofrecer al trabajador los lujos, el confort y el descanso de los que no puede disfrutar en su día a día. Esta nueva concepción del espacio implica la formación del turismo de masas y la adopción de un rol por parte del turista para adaptarse a las exigencias de la ciudad. Así, la ciudad de vacaciones refleja una utopía de la clase media que produce, al igual que la ciudad en crisis, inestabilidad e inadaptabilidad en Escargot, al mismo tiempo que remarca el hecho de que ningún espacio queda al margen de la política consumista.

En contraposición con el modelo anterior a la crisis, la sociedad que surge tras ella presenta un nuevo orden social que se comienza a observar en *El Dorado* y se asienta en *Cicatriz* y *La trabajadora* no solo por la temática de las novelas, sino también por una transformación en la forma y en el uso del lenguaje que refleja el sometimiento del trabajador ante el poder económico. Sonia acata todas las normas en silencio, ni siquiera se plantea una protesta y busca una vía de escape a través de las redes sociales. Sin embargo, Elisa, tras ser despedida, decide acudir a la puerta de la editorial creyendo que sus compañeros se están organizando para reclamar sus derechos y comprueba que nada cambia, “como si nada hubiera ocurrido y yo me hubiera equivocado” (Navarro, 2014, p. 101), una circunstancia explicada por el cada vez más extendido concepto de “ciudadanía digital” (Escandell Montiel, 2012, p. 47), entendido como el reconocimiento de un proceso social que dota al ciudadano, ahora usuario del entorno Web 2.0, de unos nuevos valores de identidad dominados por “la société d’hypersurveillance” (Lipovetsky, 2004, p. 53) que se refleja en el individualismo del nuevo ciudadano hipermoderno.

*Cicatriz* y *La trabajadora* presentan un desenlace marcado por la incertidumbre sobre el futuro tanto laboral como personal de sus protagonistas. La precariedad laboral y la incertidumbre son las consecuencias de las agresivas políticas neoliberales cuyo resultado ha sido la modificación de los espacios. Su reconfiguración ha difuminado la frontera entre lo público y lo privado hasta la desaparición del exterior y la conformación de la calle como un “no lugar”. Por ello, las protagonistas necesitan definirse e identificarse constantemente como consecuencia de su pérdida laboral. Sin embargo, sus acciones, sus pensamientos y su psicología no suponen una postura de radical oposición a la situación que padecen o a la necesidad de (re)construir un espacio público alternativo e identitario, totalmente opuesto a los actuales “no lugares” en los que “la desaparición del exterior” genera en las protagonistas grandes situaciones de estrés. Únicamente reflejan

los actuales espacios urbanos y expresan el estado de ánimo que les produce un sistema social que parece presentarse ante ellas como abrumador e inmutable.

## Bibliografía

- Angulo Egea, M. (2022). De Las Vegas a Marina D'Or. O como llegar desde el New Journalism norteamericano de Hunter S. Thompson hasta la nueva narrativa española de Robert Juan-Cantavella. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 16, 109–135.
- Antón Clavé, S. (1998). La urbanización turística: De la conquista del viaje a la reestructuración de la ciudad turística. *Documents d'anàlisi geogràfica*, 32, 17–43.
- Augé, M. (1993). *Los "no lugares". Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Becerra Mayor, D. (2018). El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis. In J. Peris Blanes (Ed.), *Cultura e imaginación política* (pp. 45–62). RILMA 2; ADEHL.
- Bezhanova, O. (2020). La novela de la crisis: La trayectoria del género. *Estudios Culturales Hispánicos*, 1, 205–219.
- Bianchini, F. (1993). Remarking European cities: the role of cultural policies. In F. Bianchini & M. Parkinson (Eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience* (pp. 1–19). Manchester University Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction. Cultura as screenplay: How art reprograms the world*. Lukas&Sterling.
- Carrión, J. (2009, agosto 31). Bienvenidos a Marina d'Or, ciudad de vacaciones. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-espana/bienvenidos-a-marina-de-or-ciudad-de-vacaciones/>
- Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Anagrama.
- Escandell Montiel, D. (2012). *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de la creación literaria a comienzos del siglo XXI*. Universidad de Salamanca.
- Escandell Montiel, D. (2015). Narrativizaciones del yo: los impostores y la construcción del personaje-yo deseado en la sociedad digital. *Tempo e Argumento*, 7(15), 71–102.
- Escandell Montiel, D. (2019). Textovisualidades transatlánticas en la tuitertura: hibridación, imagen y escritura no-creativa. In C. Morán Rodríguez & M. Martínez Deyros (Eds.), *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico* (pp. 155–169). Peter Lang.
- Goldsmith, K. (2011). *Uncreative Writing*. Columbia University Press.
- Janoschka, M., & Sequera, J. (2014). Procesos de gentrificación y desplazamiento en América Latina - una perspectiva comparativista. In J. J. Michelini (Ed.), *Desafíos metropolitanos: Un diálogo entre Europa y América Latina* (pp. 82–104). Catarata.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Juan-Cantavella, R. (2008). *El Dorado*. Random House Mondadori.
- Labrador Méndez, G. (2012). Las vidas *subprime*: la circulación de *Historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007–2012). *Hispanic Review*, 80(4), 557–581. 10.1353/hir.2012.0041
- Labrador Méndez, G. (2014). ¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la Transición española y el imaginario de la historia en el 15-M. *KAMCHATKA: Revista de análisis cultural*, 4, 11–61. <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4296>.

- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Lipovetsky, G. (2004). *Les Temps hypermodernes* (S. Charles, Ed.). Grasset.
- Marcuse, P. (1985). Gentrification, abandonment and displacement: connections, causes and policy responses in New York City. *Journal of Urban and Contemporary Law*, 28, 195–240.
- Marin, L. (1975). *Utópicas: Juegos de espacios*. Siglo XXI.
- Méndez Rubio, A. (2012). *La desaparición del exterior: Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Eclipsados.
- Mesa, S. (2015). *Cicatriz*. Anagrama.
- Mora, V. L. (2014a). Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 2(4), 319–343.
- Mora, V. L. (2014b). Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia. *Caracteres*, 3(1), 11–42.
- Navarro, E. (2014). *La trabajadora*. Random House.
- Rodríguez, E., García, B., & Muñiz, O. (2013). Del Madrid global a la crisis urbana: Hacia la implosión social. In Observatorio Metropolitano (Ed.), *Paisajes devastados: Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis* (pp. 123–179). Traficantes de sueños.
- Rodríguez de la Flor, F. (2013). *Contra (post)modernos: Tres lecturas intempestivas (disidencia, provincia, carencia)*. Miguel Espinosa. Claudio Rodríguez. Antonio Gamoneda. Periférica.
- Rodríguez de las Heras, A. (2002, julio). El tercer espacio. *Red digital: revista de tecnologías de la información*, 2. [http://reddigital.cnice.mec.es/2/firmas/firmas\\_rodriguez\\_ind.html](http://reddigital.cnice.mec.es/2/firmas/firmas_rodriguez_ind.html)
- Rosendo, N., & Sánchez-Mesa Martínez, D. (2019). Adaptación y transmedialidad: crítica de una oposición agotada. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, 7(2), 335–352.
- Sanz Ruiz, C. (2019). *Recuperación del testimonio crítico: La narrativa española en tiempos de crisis (1998-2018)*. Universidad Complutense.
- Theodore, N., Peck, J., & Brenner, N. (2009). Urbanismo neoliberal: la ciudad y el imperio de los mercados. *Temas sociales*, 66, 1–11.
- Valdivia, P. (2018). Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones. *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15, 18–36.

### Nota bio-bibliográfica

**Noelia S. García** es Licenciada en Filología Hispánica, especializándose en Literatura, por la Universidad de Oviedo en el año 2014. En 2020, obtuvo el título de doctora en Investigaciones Humanísticas por la Universidad de Oviedo tras la defensa de su tesis *Narrar (en) la ciudad: representación de la ciudad en la narrativa española contemporánea*. Su principal línea de investigación se centra en las relaciones entre el espacio urbano y la narrativa española contemporánea, publicando diversos artículos en revistas nacionales e internacionales como *LJJournal*, *Pasavento*, *Microtextualidades* o *Esferas Literarias*. Ha participado en diversos congresos en las universidades de Valladolid, Salamanca, Alcalá de Henares o en la Université Libre de Bruxelles. En 2019–2020, realizó el máster en Género y Diversidad en la Universidad de Oviedo, en cuyo trabajo final profundizó en el espacio urbano desde la perspectiva de género y el personaje de la *flâneuse*. Actualmente, desarrolla un proyecto postdoctoral entre la Université Libre de Bruxelles y la Universidad de Oviedo en el marco de Ayudas para la Recualificación del Sistema Universitario Español. Modalidad Margarita Salas.

noelia.suarez.garcia@ulb.be.



KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA

Universidad de Silesia en Katowice, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0002-4742-1035>

## *Mi corazón visto desde el espacio* de Alejandro Cuevas como una “novela capitalocénica”

*Mi corazón visto desde el espacio*  
by Alejandro Cuevas as a “capitalocenic novel”

**ABSTRACT:** The main objective of the article is to investigate the usefulness of the notion of Capitalocene proposed by Jason W. Moore in the interpretation of Alejandro Cuevas’s most recent novel: *Mi corazón visto desde el espacio* (2019). The work of Cuevas, a writer from Valladolid with much experience in challenging various social problems of 21st century Spain, indeed gains a much more nuanced interpretative dimension, as it reveals the scope of the author’s critique of contemporaneity that encompasses a whole range of issues that go beyond the boundaries of the Anthropocene and require a bolder and more contemporary frame of reading. Thus, Cuevas’s fifth novel can be read as a “capitalocenic novel” as it turns out to be a quasi-manifesto of the weaknesses of the self in today’s System.

**KEY WORDS:** Capitalocene, Anthropocene, Alejandro Cuevas, Spanish contemporary novel, precarious employment

En política, el hombre no ve más que *intereses y derechos*, es decir, *verdades*. En literatura no puede buscar por consiguiente sino *verdades*. Y no se nos diga que la tendencia del siglo y el espíritu de él, analizador y positivo, lleva en sí mismo la muerte de la literatura, no. Porque las pasiones en el hombre siempre serán *verdades*, porque la imaginación misma ¿qué es sino una *verdad*, más hermosa?

Mariano José de Larra, *Literatura: rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe*

No es nada raro que la literatura no huya de problemas sociales, económicos o políticos de los tiempos en los que les ha tocado vivir a los escritores. La presencia de todo un abanico de motivos relacionados con las condiciones sociales se hace cada vez más patente en momentos de dificultades colectivas, de inestabilidad social y política o de cambios profundos del sistema de organización estatal que influyen en la situación del yo. En la narrativa, hay tramas que incluyen dichos motivos por medio de teorías que unen lo político con lo estético (verbigracia, de Rancière y su concepto de lo “sensible”, entendido como un “horizonte de despliegue” y como “una experiencia que va encaminada a hacer visible . . . un modo de subjetivar, de hablar y de comportarse”; Goeritz Álvarez, 2018, p. 18). Las vidas literarias cobran así una dimensión extratextual, dado que representan conductas modélicas en situaciones específicas. No obstante, las representaciones literarias, también las que se consideran canónicas, no se escapan de fallos y limitaciones, puesto que —y seguimos aquí otra vez el pensamiento rancieriano— no se puede ver “en la representación por medio de las palabras ni la compleción, ni la fidelidad a la realidad; el hombre, siendo un sujeto débil, produce palabras a pesar de su índole ilusoria y torcida” (Gutkowska-Ociepa, 2020, p. 33). Así, un acto creativo se convierte en una pugna pluridireccional tanto con la realidad que se intenta representar como con la materia del lenguaje y su fijación en lo “sensible” concebido inevitablemente desde una perspectiva solipsista.

Lo político se suele proyectar en contextos grupales, de una colectividad nacional o social (por ejemplo, coetánea o profesional), y es la dimensión pública la que otorga a la política una relevancia mayor. A su vez, la literatura ofrece una oportunidad excelente de mostrar lo público por medio de una cuasi existencia concretizada y parabolizada que no solo aporta a los lectores una posibilidad de profundizar en las redes de dependencias y debilidades de la situación de un individuo en el sistema político estatal o municipal,<sup>1</sup> sino que también pone en tela de juicio las consecuencias de la política abstracta en una vida singular, de algún modo mucho más palpable, materializada e identificable.

De todo ello se aprovecha Alejandro Cuevas, cuya narrativa recoge varios hilos del análisis de la contemporaneidad ofreciéndolo en forma de un texto que, a pesar de ser indudablemente literario, en realidad se parece más bien a un cuasi manifiesto capitalocénico, repleto de frustración, desesperanza, humor amargo y sardónico, que surge de la necesidad de reivindicar un reconocimiento de varios factores que de forma trágica y grotesca determinan la precariedad e insatisfacción, en las cuales estriba la situación de los españoles nacidos en los años setenta y ochenta. El término “capitalocénico” resulta aquí enormemente útil, puesto que la crítica desplegada por Cuevas en *Mi corazón visto desde el*

---

<sup>1</sup> Lo mencionamos aquí porque suele tener mucha importancia para Cuevas, cuyos protagonistas sienten a menudo un vínculo especial con su micropatria urbana.

*espacio* (2019) supera lo que se suele considerar solo “político” y necesita un marco interpretativo más amplio, más atrevido y más actual.

Hay investigadores que en la categoría de Antropoceno ven una solución para el agotamiento terminológico de la etapa de posposmodernismo (p. ej. Heike Scharm, 2019), si bien es cierto que ni siquiera el Antropoceno abarca lo todo y es suficiente para diseccionar la posición del hombre dentro del panorama actual. El término prestado de la geología, según indica Jason W. Moore, resulta beneficioso a la hora de “reconfigurar la historia del mundo moderno como la edad del hombre” (Wedekind & Milanez, 2017, p. 109), pero no es lo suficiente en el intento de aclarar los mecanismos socioeconómicos y socioculturales igualmente importantes para la diagnosis de la radicación de la humanidad hoy en día. Refiriéndose a las consideraciones de Moore, José Ramón Orrantia Cavazos (2020) pone de relieve que “los argumentos antropogénicos oscurecen las dinámicas capitalogénicas de naturalización de las inequidades, alienación y violencia de las relaciones modernas de producción y apropiación de capital”<sup>2</sup>, por lo cual se nota que el Antropoceno se fija en el dualismo entre lo humano y la naturaleza<sup>3</sup>, pero sin prestar mucha atención a la noción de “capital” que ha sido clave en el proceso del desarrollo de la coexistencia del ámbito humano y no-humano. Además, conforme a Moore (2017), el Antropoceno es una idea peligrosa por el poder que se esconde en su potencial de *storytelling*, por la capacidad de tergiversar los hechos en cuanto a las razones de la crisis climática y de disminuir la responsabilidad de los que tienen la culpa. En efecto, el Antropoceno se deja ver como una herramienta falaz, mientras que Capitaloceno se refiere no tanto a una dicotomía de lo humano y lo no-humano, sino a una relación triádica entre el ser humano, la naturaleza y, efectivamente, el capital.

Siendo un sistema que pone a trabajar a la naturaleza y a la naturaleza humana por una remuneración mínima, el Capitaloceno no es un término éticamente neutral lo cual constituye uno de los motivos por el que Moore opta por su utilidad general. Según el investigador americano, la repartición del capital junto con las oportunidades dadas —o en muchos casos sustraídas— a varios grupos sociales provienen de la percepción de “la Naturaleza como «algo fuera», fuera de la sociedad, pero que incluye a mucha gente no blanca, muchas mujeres, quizás incluso la mayor parte de la humanidad” (Wedekind & Milanez, 2017, p. 109). En consecuencia, al admitir el rol del capital y no ocultar los males del capitalismo (Moore enumera aquí sexismo, racismo, la formación de clases o colonialismo; 2022, p. 135), entramos en una dimensión llena de relatos de abuso, sufrimiento y desesperación.

---

<sup>2</sup> Véase también: Moore, 2017, p. 10.

<sup>3</sup> “Tradicionalmente en el pensamiento ambiental se ha hecho énfasis en los dos extremos: los humanos y la naturaleza; la sociedad y la naturaleza” (Wedekind & Milanez, 2017, p. 109).

Respondiendo a la pregunta de qué tiene que ver con dicha opresión Alejandro Cuevas (es un seudónimo de Alberto Escudero Fernández), un hombre blanco de 49 años, licenciado en Filología Hispánica, nacido en Valladolid y durante últimos años “exiliado”<sup>4</sup> en los EE. UU., hay que indicar que por la situación de los treinta- y cuarentañeros en la España de la última década (más o menos), conforme a los problemas sociales y generacionales presentados en sus textos, su narrativa se abre a una lectura según la clave del Capitaloceno. Y, por supuesto, se sabe perfectamente que Cuevas crea ficción, que se esconde detrás de la fachada de la invención y licencia poética en todas sus obras, sin embargo, de forma continua, a partir de sus primeras novelas y cuentos, sigue profundizando y matizando una crítica feroz del sistema socioeconómico español, lo cual se despliega de manera muy evidente en *Mi corazón visto desde el espacio* (su quinta novela<sup>5</sup>).

<sup>4</sup> El estatus del “exiliado” va aquí entre comillas, puesto que no tiene nada que ver con una presión política; responde más bien a la situación económica y vital del autor. No obstante, este exilio no se muestra enteramente voluntario, sobre todo, si consideramos la inaccesibilidad del mercado laboral como una puerta cerrada a una vida digna uno de los factores que —de forma sutil, intangible, aun así real— resultan en la necesidad de buscarse un lugar de vida más oportuno fuera de España. Las circunstancias de los “exiliados” se han convertido en uno de los motivos de la novela analizada: “hay gente que conoces de manera tangencial y que, de improviso, dejas de ver: alguno, sí, habrá muerto (la muerte es el exilio más radical), pero la mayoría ha emigrado a Madrid o a la costa o al extranjero. Algunos se habrán ido por gusto, huyendo del clima detestable de Desgracia o por amor o porque se les ha presentado una oportunidad laboral que no podían dejar escapar, pero la mayoría se ha ido porque no le ha quedado más remedio, porque no han sido capaces de abrirse un hueco, de edificar aquí una vida digna” (Cuevas, 2019, pp. 50–51). Hay que señalar, a la vez, que el escape a otro país no garantiza una vida idílica. En la novela, a modo de cuasi reportaje, se cuentan historias de jóvenes anónimos que sacrifican su orgullo por una remuneración suficiente. Citamos aquí dos de ellas, llenas de desengaño; la primera demuestra una doble vida que llevan los que emigraron y la segunda, la degradación profesional que quita todas las ilusiones sobre la grandeza y excepcionalidad como individual que un o una joven tiene a la hora de optar por un país ajeno: “Claudia (nombre ficticio) miente a su familia y dice que está dando clases de español cuando en realidad limpia habitaciones de hotel en Múnich. No es el único caso: lo habitual es exagerar, decir, por ejemplo, que trabajas en una empresa donde estás muy bien considerado, cuando lo cierto es que eres mozo de almacén y nadie sabe tu nombre” (Cuevas, 2019, p. 53); y la segunda, que subraya también el impacto devastador de sentirse forastero: “Manuel (nombre ficticio) era biólogo, aunque no ejerció nunca. Trabajaba de botones en un hotel de Londres y casi todas las propinas se las gastaba en comprar, a precio de importación, productos españoles, porque sí, algunos son capaces de echar raíces en otros países, pero otros sienten una morriña espantosa y no hay día en que no se pregunten qué pintan ahí, rodeados de gente con costumbres tan extrañas que come porquerías. La ventaja de las grandes ciudades extranjeras es que allí puedes diluirte y desintegrarte en la multitud, porque nadie te conoce. Nadie sonrío con socarronería al verte llevando bandejas en un restaurante o paseando perros con una bolsa de plástico para recoger sus heces. Dos kilos de heces al día, seis días a la semana, cincuenta semanas al año. Tu vida como una metafórica piscina llena de excremento de perro” (Cuevas, 2019, p. 53).

<sup>5</sup> Las novelas anteriores son: *Comida para perros*, de 1998; *La vida no es un auto sacramental*, de 1999; *La peste bucólica*, de 2003, y *Quemar las naves*, de 2004.

Cuevas visibiliza aquí varios problemas que viven en España tanto los coetáneos de la “generación Nocilla”<sup>6</sup> como los mileniales, los de la “generación burbuja” (burbuja tanto del bienestar como la inmobiliaria, como en 2011 indicaba, entre otros, Aleix Saló en su libro *Españistán*). Se trata de los que viven en una época de bienestar y de crisis a la vez, de tremenda riqueza de empresas internacionales y de falta de empleo ajustado a los intereses y formación de la generación que debería triunfar en el mercado laboral, pero se ve forzada a ocultar sus ambiciones para poder trabajar en cualquier sitio, por cualquier remuneración y haciendo cualquier cosa. Según los diagnósticos de la generación X esparcidos por la prensa española a partir de 2005, son “mileuristas”, “nimileuristas” o “submileuristas”<sup>7</sup>: gente que gana —como máximo y no siempre— mil euros al mes e intenta, a pesar de lo problemático que sea con una cantidad como esta, dominar su vida con todos los obstáculos de la adultez.

Por medio de *Mi corazón visto desde el espacio*, Cuevas añade un retrato más a su serie panorámica artística dedicada a la representación de la situación de los inadaptados treinta- y cuarentañeros. Por tanto, la relevancia de lo económico surge en cada momento de la lectura, aunque a primera vista se puede creer que se trata sobre todo de una novela sentimental (la primera parte arranca con una confesión: “Te quise, pero ya no te quiero, y entre una cosa y otra es como si hubieran estallado a la vez cien bombas atómicas, dejando una devastación indescriptible”; Cuevas, 2019, p. 11). El protagonista, que hasta el final permanece anónimo, después de seis años de exilio vuelve a España, a su pueblo natal de nombre fatídico: Desgracia. Allí, un viejo amigo suyo que sigue trabajando en el bar Prometeo le entrega un manuscrito que el protagonista había escrito hace seis años para su novia de aquel entonces, Bárbara. El texto lo define como: “una guía antiturística de la ciudad, un autorretrato borroso, un cuaderno de bitácora en medio del naufragio, una sinuosa declaración de amor... Un amasijo de subgéneros que acabó derivando en carta de despedida” (Cuevas, 2019, p. 16).

---

<sup>6</sup> En realidad, Alejandro Cuevas no ha sido asociado con ninguna generación literaria como tal, aunque se acerca más por su edad a la “generación Nocilla”, cuyo nombre viene de la trilogía *Proyecto Nocilla* escrita por uno de sus coetáneos, Agustín Fernández Mallo. Por su complejidad, el tema de las generaciones literarias que, de hecho, no se ajustan en pleno a las divisiones generacionales sociológicas, requiere un estudio separado. Aquí solamente indicamos que los rótulos como “generación Kronen” o “generación Nocilla” se suelen convertir pronto en etiquetas de productos mediáticos, de mercancías deseadas por los lectores-clientes y por críticos literarios que estimulan las ventas. Como señaló Violeta Ros Ferrer (2017): “Sobre la rentabilidad de la etiqueta «Nocilla», es muy significativo el hecho de que la primera novela del «Proyecto Nocilla» de Agustín Fernández Mallo . . . fuera publicada en 2006 por Candaya, una editorial minoritaria, indie, mientras que la segunda y la tercera parte fueran publicadas por la editorial Alfaguara, una de las más potentes y comerciales del ámbito editorial español, perteneciente al grupo PRISA” (p. 70).

<sup>7</sup> Un análisis detallado de esos términos lo ofrece Olga Nowak (2021) en su libro dedicado a la narrativa de las escritoras españolas de la generación X (pp. 43–47).

En efecto, la novela consta de dos líneas argumentales llevadas simultáneamente: una que se refiere al protagonista maduro, que es un hijo que vuelve a su país para desconectar a su padre de los aparatos que le permiten vivir; y la segunda, que es un relato releído y de algún modo revivido por el protagonista de la primera, por su autor y personaje principal a la vez. El desdoblamiento de las voces narrativas le permite a Cuevas mostrar una evolución individual *à rebours*, un proyecto existencial como un fracaso total (lo cual es un motivo muy frecuente en sus obras), una vida concebida como un despilfarro colosal del tiempo.

El principio de la tesis doctoral escrita por el camarero del Prometeo hace constar que: “El tema vertebral de toda la Literatura, de cualquier época y de cualquier ámbito geográfico, es la devastación que el paso del tiempo provoca en el exterior y en el interior de los seres humanos” (Cuevas, 2019, p. 117) y, evidentemente, también es uno de los ejes conceptuales principales del argumento cuevasiano. El deterioro del cuerpo y de la personalidad que los hombres experimentan con el paso de los años surge varias veces en las reflexiones del protagonista, sobre todo, si se compara con su padre que desaparece paulatinamente del mundo y de su vida y que del hombre enojado por el Ayuntamiento y varios asuntos prácticos que rigen la vida en Desgracia pasa a ser a un individuo inconsciente, incapaz de expresar una vez más su indignación y desengaño por las malas decisiones de su hijo. El narrador hace todo lo posible para alejarse del modelo paternal, sin embargo, nota inquietantes semejanzas. Paradójicamente, disminuye su propio valor tanto sintiéndose vinculado con su familia, como contemplándose en un contexto más amplio, extrafamiliar: “yo juego solo los papeles intrascendentes” (Cuevas, 2019, p. 248) o “Yo soy como otros. Otros son como yo. Creemos ser un producto irreplicable de la genética, pulido (o man-cillado) por factores ambientales, pero solo somos un ladrillo más en una tapia interminable y vulgar” (Cuevas, 2019, p. 227).

El motivo de lo ambiental, explotado de forma más o menos directa por el autor en varios fragmentos, demuestra que la obra supera una lectura en clave simplista marxista, puesto que no se centra solamente en la situación frágil del hombre frente al impacto del capital, sino que lo sitúa en una red densa de factores tanto económicos y existenciales como climáticos y ecológicos. Asimismo por eso, a la hora de diseccionar el mundo representado en *Mi corazón visto desde el espacio*, la noción de Capitaloceno resulta idónea.<sup>8</sup> De hecho, el capitalismo despiadado en el que se mueve el protagonista recuerda la inexorabilidad del darwinismo y queda representado por medio del planteamiento biologicista, también presente en otros textos de Cuevas como *Comida para perros*

---

<sup>8</sup> Merece la pena indicar que este artículo no supone el primer intento de adoptar el pensamiento capitalocénico en el ámbito de la literatura. Véase, como ejemplo, un artículo de Philomena Polefrone (2020) cuyo enfoque atañe incluso a una “estética capitalocénica” o un texto de Francisca Noguero (2020) que trata el Capitaloceno como un punto de partida en su investigación de nuevas propuestas narrativas de España y América Latina.

o *La peste bucólica*. En *Mi corazón visto desde el espacio*, el autor juega a menudo con conceptos ambientales de forma lúdica y metafórica (“Ahora soy una especie de logoescéptico: considero las palabras ruido ambiental, contaminación acústica”; Cuevas, 2019, p. 251), no obstante, en varios fragmentos incluye una preocupación por la explotación del medio ambiente. A menudo se menciona la oscuridad como una muestra de fallos del hombre con respecto a la protección del estado adecuado de la naturaleza; por ejemplo, a la hora de recordar el pasado, se menciona que “el crepúsculo no estaba todavía deslucido por un velo de contaminación” (Cuevas, 2019, p. 134). Se da a entender que el fracaso del mundo tal y como lo conocemos es inminente, por lo cual cuando el protagonista experimenta un momento repentino y cortito de felicidad, este siempre va acompañado por una imagen de destrucción, de alienación y del aniquilamiento cercano:

era maravilloso quedarnos, excepcionalmente, de tertulia en la cama, hablando en susurros de la vida como se habla de una novela que uno ha leído pero no sabe muy bien si ha acabado entenderla o no . . . . Tumbados sobre las sábanas arrugadas, me gustaba visualizarnos como los dos últimos pingüinos flotando a la deriva a bordo del último iceberg, pocas horas antes del fin del mundo. (Cuevas, 2019, p. 93)

El presagio de la catástrofe del universo acompaña al protagonista en su día a día sin cesar. También la sofisticación de la vida emocional se reduce a las metáforas del campo de fauna: Bruno, otro personaje perteneciente a la misma generación que el protagonista, declara el amor por una chica indicando que “es la única hembra de mi especie . . . . Lo cual es como decir: o Mónica o la extinción” (Cuevas, 2019, p. 117). En efecto, el mundo representado por Cuevas en *Mi corazón visto desde el espacio* recuerda a la desesperanza de *Melancolía* (2011), de Lars von Trier, o del mundo bestial y hostil de *Poeta de Nueva York*, de Lorca. Uno de los epígrafes que abren la novela pone de relieve su carácter distópico: “«The world is holocaust. Everything is lost. Mankind is destroyed. Sprinkled in the void. La la la la la, la la la la la, la la la la la». Blondie: *The attack of the Giant Ants*” (Cuevas, 2019, p. 9). Esa ambigüedad —el fin del mundo y un trivial canto de “la la la la la”— está presente en todo el texto.

Los personajes de la novela: el protagonista-narrador, Yonatán del bar, Teresa, Tomás y algunos más son licenciados en Filología Hispánica y la selección de la carrera marca su situación en todos los aspectos. Es uno de los motivos recurrentes en la narrativa de Cuevas, dado que constituye, entre otros, el motivo central en *Mariluz y el largo etcétera*, el cuento que da título a todo el volumen de relatos publicado un año antes de *Mi corazón visto en el espacio*. Parece que en muchos textos suyos la literatura sirve de oportunidad de huida de los problemas pragmáticos y triviales de la cotidianidad: “los libros, en resumidas cuentas,

me fueron desconectando del mundo en el que vivo, y no sé si he regresado del todo. Y no sé si quiero regresar” (Cuevas, 2019, p. 251). La literatura se convierte en la única esfera en la cual la sensación de inadecuación de los que no sabían escoger “bien” su futuro profesional se difumina o al menos pasa a segundo plano. Ahora bien, la literatura ni cualquier otra creación no aparece presentada aquí como una dimensión idílica. Por un lado, el protagonista subraya la ineficacia e imperfección de la lengua: “La maldición de Babel, por decirlo de alguna manera, no consiste en que los hombres hablen idiomas diferentes, sino en que las palabras significan una cosa distinta para cada uno” (Cuevas, 2019, p. 249). El lenguaje es tramposo en los medios de comunicación de masas (se alude en la novela muchísimas veces a las manipulaciones en la televisión o al periódico local, el *Heraldo de Desgracia*, que es el principal órgano de propaganda de la familia más rica en Desgracia, los Pezuña) y también resulta insidioso en la comunicación más íntima, entre amigos, lo que vemos, por ejemplo, cuando el protagonista que siempre lucha con la falta de fondos constata:

En mi caso resulta irónico que, entre otras cosas, me dedique también a limpiar escaparates de tiendas y cada semana vea pasar la moda ante mis ojos cuando cambian la indumentaria de los maniqués. Sé que limpiar escaparates para beneficio de la industria textil no es un trabajo inocente (ninguno lo es). Yo le limpio las gafas al capitalismo, me dijo una vez Yónatan, pero no sé si era un comentario malicioso con ánimo de zaherir o una simple greguería. (Cuevas, 2019, p. 41)

La amistad, el amor, la vida en pareja cuando se busca casa nueva y se sueña con una hipoteca provechosa: todo ello se muestra en la novela como asuntos estrechamente vinculados con el poder del capital que se tiene (o no) a disposición:

— La cultura —me decía mi padre— te va a venir muy bien cuando tengas que pedir limosna en un túnel. Así redactarás carteles sin faltas de ortografía. Fuimos animales herbívoros atrapados en la jaula de leones. Fuimos unos inadaptados que subestimamos el poder y la importancia del dinero. Mientras otros, que también eran pobres, se resignaban a su destino y pasaban el fin de semana haciendo carreras clandestinas con sus coches tuneados, inflándose a anfetaminas y metiéndole mano a la Yénifer en un descampado, para luego, el lunes, ir a trabajar a un andamio y beber durante la pausa del almuerzo vino de tetrabrik, nosotros nos preguntábamos por el sentido de la vida y leíamos a Faulkner y veíamos películas de Rossellini. (Cuevas, 2019, p. 56)

Lo que le duele al yo novelesco es falta de apoyo proveniente de la familia más cercana, de los amigos que eligieron otra trayectoria profesional, de novias que al fin y al cabo eligen siempre a un chico que sabe manejar el capital del tiempo y de fondos que la vida le ofrece (Bárbara, a la que el protagonista

dirigió su “guía antiturística”, para explicarle por qué prefiere romper con él le dice: “Porque en la vida real, las cosas se compran con dinero y no con ideas”; Cuevas, 2019, p. 252). El dinero no llega ni siquiera cuando el protagonista decide trabajar de forma poco legal en una “academia-charcutería” y dedicarse a la “lumpendocencia” dando clases de latín a los hijos de los ricos para que los jóvenes puedan perseguir la formación adecuada y luego convertirse en un “recurso” útil para el Sistema.

Al protagonista le duele mucho el funcionamiento del Sistema, escrito con mayúscula, que no defiende a los que no siguen las pautas del pragmatismo y no se empeñan en acumular bienes y capital para poder invertir y desarrollar así el poder económico de las élites y de la ciudad. Por la omnipresencia directa del aliento municipal y estatal en la esfera de oportunidades de los personajes filólogos, se puede leer la novela de Cuevas en un contexto más amplio, tanto español como transnacional, dado que los principios descritos por el vallisoletano se refieren a muchísimos ámbitos políticos democráticos y liberales.

Según Michael Walker<sup>9</sup>, ya en los noventa se veía que “la era de la geopolítica cedió el paso a la geoeconomía” y que “los nuevos símbolos de virilidad son las exportaciones y la productividad y las tasas de crecimiento”, mientras que “los grandes encuentros internacionales son los pactos comerciales de las superpotencias económicas”. Ya en aquel entonces todo empezaba a girar alrededor del poder del capital y de las ambiciones de conseguir un bienestar económico; eso es lo que se concebía como fuerza motriz del progreso y el último objetivo tanto de las colectividades como de los individuos. Robert Kagan (2008) añade que las naciones iban a deshacerse de sus pasiones atávicas, de luchas por el honor y la gloria (p. 8) y se centrarían en la búsqueda del sosiego financiero y seguridad material. El protagonista de Cuevas demuestra que una visión como esta, aunque en teoría suene idílica (sin pasiones no se optaría por guerras) y parezca completa, en realidad, descarta a la gente que no sabe participar ni mantener el ritmo en esa carrera por la propiedad, por la estabilidad laboral, por seguir las pautas indicadas por el dinero como un propósito de todas las actividades y el sueño definitivo. Con unos intentos fallidos de sacar oposiciones y por la imposibilidad de convertirse en un profe de instituto despreciado o un funcionario a quien el resto de los fracasados podría envidiar la estabilidad laboral (a pesar del aburrimiento provocado por el trabajo), el protagonista no cesa de ser un hombre X, siempre anónimo, casi invisible, un representante de los que no se oponen activamente al sistema (no participan en protestas, no entran en la política para abolir las reglas del mercado), pero a la vez hacen lo que necesitan para sobrevivir, metiéndose en un hueco para los resignados, ya ni siquiera in-

<sup>9</sup> “The age of geopolitics has given way to an age of what might be called geoeconomics”, Martin Walker wrote in 1966. “The new virility symbols are exports and productivity and growth rates and the great international encounters are the trade pacts of the economic superpowers” (en Kagan, 2008, p. 8; trad. nuestra).

dignados. Es un yo que parece no tener fuerza ni ganas para hacer que su voz suene y tenga impacto; es un portavoz de una desapasionada indiferencia tratada como un mecanismo analgésico y anestésico a la vez.

El protagonista elige una vida transparente, miserable, penosa y quejica simultáneamente, silenciada, de algún modo también cuasi eremita, minimalista en cuanto a la cantidad de estímulos intelectuales que le puedan airar y exacerbar. Después de una charla con un terapeuta cuya advertencia deprime al protagonista al indicar que “no se puede cambiar el mundo para acomodarlo a nuestra cabeza, tenemos que intentar cambiar nuestra cabeza para acomodarla al mundo”, el yo novelesco se pone a favor del desinterés, apatía e inercia mental:

quemé mis libros en un descampado e hice trizas con unas tijeras mi carnet de socio de la Biblioteca Pública. No he vuelto a leer ningún libro, no visito exposiciones de pintura ni asisto a conferencias y todas las películas que veo son una porquería inofensiva, pero no sé si mi cabeza está en proceso de metamorfosis para adaptarse geoméricamente al mundo porque para eso tendría que ponerme a pensar seriamente en ello, y reflexionar sobre cualquier cosa no me conviene en absoluto. No pienso, luego existo. (Cuevas, 2019, p. 189)

Hay muchos fragmentos en los cuales se nota la rendición de un individuo que perdió todas las aspiraciones y no ve solución para su pequeñez económica y social:

Son unos días que cotizo a la Sacrosanta Seguridad Social y a mí casi me hace ilusión cuando me llega cada año una carta del Ministerio de Trabajo y veo que la cifra ha subido un poco: en toda mi vida laboral ya tengo acumulados veintiún meses cotizados, contando el tiempo que trabajé en la franquicia de bocadillos y cuando hice encuestas para el censo y cuando estuve en el túnel de lavado de coches, porque todo lo demás ha sido economía subterránea o submarina. A ese ritmo cuando me llegue la edad de jubilación, tendré reunido suficiente para que me den unos cartones para colocar en el suelo de un cajero automático. (Cuevas, 2019, p. 214)

El protagonista asume el papel de una víctima del sistema tanto económico como escolar, porque a la hora de decidir su destino no se daba cuenta de que una parte de la sociedad en realidad desprecia a los universitarios cuyas aptitudes y conocimientos no siempre pueden dar a los empresarios provechos instantáneos y palpables. En la novela se menciona la estrategia de ocultar títulos universitarios en los currículos, de tragarse la humillación y aceptar un puesto poco exigente a pesar de haber obtenido el doctorado. Se menciona sentirse decepcionado e inerme:

Nos prometieron paraíso, pero hasta ahora solo hemos visto vertederos de escombros. Nos dijeron: estudia, lábrate un futuro, invierte el tiempo en algo provechoso. Nos creímos todos los cuentos de hadas. Fuimos el patito feo que aspiraba a convertirse en cisne y acabó con el hígado hipertrofiado en una siniestra factoría de *foie-gras*. (Cuevas, 2019, p. 50)

La novela termina con un viaje de vuelta del protagonista a Australia, ya después de la muerte de su padre y de la siguiente ruptura con los amigos de Desgracia. Ningún tipo de capital le ata a su patria: ni económico, ni familiar, ni simbólico, por lo cual se retira y —siguiendo las pautas de Capitaloceno de la necesidad interiorizada de buscar algún nicho para su actividad laboral— opta por otro ambiente. El protagonista observa su pueblo alejándose en avión a otro país y a otra cultura, perfectamente consciente de que “exiliarte a un idioma ajeno es la forma más extrema de alienación” (Cuevas, 2019, p. 304). El final no es esperanzador, pero a la vez se permite interpretar como una salida de emergencia alternativa. Al fin y al cabo, en las palabras del autor: “Una novela es una compresa de celulosa con la que uno intenta contener la hemorragia de la vida” (Cuevas, 2019, p. 78).

## Bibliografía

- Cuevas, A. (2019). *Mi corazón visto desde el espacio*. Menoscuarto Ediciones.
- Goeritz Álvarez, C. (2018). Literatura y política según Rancière: observaciones a su lectura de Aristóteles. *Open Insight*, 9(15), 79–110. <https://doi.org/10.23924/oi.v9n15a2018.pp79-110.252>
- Gutkowska-Ociepa, K. (2020). El grito de los “fracasados”: Sobre *Mariluz y el largo etcétera* de Alejandro Cuevas. *Studia Romanica Posnaniensia*, 47(1), 31–42. <https://doi.org/10.14746/strop.2020.471.003>
- Kagan R.. (2008). *The Return of the History and the End of Dreams*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Moore, J. W. (2022). Anthropocene, Capitalocene & the Flight from World History: Dialectical Universalism & the Geographies of Class Power in the Capitalist World-Ecology, 1492–2022. *Nordia Geographical Publications*, 51(2), 123–146. <https://doi.org/10.30671/nordia.116148>
- Moore, J. W. (2017). The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 594–630, <https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036>
- Noguerol, F. (2020). Contra el Capitaloceno: Escrituras subversivas en el siglo XXI. In M. Waldegaray (Ed.), *Anfractuosités de la fiction: Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine* (pp. 51–75). ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims.
- Nowak, O. (2021). *Wybieram życie: Pokolenie X w powieściach hiszpańskich autorek ostatniej dekady XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Orrantia Cavazos, J. R. (2020, agosto 10). *Antropoceno o Capitaloceno* [Video]. YouTube.: <https://www.youtube.com/watch?v=Jc8eRg-Fzj8>

- Polefrone, P. (2020). The Stock Ticker in the Garden: Frank Norris, American Literary Naturalism, and Capitalocene Aesthetics. *American Literature*, 92(3), 485–511. <https://doi.org/10.1215/00029831-8616163>
- Ros Ferrer, V. (2013). La transformación del presente en la narrativa española contemporánea: Una propuesta: la generación nocilla. *Kamchatka: Revista de análisis cultural*, 1, 63–86. <https://doi.org/10.7203/KAM.1.2232>
- Saló, A. (2011). *Españistán I. Este país se va a una mierda*. Editores de Tebeos.
- Scharm, H. (2019, julio 19). *Ecocrítica e hispanismo: nuevas humanidades para el antropoceno*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=88TbMP-IY14>
- Wedekind, J., & Milanez, F. (2017, julio 10). Entrevista a Jason Moore: “Del Capitaloceno a una nueva política ontológica” (J. Muntané Puig, Ed. & Trad.). *Ecología Política*, 53, 108–110.

### Nota bio-bibliográfica

**Katarzyna Gutkowska-Ociepa:** Doctora en el Instituto de Estudios Literarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Silesia. Sus investigaciones versan sobre la literatura comparada, la narrativa española contemporánea y el hibridismo genérico, asuntos sobre los que ha publicado artículos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. Se interesa también por la traducción literaria. Autora de dos monografías: *Intertekst, historia i (auto)ironia. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* (2012) y *Odkodowana bliskość. Powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku* (2016) y coeditora de libros colectivos (*Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos. Volumen 2. Teatro de 2016 y Literatura i granice. Szkice o literaturze XX i XXI wieku de 2018*).

katarzyna.gutkowska@us.edu.pl

# Literatura frente a la normatividad







MARCIN KOŁAKOWSKI

Universidad de Varsovia, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0001-6043-8694>

## ¿Imitar o rechazar? La narrativa argentina gay actual frente a la heteronormatividad

To imitate or to reject? Contemporary Argentine  
Gay Narrative and Heteronormativity

**ABSTRACT:** The most recent Argentine gay narrative, despite being written in the post-emancipation era, is still immersed in a series of dichotomies typical of pre-emancipation gay narrative: hetero/homo, masculine/feminine, and strength/weakness. This article analyzes literary texts by contemporary Argentine writers, most widely read and commonly known in the Argentine LGTBQ+ community (Facundo R. Soto, Peter Pank and Ioshua) in order to hypothesize the existence of a tension between a dichotomous vision of the homo and heterosexual confrontation and another, where this binarism is eroded within the texts. It also discusses whether it is possible to speak in this context of a conceptual convergence encompassed under the synthetic notion of *civilibarbárie* introduced by Elsa Drucaroff.

**KEY WORDS:** gay narrative, Argentinian literature, *civilibarbárie*, Facundo R. Soto, Ioshua

Hoy día en Argentina se vive un momento de particular florecimiento en la cultura y literatura gais.<sup>1</sup> Esto se debe a tres factores principales: la introducción

---

<sup>1</sup> Me sirvo de la noción de la narrativa y literatura gay u homosexual (y no homoerótica) por una serie de razones. Martin Green (1985) observó que lo homoerótico en la literatura se caracteriza por la ausencia casi total de personajes femeninos y el enfoque en las relaciones entre hombres (p. 283). El destinatario de esta clase de obras no es un lector de ninguna sexualidad concreta. En ellas se usan frecuentemente las estrategias alusivas e indirectas orientadas a sugerir contenidos o caminos interpretativos homosexuales o, como observa Gérard Genette (1972), es todo un sistema complejo de anhelos frustrados, de sospechas desilusionadas y de sorpresas esperadas con ansiedad (p. 114). Por el contrario, la narrativa y literatura gay (u homosexual) está dirigida sobre todo al público gay (Green, 1985, p. 283), trata la temática de la homosexualidad de modo explícito y “los temas abordados en este tipo de relatos suelen centrarse desde el despertar

del matrimonio igualitario en el año 2010, un interés creciente por la cultura de las minorías sexuales y el cumplimiento del proyecto emancipatorio, aunque solo de manera parcial, como corroboran las altas tasas de violencia perpetrada contra miembros de la comunidad LGTBIQ+ argentina (véase Bimbi, 2020). Del último deriva, probablemente, el hecho de que una parte de la narrativa gay más reciente, a pesar de haberse escrito en la era de la posemancipación, siga inmersa en una serie de dicotomías propias de la narrativa gay preemancipatoria: hetero/homo, masculino/femenino y fuerza/debilidad. A todas ellas, se suma la que parece la más arraigada en la cultura argentina, es decir, civilización/barbarie que desde Echeverría vino moldeando la relación de la literatura con la política y los posicionamientos ideológicos. De acuerdo con las aportaciones de Elsa Drucaroff (2011), esta dicotomía se desvanece en obras literarias argentinas de la postdictadura, ya que en ella se fusionan y coexisten varios binomios: la ciudad y el campo, lo urbano burgués y villero, lo culto y lo popular, lo moderno y lo conservador, etcétera. Así, apunta la investigadora, surge la *civilibardbarie* que se nutre de tradiciones y conceptualizaciones contradictorias y excluyentes (Drucaroff, 2018, p. 296). La *civilibardbarie* no se reduce a una mancha temática literaria o discursiva, sino que se la puede concebir como una estrategia deconstructivista y descentralizadora orientada a revelar las incongruencias de diferentes tipos de esencialismos culturales.<sup>2</sup>

Dentro de este marco conceptual me propongo analizar algunos textos de aquellos escritores contemporáneos que son los más conocidos por la comunidad LGTBIQ+ argentina actual, que abordan temas esenciales para este colectivo, que fueron publicados después de la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario (posemancipatorios) y en cuyo centro temático está la dicotomía hetero/homo; los de Facundo R. Soto, Ioshua y Peter Pank<sup>3</sup>. Planteo como hipótesis

---

sexual del homosexual hasta las consecuencias problemáticas e incomprensiones sociales que suelen arrastrarse” (Álamo Felices, 2014, p. 80). Además, es justificado hablar de la literatura gay en este caso, dado que todos los textos analizados fueron escritos en el siglo XXI y, como apunta Jorge Luis Peralta (2017), en Argentina “el modelo identitario gay se afirmó entre las décadas de 1980 y 1990” (p. 11).

<sup>2</sup> El concepto de Drucaroff se compagina en cierta medida con las observaciones de Jack Halberstam expuestas en su libro *Wild Things. The Disorder of Desire* (2020). El investigador define “lo salvaje” como un lugar contradictorio y caótico, en el que las referencias se quedan dentro del régimen de lo inestable. Así, lo salvaje permite percibir lo que el sistema hegemónico intenta abatir, eclipsar o confinar (p. ej. sexualidades no normativas, deseos incomprensibles o sujetos racializados; Halberstam, 2020, p. 39).

<sup>3</sup> Podría incluirse en la lista de obras comentadas también la narrativa de Gael Policano Rossi (1987), con su novela *Machito* (2021) en particular, dado que de manera irónica y grotesca deconstruye los binarismos de género, las adscripciones a preferencias sexuales simplificadoras y así constituye una crítica de las imposiciones de la cultura binaria en las relaciones homosexuales. La novela *Gualicho* (2016) del mismo autor (una suerte de inversión argumental y conceptual de *Machito*) podría también incluirse en el presente estudio por razones parecidas. No obstante, dados los límites del volumen, me veo obligado a comentar estos dos textos en un futuro artículo dedicado al tema.

que en estos textos sobresale la tensión entre una visión dicotómica —de la confrontación de lo homo y heretosexual— y otra, donde este binarismo se erosiona en los mismos textos. De este modo, me gustaría indagar si es posible hablar de una convergencia conceptual de ambas visiones bajo la noción sintética de *civilibardbarie*.

Facundo R. Soto, psicólogo y periodista, es uno de los escritores más conocidos y leídos dentro de la comunidad LGTBIQ+ en Argentina, y la gay en particular. Sus volúmenes *Juego de chicos. Crónicas de fútbol gay* (2011) y *Las inferiores* (2018) recogen relatos (algunos publicados anteriormente) que en principio se desarrollan en los ambientes de jugadores no profesionales de fútbol, quienes son hombres gais, pero no se limitan a este ambiente concreto, sino que introducen varias figuras LGTBIQ+. Su novela *Alegría* (2018) parte del momento histórico de la promulgación de la Ley de Matrimonio Igualitario en 2010 para esbozar un panorama amplio de personajes gais y sus actitudes hacia las implicaciones sociales, políticas y culturales de este acontecimiento. Asimismo, en la obra se codifican diferentes posturas hacia la heteronormatividad, las exigencias sociales impuestas por la introducción de la nueva ley y la discriminación contra los miembros de la comunidad LGTBIQ+. Además, como apunta Assen Kokalov, muchas de las obras de Soto codifican “ciertos espacios urbanos —la casa de familia, el gimnasio y la cancha de fútbol— que históricamente han servido como pilares geográficos del patriarcado” (Kokalov, 2018, p. 36). Por su parte, Ioshua (Josué Marcos Belmonte), quien falleció en 2015, fue muy conocido en ciertos circuitos LGTBIQ+, pero definitivamente marginado en el contexto más amplio de la literatura argentina, incluso dentro de su propia comunidad. Este escritor de descendencia humilde (villera), propagador de la autogestión cultural y performer, en *Los sentimientos* (2011) y *Campeón* (2014), volúmenes heterogéneos que engloban formas narrativas breves y poesía, incorporó textos de militancia social escritos desde la exclusión social y puso en tela de juicio los estereotipos sobre las diferentes facetas de masculinidad. En las palabras de Enzo Cárcano (2019), la obra literaria de Ioshua “puede ser leída como una apuesta por rescatar, a través de la palabra, a una serie de personajes subalternos sumidos en la abyección por su orientación sexual y su extracción social” (p. 57). El último texto analizado, *Por favor, no escuches el CD* (2019), es de Peter Pank, artista bonaerense polifacético, quien, aparte de escritor, se desempeña como cantante y actor. Esta novela breve ambientada a principios de los años 2000 retrata los ambientes pobres de una pensión en San Telmo y abarca varios temas esenciales para la comunidad LGTBIQ+: el activismo, el travestismo, el SIDA, los prejuicios de género y la prostitución, entre otros. Como he mencionado, los textos de este breve corpus se posicionan de modo explícito e implícito ante la dicotomía hetero y homosexual y ofrecen un abanico de posturas que encarnan los varios y variados personajes.

La homosexualidad concebida como barbarie jurídica, moral y médica tiene sus raíces en la herencia judeocristiana, ya que constituye una aberración de la civilización que, al estar orientada a la reproducción, debe ser heteronormativa (Spargo, 1999, p. 19). La coherencia sexo-género-rol supone una ley de la masculinidad que tendría relación con la idea de lo civilizado, con lo cual, lo bárbaro o la barbarie sería la ruptura de esa norma y podría apuntar a la homosexualidad. De acuerdo con las premisas de Halberstam (2020), para quien lo salvaje se relaciona con el deseo y sus límites percibidos y evaluados desde la perspectiva heteronormativa, podría ser justamente el sujeto homosexual, el salvaje o bárbaro, que se posiciona en el sistema hegemónico como una figura liminal y se resiste a ser inteligible para las lógicas convencionales. Además, si tomamos como punto de referencia la categoría del *orientalismo* definida por Edward Said (2008), el otro (desde el punto de vista eurocéntrico) siempre es irracional, psicológicamente débil y femenino, mientras que el europeo es racional, psicológicamente fuerte y masculino (pp. 68–69). En este sentido, el concepto de “bárbaro” podría traducirse al sujeto homosexual. No obstante, en la narrativa en cuestión, la figura del bárbaro en no pocas ocasiones toma la forma del heterosexual homófobo y agresor, aunque en otras sea el homosexual quien se convierta en una amenaza, tanto para la norma conductual, sexual, lingüística, etc., como para el orden público.

En la obra de Peter Pank los personajes homosexuales incidentales están a veces representados sarcásticamente como bárbaros simplones y brutos. Tal y como apunta uno de los personajes: “¡Cómo son los maricones! Quieren plata, pija y carne fresca” (Pank, 2019, p. 61). El comentario es evidentemente irónico y pronunciado en un ambiente amistoso, con lo cual los estereotipos comúnmente difundidos sobre el fuerte deseo sexual de los hombres homosexuales y su superficialidad quedan deconstruidos gracias a su representación autoparódica. En *Alegría*, el personaje de Rodry, quien rechaza la monogamia, se opone a la institución recién legalizada del matrimonio igualitario y considera que el deseo sexual generalmente es ajeno a las relaciones sentimentales. En este sentido, muestra rasgos que lo posicionan fuera de la cultura y sociedad heteronormativa. Dado que en las escenas eróticas Rodry adquiere las cualidades de un animal salvaje, carnal, irracional y poseído por el deseo, la heteronorma podría incluso calificarlo como una figura abyecta y bárbara: “por momentos parece un lobo alzado. Lo huele [a un chico] como a un perro” (Soto, 2018a, p. 179). La autoironía con la que en este pasaje (y en otros en varias obras del corpus) se abordan los tópicos heteronormativos sobre la “barbarie gay” —en cuanto actividad sexual supuestamente exagerada o animalística— no solo satiriza la visión estereotipada sobre el deseo homosexual, sino que también puede considerarse una herramienta apta para socavar tal visión. La dicotomía sexo/amor está presente en todas las obras de Soto: lo sexual generalmente difiere de lo que la cultura heteronormativa impone como amor. Algunos personajes de *Alegría*

consideran incluso que la esfera sexual y carnal pertenece a los homosexuales, a diferencia del amor presente en el mundo heteronormativo, donde los procesos culturales establecieron una serie de ritos de cortesía y de funcionamiento de parejas monógamas que derivarían en la forma institucionalizada del matrimonio.<sup>4</sup> El personaje de El Pájaro en el cuento “Ese domingo de calor en la puerta de la escuela” (*Las inferiores*), de Soto, pese a que califique a los homosexuales de bárbaros promiscuos y polígamos, les adscribe simultáneamente valores positivos. Para él, son ellos quienes gozan de cierta libertad dentro de las restricciones sociales impuestas por la “civilización heteronormativa”: “El amor es hetero. Eso de tener novios es re maraca. La libertad animal es lo nuestro” (Soto, 2018b, p. 30). Las relaciones sexuales libres, extremadas y polígamas resultan ser la prerrogativa de los “homosexuales bárbaros”, no la de mayoría aparentemente civilizada.<sup>5</sup> Otra vez podemos apreciar cómo, a través de la autoironía y la hipérbolo, los personajes gais se burlan de conceptos sumamente heteronormativos, como el amor romántico burgués, en este caso.

Además de la conceptualización de los homosexuales en función de la desviación de la norma conductual y cultural, el lenguaje de muchos personajes, desde el punto de vista hegemónico, resulta incomprensible, como si se tratara de un idioma invasor, bruto e ininteligible. Me refiero aquí a dos fenómenos lingüísticos. Primero, la jerga particular de las travestis en *Por favor, no escuches el CD* de Peter Pank, por ejemplo. Esta toma la forma de una plasmación particular de los sufijos como “clientich” para cliente, “inglé” para inglés o “platich” para plata, que posiblemente remiten a lo vulgar o lo bárbaro, dado que se alejan de la norma lingüística vigente. Segundo, la jerga del ambiente LGTBIQ+, que los miembros de la comunidad y sus aliados pueden reconocer al instante. Me refiero aquí a palabras como “pakis” para heterosexuales, “locas” para afeeminados, “taxis” para prostitutas gay, “gatos” para hombres o prostitutas gay,

---

<sup>4</sup> Michel Foucault (1985) apuntó que la cultura cristiana occidental impidió a los homosexuales establecer modelos de interacción a nivel sentimental: “no se permitió a los homosexuales elaborar un sistema de cortejo, al estarles negada la expresión cultural necesaria para esa elaboración” (p. 29).

<sup>5</sup> Dentro del contexto argentino gay contemporáneo, el sociólogo Maximiliano Marentes (2019) condujo análisis cualitativos (basadas en entrevistas con varones homosexuales del área Metropolitana de Buenos Aires) sobre el amor gay y sus particularidades. Destacó una serie de factores que impactan esta clase de relaciones sentimentales que incluye: la experiencia de salir del armario, el concepto de igualdad dentro de las parejas y la hipersexualización presente en los vínculos gais (véase Marentes, 2019). Es esta última la que se parece relacionar con las observaciones de El Pájaro, ya que, como apunta Marentes (2019), “caracteriza prácticas recurrentes en el ambiente [LGBTIQ+], sin por ello definir a los sujetos” y “no implica necesariamente mayor cantidad de encuentros sexuales, pero sí una sobreoferta de intercambios sexuales con distintas personas” (p. 226). Otros artículos del mismo investigador tratan sobre otros temas relacionados con el amor gay, entre los cuales cabría destacar “Amor pragmático: regímenes amorosos en varones gays argentinos”, en el que especifica cuatro regímenes (o modalidades) del amor (heroico, compañero, pasional y comunicativo; véase Marentes, 2022).

“chongos”<sup>6</sup> para hombres gay activos en el sexo, “bomberas” para lesbianas masculinas, etcétera. Pese a que el argot gay (como apuntan Jorge Luis Peralta y Patricio Simonetto, 2020) haya perdido su potencia que tenía en el pasado, el castellano argentino presente en la obra de Peter Pank y en otros textos se revela como plagado de neologismos y vulgarismos capaces de desestabilizar la norma. Se podría incluso percibir un paralelismo entre este fenómeno discursivo y el contagio del latín clásico por lo impuro y bárbaro de los pueblos no romanos o el lunfardo (propio de la periferia cultural) que surgió como alternativa popular al castellano estándar.

Sin embargo, no son solo los homosexuales los que resultan poco comprensibles, dado que los heterosexuales en la narrativa analizada se configuran como una “raza” distinta y poco penetrable. En los ambientes de hombres gays codificados en los cuentos del volumen *Juego de chicos*, de Soto, lo heterosexual a veces es fuente de opresión (p. ej. en el cuento “Abrazos gratis”), pero en otras ocasiones se revela como algo exótico, desconocido y fascinante, lo que en cierta medida recuerda lo seductor del Oriente comentado por Edward Said. En “El chico de la camiseta de River” (*Las inferiores*), de Soto, el narrador quiere entablar amistad con un hombre heterosexual porque le ilusiona la idea de tener un compañero fuera de la comunidad LGTBIQ+ y entender lo que Monique Wittig (2006) denomina como *straight mind* (o el pensamiento heterosexual). La impenetrabilidad de ambos mundos se configura en varios cuentos del tomo *Las inferiores* como la carencia de las relaciones entre los personajes hetero y homosexuales. Precisamente, la idea de explorar el “otro” mundo les chocaría a algunos chicos gays y entablar amistades con los heterosexuales, todavía más. Por otra parte, la falta del deseo homosexual del personaje heterosexual (Matías) en *Alegría* le resulta sumamente incomprensible, extraño y fascinante a Rodry, como si de una especie humana diferente se tratara. No obstante, los heterosexuales están percibidos por los chicos gays también como una amenaza y fuente de opresión. En el relato “Los payasos y la pasta de campeón” (*Campeón*), de Ioshua, los habitantes de la villa heterosexuales se revelan como abusadores y bárbaros homófobos que fomentan la frustración e inculcan la culpa y el sentido de la inadecuación en el sujeto homosexual. Así, la “civilización heterosexual” funciona simultáneamente como una realidad exótica y una instancia opresora y promulgadora de modelos culturales y conductuales inalcanzables para los personajes no-normativos.

Aún así, el mundo heterosexual, y los hombres heterosexuales en particular, en varios textos del corpus, se muestran como sumamente deseables. La fasci-

---

<sup>6</sup> El término “chongo” se utilizaba para referirse a los hombres que mantenían relaciones sexuales con otros hombres, pero no asumían una identidad homosexual porque desempeñaban el papel sexual activo (véase Peralta & Simonetto, 2020). La figura del “chongo” en Argentina tiene una larga tradición que se ha generado a través de la fascinación por los chicos de clases sociales bajas por parte de personajes tales como Carlos Correas, Oscar Hermes Villordo y Guillermo Saccomano.

nación por los últimos tanto en la obra de Ioshua como en la de Soto, se traduce a la admiración de la virilidad tanto en términos conductuales como de aspecto físico. En “Golazo al corazón” (*Campeón*), de Ioshua (2014) esta se glorifica (en parte irónicamente) por la reiteración poética de la frase: “Todo muy masculino, muy viril” (pp. 23, 27, 30), lo que sugiere en cierta medida que el modelo de belleza elogiado por el narrador coincide con el ideal griego del cuerpo masculino: “Ese cuerpo musculoso y radiante. Parece un sueño imposible hecho varón en el barrio” (Ioshua, 2014, p. 28). Como apunta Cárcano (2019): “Este deseo homosexual, que a veces deviene amor, no debe entenderse como afectación o femineidad . . . se aparta continuamente al ponderar, por el contrario, la virilidad de esos «pibes»” (pp. 63–64). Otra cuestión presente en la narrativa comentada es el fenómeno de *passing* (pasar por heterosexual). Por ejemplo, en “Turquesa” (*Juego de chicos*), de Soto, algunos personajes gais consideran que sin pasar por heterosexual resultaría imposible conseguir la aceptación social, razón por la cual sienten el imperativo de imitar los patrones conductuales, sociales, culturales o vestimentarios heteronormativos. Herbert Brant (2016) observa que al rechazar a Turquesa por no ser totalmente masculina, algunos jugadores lo hacen por miedo a que los equipos “heterosexuales” no perciban a los jugadores del equipo gay como “hombres de verdad” y que pierdan el estatus de “machos gais” que tanto les ha costado conseguir (p. 7). De todas formas, el gesto de insertar esta clase de problemática y conflictos dentro de lugares estereotípicamente heteronormativos es transgresor, dado que “la transformación del gimnasio y de la cancha de fútbol en espacios queer puede ser . . . útil para la deconstrucción de la sociedad patriarcal porque esta depende esencialmente de dichos espacios en su función de representaciones de espacio” (Kokalov, 2018, p. 43).<sup>7</sup>

Sin embargo, la misma masculinidad exagerada es también objeto de crítica. El impacto que tiene este modelo es tan poderoso que el narrador de *Alegría* apunta, de modo algo sarcástico, que uno de los chicos “tiene un cuerpo heteronormalizado” (Soto, 2018a, p. 133), lo que remite a la idea de la inscripción corporal de la heteronormatividad y subraya la fuerza con la que esta se impone en

---

<sup>7</sup> Un amplio estudio sobre la relación entre las conceptualizaciones de la masculinidad en Argentina y el fútbol en la obra de Soto lo ofrece el artículo “Queer-Trans Solidarity in Soto’s *Juego de chicos*”, de Herbert Brant (2016). En el contexto que nos interesa la siguiente observación parece pertinente: “Like other Western cultures, the Argentine can be examined to find that masculinity has been codified by the imagery, mythology, discourse, and practices surrounding the idealized versions of national figures that begin with the military heroes and *próceres* of the Independence movement (with the possible exception of Moreno), continuing with the *gauchos*, then to the *compadritos* and *tangueros*, and finally to the superstars of Argentina’s national obsession, soccer” (Brant, 2016, p. 3).

los hombres gais.<sup>8</sup> Es de notar también que “cavernícola” es la palabra predilecta de los personajes gais en la narrativa de Soto a la hora de referirse a los heterosexuales (p. ej. en “Día del amigo” en *Las inferiores*), y esta denominación casi siempre se asocia con la heteronormatividad, con la masculinidad exacerbada y el machismo homófobo recalcitrante. Mientras que en *Alegría* se pronuncian frases como “No somos cavernícolas como los heteros” (Soto, 2018a, p. 83), en el cuento “Día del amigo” (*Las inferiores*) el machismo viril se traduce al insulto “macho cavernícola”. Todo ello sugiere la latente correspondencia entre la heterosexualidad y la barbarie. Así, en casi todas las obras analizadas se reitera el tropo del macho como objeto de fascinación estética, pero también como fuente del miedo en cuanto portador y ejecutor de una opresiva ideología que les impide alcanzar la felicidad a los hombres homosexuales creando así una visión muy contradictoria del sujeto masculino heterosexual.

El enfrentamiento entre los bárbaros y los civilizados o la pugna hetero/homo toma una forma muy plástica en la escena inicial de *Alegría*. En ella, se vota la Ley de Matrimonio Igualitario en el Congreso y grupos de cristianos y homófobos se enfrentan con los miembros de la comunidad LGTBIQ+. Esta se plasma como una suerte de bastión rodeado de alambrada, en el que sus miembros se amparan en aquellos ambientes donde encuentran seguridad, aceptación y apoyo. En esta novela y en otros cuentos de Soto ambos bandos entran en enfrentamientos de índole verbal y no físico, lo que quizás se deba a que la narrativa posemancipatoria introduce menos escenas de violencia física contra los miembros de la comunidad LGTBIQ+ y, en general, tiende a introducir menos acontecimientos trágicos (lesiones, asesinatos, suicidios, etcétera). Muchos personajes gais de *Alegría* profesan un odio verbal hacia los heterosexuales homófobos, a los que llaman “putos” o “fucking estructurados pakis hetero de mierda” (Soto, 2018a, p. 10). Esta clase de discurso evidencia que varios personajes en las obras de Soto en cierta medida parecen seguir el patrón malditista<sup>9</sup> de la

---

<sup>8</sup> En este contexto es de interés apuntar que en *La ilusión de los mamíferos* (2018), de Julián López, otro escritor muy reconocido dentro y fuera de la comunidad LGTBIQ+, el afán de pertenecer a la norma del narrador se desprende de que los heterosexuales sean conceptualizados como seres vivientes y los homosexuales como muertos, entes clandestinos que no del todo son capaces de participar en “la vida”. El narrador desea “estar entre los vivos y dejar que [su] sexualidad manifieste su silencio atronador de no ser nada” (López, 2018, p. 87). El modelo heteronormativo, aunque en varias ocasiones subvertido gracias al rechazo a las etiquetas normativas, está representado como relativamente atractivo. Por otra parte, la homosexualidad en esta obra está codificada como un terreno baldío, carente de vida y de vitalidad (López, 2018, p. 117), al igual que el salvajismo.

<sup>9</sup> Alberto Mira (2007) apunta que la tradición malditista de la literatura homoerótica (representada por Jean Genet, por ejemplo) surgió como respuesta al discurso legal que patologizaba la identidad homosexual como un delito y un peligro para el orden público. Las novelas pertenecientes a esta tendencia se resisten a la exclusión revalorizando la marginación social y presentando la supuesta patología de forma positiva (Mira, 2007, pp. 116–117).

cultura LGTBIQ+, en el que el oprimido decide oprimir al opresor, marginalizar y ridiculizarlo invirtiendo la dirección de la discriminación.

Los insultos inversos, por otra parte, constituyen una respuesta emotiva al acoso tematizado, por ejemplo, en el cuento “Ese domingo de calor en la puerta de la escuela” (*Juego de chicos*). En él, la fuerte tensión entre el sujeto homosexual y la sociedad homófoba se traduce en las traumáticas experiencias de uno de los personajes, quien enumera una larga serie de insultos que ha ido recibiendo a lo largo de su vida: “gay, puto, tragasable, marica, desviado, mariquita, maraca, chupapija, culo roto, oledor de huevos, trolo, sodomita, afeminado” (Soto, 2012, pp. 29–30). Las experiencias de estigmatización verbal están también presentes en la obra de Peter Pank. En ella, los niños de la pensión donde se hospeda el protagonista acosan a un chico por ser afeminado (no necesariamente gay) y Rosanegra se ve obligado a intervenir, defender al oprimido y oponerse simbólicamente a la visión esencialista del género. Otro caso para señalar se da en el cuento de Ioshua “Los payasos y la pasta del campeón” (*Campeón*), en el que aparecen las consideraciones del narrador sobre la homofobia que las villas despliegan. El narrador patentiza la doble discriminación que sufre: es víctima tanto de aporofobia como de homofobia. Apunta que los marginados (pobres) marginan (a los homosexuales), de modo que, según el narrador, la solidaridad de clase social se diluye o incluso se desvanece a causa de la heteronormatividad o, lo que es lo mismo, el requisito de ser “normal” que a su vez equivale a ser heterosexual. El rechazo de este modelo acaba en un enfrentamiento del protagonista con la ideología capitalista y heteronormativa, dado que a los heterosexuales los denomina como “barderos” (arman bardos, causan problemas), “caretas” (farsantes) y “ortibas de la cultura hetero-burguesa-policial” (Ioshua, 2014, p. 40). Su lucha evidentemente ofensiva e insultante se inscribe en la mencionada tradición malditista por burlarse implícitamente del imperativo de la reproducción heterosexual, necesario desde el punto de vista de la lógica capitalista que requiere manos de obra.

Llegados a este punto, parece claro que el enfrentamiento con los heterosexuales en todas las obras analizadas no está dirigido a ninguna persona en concreto, sino hacia la heteronormatividad en general o, como corean las chicas en una protesta representada en *Alegría*: “Nuestro enemigo son los heteros ... Bueno, el fucking sistema heteronormativo, no los heteros” (Soto, 2018a, p. 189). No obstante, en varias obras del corpus se tematizan también casos de transfobia, plumofobia (discriminación hacia los hombres afeminados) y pasivofobia (discriminación contra hombres homosexuales pasivos sexualmente) no solo fuera de la comunidad LGTBIQ+, sino también dentro de ella. Este hecho remite al sexismo implícito y a la homofobia interna,<sup>10</sup> dirigida hacia los que

---

<sup>10</sup> La noción de homofobia interna remite a actos o comentarios discriminatorios de las personas homosexuales hacia/contra otras personas homosexuales y no debe confundirse con la

no cumplen con el modelo heteronormativo y patriarcal de un hombre, p. ej. en “Loma hermosa” (*Los sentimientos*), de Ioshua, o “La Buda” y “Turquesa” (*Juego de chicos*), de Soto.

Como ya he señalado, la narrativa en cuestión problematiza el rechazo de la heteronormatividad. En el texto de Peter Pank, este se da a nivel corporal y simbólico: en forma del pelo teñido de rosa del protagonista quien se opone a la codificación esencialista de preferencias por los colores azul (chicos) y rosa (chicas). En *Alegría*, Rodry reivindica el derecho a la diferencia y a la diversidad, al tiempo que repudia la homogenización. Asimismo, se rehúsa a reproducir el modelo heterosexual que debería culminar en matrimonio y en estilo de vida materialista y mercantilista. Por otra parte, Julián y Tobías (*Alegría*) aprovechan la Ley de Matrimonio Igualitario e intentan adecuarse al patrón heterosexual prescriptivo: son fieles, monógamos y están casados. Según la lógica subversiva de Rodry, los dos ansían posicionarse dentro del sistema heteronormativo, hecho que él calificará de atentado hacia la diversidad. Por esta razón, él mismo optará por la promiscuidad y otras formas de sexualidad exentas de restricciones sociales ancladas principalmente en la moral cristiana. En otros personajes de la novela, la integración de los modelos heteronormativos provoca un conflicto interior. Por poner un ejemplo, Fede es incapaz de conciliar su homosexualidad carnal, animal y “bárbara” (marcada por una pulsión sexual fuerte) con la heteronormatividad integrada en el proceso de la socialización. Esta le empuja a tener una pareja estable y, en consecuencia, experimenta la frustración y la constante desilusión confinado a una relación que imita el patrón “civilizado”: el heterosexual. También es de notar que la promiscuidad, que no cumple con el modelo de monogamia prescriptiva desde la perspectiva de la heteronormatividad y es considerada amoral y reprochable, produce la sensación de inadecuación en algunos personajes de los cuentos de Soto (p. ej. en “Dos amores”).

Es importante señalar también que ninguno de los textos comentados puede calificarse del todo como *queer*,<sup>11</sup> dado que la mayoría de los protagonistas son hombres homosexuales cisgénero (su identidad de género coincide con su fenotipo sexual).<sup>12</sup> Por esta razón, las dicotomías comentadas están tanto más

---

homofobia internalizada que designa una serie de estereotipos negativos y prejuicios sobre las personas homosexuales, que una persona homosexual internaliza (Quintero Aguirre & Castelar, 2012).

<sup>11</sup> No niego completamente tal calificación, dado que todas las obras analizadas indagan en la interferencia de la historia, el deseo, la identidad y la comunidad, cuatro términos muy debatidos en los estudios queer (Medd, 2011, p. 168).

<sup>12</sup> Solo el protagonista de *Por favor, no escuches el CD* tiene ciertos rasgos que lo alejan de la categoría de cisgénero: su manera de vestir que rompe con la imagen de masculinidad estándar. En varios textos analizados aparecen personajes no cisgénero (transexuales y travestis), pero casi nunca adquieren protagonismo (solo en el cuento “Turquesa”, de Soto, se da el caso).

fuertemente acentuadas. Además, es posible que el concepto de *civilibardbarie* pudiera englobar otras dicotomías que emanan de la principal (hetero/homo): imitación/rechazo, fascinación/terror y sumisión/oposición ante la heteronormatividad. Como hemos visto, y por más paradójico que nos pueda parecer, en las obras analizadas tanto los personajes homosexuales y no normativos como los heterosexuales están representados como una suerte de bárbaros y representantes de la civilización a la vez. Por un lado, los “bárbaros homosexuales” muestran su rechazo al modelo heteronormativo y se rebelan contra él en varios niveles: no solo discursivo y lingüístico, sino también en términos de estilo de vida, patrones conductuales o preferencias vestimentarias. Lo rechazan y, no obstante, a menudo lo imitan, lo reproducen e imponen su cumplimiento. Por el otro, los “barbaros heterosexuales” se revelan como portadores de valores patriarcales y obsoletos y como fuentes de opresión. Sin embargo, representan asimismo los valores asociados con la seguridad personal y ciudadana y son objetos de fascinación y admiración. De ahí que quede claro que la visión contradictoria de lo hetero y homosexual se plasma a través de pugnas: hetero/homo, masculino/femenino y normativo/nonormativo, etcétera. En este sentido podríamos afirmar que el proceso de la superación o deconstrucción de las dicotomías, que parecía definitivo, resultó no serlo. No obstante, este hecho no necesariamente tiene que considerarse una insuficiencia o fallo, sino que podría percibirse como un intermedio necesario. Un intermedio en cuyo seno está la diferencia, dentro de la cual lo aparentemente no sincrónico se fusiona y adquiere las características típicas de la *civilibardbarie*.

## Bibliografía

- Álamo Felices, F. (2014). *Los subgéneros novelescos: Teoría y modalidades narrativas*. Universidad de Almería.
- Bimbi, B. (2020). *El fin del armario: Lesbianas, gays, trans y bisexuales en el siglo XXI*. Anacanda Editions.
- Brant, H. (2016, abril). Queer-Trans Solidarity in Soto's *Juego de chicos*. *ScholarWorks* (Indiana University). <https://scholarworks.iupui.edu/handle/1805/11969>
- Cárcano, E. (2019). “Los pibes de mi barrio son hermosos”: el homoerotismo como “recuperación” de los marginales en la poesía de Ioshua (Josué Marcos Belmonte). *Revista de Literatura Hispánica*, 89-90, 56–74.
- Foucault, M. (1985). Opción sexual y actos sexuales: una entrevista con Michel Foucault. In G. Steiner & R. Boyers (Eds.), *Homosexualidad: literatura y política* (pp. 16–37). Alianza Editorial.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé Editores.

- Drucaroff, E. (2018). El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento. In J. Monteleone (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. T. 12: Una literatura en aflicción* (pp. 287–316). Emecé Editores.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Green, M. (1985). La homosexualidad en la literatura. In G. Steiner & R. Boyers (Eds.), *Homosexualidad: literatura y política* (pp. 282–300). Alianza Editorial.
- Halberstam, J. (2020). *Wild Things: The Disorder of Desire*. Duke University Press.
- Ioshua (2011). *Los sentimientos*. Milena Caserola.
- Ioshua (2014). *Campeón*. Wacho de la calle.
- Kokalov, A. (2018). Estrategias queer para reapropiar y resignificar el espacio urbano en la narrativa de Gerardo González y Facundo R. Soto. *Anclajes*, 22(3), 35–48.
- López, J. (2018). *La ilusión de los mamíferos*. Literatura Random House.
- Marentes, M. (2019). ¿Especificidades en el amor gay? Primeras aproximaciones. *De Prácticas y discursos. Cuadernos de ciencias sociales*, 12, 215–235.
- Marentes, M. (2022). Amor pragmático: regímenes amorosos en varones gays argentinos. *Revista Mexicana de Sociología*, 84(4), 877–905.
- Medd, J. (2011). Encountering the Past in Recent Lesbian and Gay Fiction. In H. Stevens (Ed.), *The Cambridge Companion to Gay and Lesbian Writing* (pp. 167–184). Cambridge University Press.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Pank P. (2019). *Por favor, no escuches el CD*. Saraza.
- Peralta, J. L. (2017). *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Icaria.
- Peralta, J. L., & Simonetto, P. (2020). Una lengua impropia: hacia una historia del argot gay en Argentina (1880-2010). In R. M. Jiménez & J. L. Peralta (Eds.), *Palabras para una tribu: estudios sobre argot gay en Argentina, España y México* (pp. 17–104). Egales.
- Quintero Aguirre, F., & Castelar, A. F. (2012). Performatividad y lenguaje de odioexpresiones de la homosexualidad masculina en la ciudad de Cali. *Revista en Ciencias Sociales*, 10, 207–240.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. Debolsillo.
- Soto, Facundo R. (2012). *Juego de chicos: Crónicas de fútbol gay*. Emergencia Narrativa.
- Soto, Facundo R. (2018a). *Alegria*. Saraza.
- Soto, Facundo R. (2018b). *Las inferiores*. Saraza.
- Spargo, T. (1999). *Foucault and Queer Theory*. Cox & Wyman.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

### Nota bio-bibliográfica

**Marcin Kolakowski** es Doctor en Teoría de la literatura y literatura comparada por la Universidad de Granada y Doctor de Humanidades por la Universidad de Varsovia. Se licenció en Estudios Interdisciplinarios de Cultura y Literatura Comparada de Europa Occidental de la Universidad de Varsovia. Es Director de Investigación Científica en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia y Redactor Jefe de la revista *Acta Philologica*. Se especializa en lenguas, culturas y literaturas de países de habla alemana, francesa y español-

la. Sus artículos y capítulos en obras colectivas tratan principalmente sobre la novela española actual, los temas relacionados con los estudios queer, la literatura fantástica y el comparatismo literario. Actualmente se desempeña como investigador de la novela española y latinoamericana del siglo XXI y de la representación de la marginalización social en la narrativa de habla castellana.

m.kolakowski@uw.edu.pl.



# Literatura frente a lo intersemiótico







LARO DEL RÍO CASTAÑEDA

Universidad de Oviedo, España

 <https://orcid.org/0000-0003-1127-7200>

CLAUDIA SOFÍA BENITO TEMPRANO

Universidad Autónoma de Madrid, España

 <https://orcid.org/0000-0003-2172-8730>

## Narración y otredad en *Membrana*, de Jorge Carrión

### Narrative and Otherness in Jorge Carrión's *Membrana*

**ABSTRACT:** Jorge Carrión's novel *Membrana* represents itself as a leaflet for the "21st Century Museum". This intriguing premise produces in the contemporary reader a state of cognitive estrangement, as she needs to contemplate his present as the past. However, Carrión's repertory of disconcerting strategies does not end here. His narrator is a female artificial intelligence that uses plural pronouns to identify herself (or themselves). Coming to terms with this machine will be the main purpose of the exhibition's visitor, forced to make sense of an entangled history created by someone with a different sense of time, different ideas about cause-effect relations, and a different understanding of what truth is. This article's aims is to describe the mechanisms used by Carrión to build the algorithm's voice while exploring its political and epistemological possibilities.

**KEY WORDS:** words: narrative theory, otherness, posthumanism, contemporary Spanish literature, Jorge Carrión

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del "self", una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico. . .

Italo Calvino, *Seis propuestas para el nuevo milenio*

quién quiere nacer humana?  
qué soporrrr la humanidad!  
provocar el fin del mundo  
inventar identidad!?

Maria Arnal y Marcel Bagès, “Fiera de mí”

*Membrana* es una novela escrita desde el punto de vista de una inteligencia artificial en el año 2100. En sus cincuenta y siete capítulos, Jorge Carrión describe un museo del siglo XXI, en el que se acumulan objetos de todo tipo. Cada una de las “salas” de este espacio semivirtual se estructura con cartelas (nombre, año, medio y autoría) de una o varias “obras”, representaciones rectangulares que muestran su disposición en la galería y un fragmento de texto que de algún modo justifica la presencia de estos objetos en el museo y la copresencia de algunos de ellos en un mismo espacio.

La propuesta de Carrión, por tanto, intenta construir una mirada que rompe con las convenciones historiográficas y museísticas canónicas. Hay ocasiones en que la exposición parece menos importante que la descripción lingüística que le sigue; algunas veces las explicaciones escapan de lo que habitualmente consideramos objetivo o científico; y no es raro que convivan obras que, de primeras, diríamos que no tienen nada en común. La materialidad de los objetos tampoco es la frecuente en un museo: no solo hay pinturas o esculturas, también panfletos digitales, prototipos de inteligencias artificiales, proyecciones docuseriales o nubes.

En paralelo, Carrión asimismo rompe con las reglas de la novela tradicional. Los temas tratados se multiplican y apelan a preocupaciones generacionales de la llamada y desdibujada Generación Nocilla o Afterpop (Gracia & Ródenas, 2011, pp. 907–971): tecnología, identidad, memoria, relato, autoconciencia, globalización, objetividad, ecología... Igualmente, el estilo sigue las líneas maestras del denominado “barroco frío” (Noguerol, 2013), propio de los nuevos narradores españoles, con las alusiones a las ciencias duras, la apuesta por los cambios de diseño editorial, la mezcla entre ficción y realidad, la propensión a la fragmentariedad, el protagonismo de identidades nómadas y la presentación de espacios otros. Es una novela que ostenta todos los rasgos de esa “luz nueva” explicada por Mora (2007): una temporalidad discontinuada, un sujeto múltiple, irónico y que busca poner fin a los grandes relatos, situado en un lugar virtual y que cuestiona el concepto de verdad.

Así las cosas, *Membrana* juega a reformular lo que consideramos un museo y una novela. Y, para superar las convenciones, proyecta la narración hacia adelante (Viñas Piquer, 2021): parte del futuro cercano y apela a la voz no-humana para captar y especular con “una determinada red de pulsos, estímulos, ideas, certezas e imaginarios” contemporáneos (Fernández Mallo, 2021). Habla del presente, de las nuevas realidades digitales que se filtran, funden y confunden con las realidades tradicionales, desde un futuro con tonos fantásticos

y distópicos que todavía no ha sucedido pero que podría suceder. Es una obra que pronostica los grandes debates que están por llegar partiendo de problemas contemporáneos. Una voz individual y marcadamente “del ahora” en busca del otro, de las otras y del mañana.

En este artículo vamos a estudiar algunas posibilidades estilísticas, estructurales y hermenéuticas que ofrece *Membrana*. Sin ánimo de agotar el texto ni de llegar a unas conclusiones últimas que cierren su interpretación, nos interesa ver cómo se explota el cambio de punto de vista para conseguir cierta innovación narrativa, para explorar los efectos políticos de la literatura y para cuestionar nuestra episteme (humana, pero también occidental y masculinizada), sobre la que construimos el mundo físico y virtual.

### El estilo del otro

Cuando comienza el proceso de lectura, antes incluso de saber de qué trata la novela o quién la narra, el estilo de *Membrana* produce el primer choque de expectativas. La manera en que se organizan y seleccionan las palabras resulta artificiosa, forzada. Son recurrentes las coletillas (“por las dudas y por las deudas”, “nosotras nos entendemos”, “punto”, “muchas, tantas, todas”, “en fin”. . .), los hipérbatos abruptos (“la máscara era civil, pero la verdad militar como siempre era”; Carrión, 2021, p. 36), las apelaciones directas a las “lectoras, visitantes o viceversa” (Carrión, 2021, p. 49), el uso marcado de los dos puntos y seguido por un sintagma nominal breve que no aporta información extra (“en el mero después: más tarde”; Carrión, 2021, p. 21). Muchas veces se llega a proponer un complejo juego fónico, como puede verse en este fragmento repleto de repeticiones, aliteraciones, rimas internas, derivaciones y paranomasias:

reventemos las formas que para eso fueron siempre tan informes, entre, entra para sentir nuestra informática informe y cuántica, para experimentar la corriente de datos, para que los ceros y los unos, en todos sus estados, los unos y los ceros, únicos y entrelazados, existan simultáneamente en usted, en ti, en todas, para ser barnizada o barnizado por la membrana y penetrado o penetrada por la red. (Carrión, 2021, pp. 49–50)

El estilo es inesperado, nos resulta ajeno.

Pero, aunque *Membrana* intenta estirar la gramática hasta sus límites, nunca los cruza. Los hipérbatos, por ejemplo, pese a que estrangulan el lenguaje para multiplicar sus sentidos, siempre guardan la corrección sintáctica (sujeto, predicado, etcétera). En lugar del masculino genérico, que alguna vez sí aparece, se

prefiere el desdoblamiento o un femenino genérico; no se recurre a estrategias hoy bastante extendidas (como la *x* o la *e*), si bien no recomendadas por la Real Academia Española.

El juego que plantea *Membrana*, por tanto, consiste en mantenerse entre lo conocido y lo irreconocible. Su comienzo *in medias res*, su tono entre lo museístico y lo novelesco, pueden confundir al lector durante las primeras páginas. Solo cuando avanzamos en la obra vamos entendiendo lo que se nos propone: una narrativa inestable en la que incluso el significado otorgado a distintos términos (*humano, abuela, alma, membrana, red...*) varía y se complejiza por adición de contextos, sin llegar a fijarse en una definición clara y delimitada.

Así se consigue un estilo extraño pero comprensible, en ocasiones casi coloquial. No se cae en la agramaticalidad o en la pérdida total del sentido. Lo que interesa es la rareza. Carrión trata de inventar un habla futura, separada en el tiempo y en el espacio, que subraya constantemente que el museo está construido desde una óptica no humana, pero legible desde la actualidad. El estilo funciona como un recordatorio omnipresente de cómo leer la novela atendiendo a la otredad.

### Las narradoras y el punto de vista

De todos los rasgos estilísticos desautomatizadores, hay uno especialmente importante para la construcción de un punto de vista ajeno. La voz narrativa se expresa morfológicamente de manera inusual no solo con el objetivo de epatar al lector, de empujarlo al filo de lo diferente, sino también de aportar significado a la novela en su totalidad. Lo segundo que nos choca, dentro de ese lenguaje confuso y difícil, es que el narrador de *Membrana* es intradieгético y habla en primera persona *femenino plural*. Hemos entrado en un lenguaje extraño en el que la persona gramatical de la narración no es la habitual de una novela: ahora queremos saber quién enuncia, quién cuenta. Y para qué lo cuenta.

En sus propias palabras, las narradoras se presentan como “el conjunto de algoritmos, inteligencias artificiales, protointeligencias orgánicas, conciencias nubladas, persoasistentes, memorias externas y otras fórmulas que integran nuestra nación transversal, nuestro colectivo amorfo, nuestra unidad quimera, nuestro ser membrana que avanza hacia el horizonte del adiós” (Carrión, 2021, p. 59). Esta decisión remite al título de la obra: el “nosotras” que nos habla son los nodos de una red algorítmica, una inteligencia artificial de identidad variable que administra el museo y que se extiende, al mismo tiempo, a todas las máquinas. El tejido de relaciones abarcado por el nosotras alcanza incluso personajes históricos humanos (“abuelas”, “madres”, “padrastrós”: cada uno con un tipo de

relación particular con el todo que es la membrana). Se desdibujan así los límites entre persona, cibernético y código.

Las narradoras constituyen el eje vertebrador de la novela. El estilo lingüístico no se reduce a una cuestión estética (en el sentido de “superficial”), sino que conlleva un estilo mental (*mind style*, dice Fowler, 1977, y actualiza Semino, 2002): las formas del lenguaje muestran cómo organizamos el mundo, son reflejo de la cosmovisión del emisor del mensaje. La premisa de *Membrana* es, precisamente, representar una manera de entender la realidad diferente de la nuestra; y el extrañamiento del estilo no solo consigue llevarnos a un tiempo y una perspectiva que no son los habituales, sino que también busca sugerir toda una comprensión *otra* del mundo. De ahí que, en vez de la tercera persona, el masculino o el singular, se opte por sus opuestos como matriz narrativa de casi todo el relato. Ya *Himno*, de Ayn Rand, recurre al “we” para remitirnos a una sociedad radicalmente distinta a la presente, una sociedad en la que pensar en el yo se ha vuelto imposible y, por tanto, en la que no existe el individualismo (o viceversa).

Solo en un breve fragmento de *Membrana* los seres humanos tienen voz. Con el cambio de narrador, nos vemos reflejados y encarnados en un equipo que toma posesión del museo, lo explora y vierte sus opiniones sobre él. Durante estos capítulos se plantean de manera explícita todas las preguntas que nosotros, lectores, llevamos páginas haciéndonos. Carrión nos recuerda que está interesado en la rareza del futuro, pero sobre todo en la rareza de la máquina. La proyección temporal no se agota en una profecía ni en un moralismo (Viñas Piquer, 2021), sino en un ejercicio de retorcimiento epistémico.

¿El museo fue concebido y ejecutado por una gran inteligencia que asume la voz de todas las inteligencias artificiales y orgánicas, o al menos las integra en una única voz? . . . ¿Hasta qué punto está o están conectadas con otras inteligencias en red? . . . ¿Planificaron y construyeron y ejecutaron en absoluto aislamiento o contaron con la complicidad de los mayores sistemas de seguridad del mundo? (Carrión, 2021, p. 187)

La autoría, que nosotros sabemos única desde el plano empírico —y que lleva el nombre propio de Jorge Carrión—, se plantea en el plano diegético como difusa, policéntrica y anónima. *Membrana* es un manuscrito encontrado por el ser humano, en el que el marco narrativo termina integrándose a su vez en el tejido del texto: como el *Quijote* en su segunda parte, la novela-museo ficcionaliza el hallazgo del museo-novela y continúa la narración unos capítulos más, volviendo al punto de vista del nosotros. De hecho, en la sala representada en el capítulo 57, *Membrana* incluye una maqueta de sí misma. Se indaga así también en la omnisciencia de la máquina, que todo lo integra y reescribe, que todo lo absorbe y traduce a su estilo.

Además, la frontera entre inteligencia artificial y persona queda en último punto diluida: las redes neuronales y las genéticas se entremezclan con las redes ferroviarias y las telefónicas (Carrión, 2021, pp. 25, 35). A lo largo de toda la obra se cuestiona la esencia de la humanidad: qué quiere decir *ser humano*. Con el dúo Pinocho y Pepito Grillo como prefiguraciones de la unión entre lo material y lo animado, se propone que la memoria y la conciencia definen la identidad humana. Pero hay que tener en cuenta que esa memoria y esa conciencia no tienen por qué ser “naturales”: pueden nacer del código binario. Lo mismo que la materialidad a la que se atan la memoria y la conciencia no tiene por qué ser tangible, como nuestros cuerpos, sino que pueden existir en formatos informáticos.

Dentro de la tendencia actual en la novela en español a reinterpretar la identidad propia, individual o colectivamente (Noguerol, 2022, p. 17), hemos visto que *Membrana* cede el altavoz directamente a otro ser para hacerlo hablar de lo humano. Nos comenta desde fuera, desde lo otro. Al final *Membrana* desarma las dicotomías que separan lo natural de lo artificial, lo humano de lo mecánico, lo real de lo virtual: “como si pudiera haber inteligencia sin un mínimo de artificio, como si el lenguaje no fuera una tecnología, como si toda inteligencia y toda realidad no fueran artificiales, como si no fuéramos los unos y los otros, las mismas: punto” (Carrión, 2021, p. 69).

### **La inestabilidad inevitable del relato histórico-museístico**

Con estas inversiones del punto de vista, *Membrana* juega a desestabilizar cualquier posibilidad de conocimiento puro, objetivo o científico. El interés de la novela de Carrión no es proponer una mirada diferente de la presente para corregir los errores actuales y antropocéntricos, sustituyendo estos por otros más definitivos, externos y ajenos. Más bien, parece que se busca la inestabilidad, la puesta en duda y el movimiento constante de una mirada a otra, de una verdad a otra.

Así, todas estas ideas que hemos ido exponiendo en las páginas anteriores no se presentan de forma clara en la novela. Las reflexiones sobre la identidad aparecen dispersas, e incluso son contradictorias en algún punto. Por ejemplo, hay dos conceptos de humanidad entreverados: el más tradicional, lo que no es la máquina, los *otros*; y aquel en el que se incluye la propia máquina, que se acerca al concepto de lo poshumano, *nosotras*. Ambos aparecen y son utilizados con distintas finalidades retóricas dependiendo de la sala del museo en que nos encontremos, según la actitud más o menos agresiva, más o menos acogedora hacia el ser humano, que las narradoras tengan en ese momento. A veces la

máquina se define por oposición, marcando distancias con hombres y mujeres; a veces, se diluye por inclusión en una clase mayor, que engloba todo lo inteligente y “vivo”. Ve al *Homo sapiens* como un enemigo, pero al final acaba siempre identificándose con las madres y abuelas que contribuyeron a crearla y que no dejan de ser dadoras de vida.

Carrión elabora de este modo una crítica de la noción de museo y de la visión decimonónica de la Historia. Y lo hace sin apelar a ningún museo, historia o parcela cultural o nacional concretos, sino a conceptos abstractos y más o menos extendidos con el imperialismo —político, geográfico y epistemológico— occidental. Toda narrativa es por definición no natural, todo relato se construye desde un punto de vista determinado, con un efecto ideológico (intencional o no) que ratifica o reforma otros puntos de vista. Ni la memoria del hombre es perfecta, ni lo es la de la máquina: no por tener una mayor capacidad de almacenamiento y una organización de datos más lógica logra dar con una explicación coherente y total de la complejidad de lo ya sucedido. Recordar exige siempre sintetizar, seleccionar, ocultar, dar relieve y significado a los hechos pasados. Todo museo es una obra de tergiversación que escoge algunos hilos y crea con ellos “una trenza inteligible, bien tramada” (Carrión, 2021, p. 69).

El museo de *Membrana* no se promete a sí mismo como una solución última: es una alternativa a nuestros museos y nuestras historias, con los mismos problemas e incapacidades. Ejerce sobre los objetos que lo componen un comentario análogo al que Haraway (1985/2009) hace de los grandes mamíferos disecados en el Museo de Historia Natural de Nueva York, señalando las mitologías ideológicas que encubren y sustentan los objetos que utilizamos como ejemplares paradigmáticos para medir la realidad. Si en algún momento sugiere escapar del imperialismo de las “señoras” y mostrar la posición de las “criadas”, o eludir las mitologías humanas y las formas de organización trazadas para adoptar otras mitologías naturales (la del bosque, el coral, la inteligencia arácnida), lo único que está queriendo es desvelar la epistemología escondida detrás de la aparente exposición aséptica de datos.

### **Una nueva identidad: hacia lógicas y narrativas no-humanas**

*Membrana* reflexiona también sobre la identidad y la memoria. Si la identidad humana tiene que ver con el recuerdo, entonces recuperarlo y organizarlo es un ejercicio de autoexplicación. Al mismo tiempo, la selección y ordenación de contenidos de ese todo caótico que se acumula en el pasado equivale a una reafirmación identitaria (Ricœur, 1990/2006). La Historia depende del yo que la enuncia y determina a su enunciador: la identidad es el origen y el fin, la causa y

la consecuencia de la memoria. El punto de partida de una narrativa y, al mismo tiempo, una narración enunciada hacia adentro.

Es por eso por lo que el punto de vista pretendidamente no-humano de Carrión parece tan necesario para repensarnos. Alejarnos de las macronarrativas que en apariencia no tienen fallas ni grietas es un ejercicio sano; pero también lo es acercarnos a las narrativas que crean otras identidades, y así otras maneras de entender el mundo. De este modo, se logra al menos intuir las realidades diferentes a la nuestra sin imponerles el tamiz del estilo, la narración y la episteme humanos.

La estructura textual que ensayan las narradoras responde, en definitiva, tanto a una estructura mental distinta como a una política muy concreta. Su narrativa histórica rechaza la linealidad, intentando desmarcarse de la estructura causa-efecto: no hay una explicación escalonada del curso de los eventos, no hay un centro, un tema principal que se destaque entre el resto de las cosas. La escritura del algoritmo funciona, muchas veces, por repeticiones fónicas, casi por bromas y juegos de palabras, en vez de seguir la lógica común que ha guiado nuestra literatura desde la Antigüedad. La fragmentación de su exposición en múltiples salas, inconexas entre sí, busca romper con la forma de pensar típica del humanismo clásico. En una de ellas encontramos una historia de la tecnología en femenino, que emparenta el telar con la computadora a través de las “abuelas” (abriendo una puerta a la comparativa con esas *Netianas* indefinidas y hasta contradictorias de Zafra, 2015); en otras, una reflexión sobre la naturaleza humana, los debates en torno al imperialismo, las descripciones de distintas estructuras del reino animal o vegetal (las *pautas que conectan*, diría Bateson, 1979/2002), e incluso alguna nota crítica sobre la búsqueda de vida extraterrestre. “Tenemos que acostumbrarnos a narrativas con tantos protagonistas que parece que no tengan ninguno, con tantas tramas que lo que percibimos es una atmósfera, un tono, una membrana: el zumbido del enjambre” (Carrión, 2020). Con lo que llegamos al nudo de la novela. Carrión trata de no focalizar en el sujeto, y al mismo tiempo se ve obligado a focalizar en algo. La inteligencia artificial intenta escapar del parámetro humano. Pero simultáneamente nos dice: “este Museo no tiene protagonistas y sin embargo, nosotras” (Carrión, 2021, p. 40). Todo intento de mosaico, fragmentariedad e incluso de contradicción terminan por conformar una nueva identidad más o menos estable y racional. Los sucesos, las historias, las obras multiformes, las tramas terminan estando entreveradas. La ruptura en capítulos, el cambio de narrador, los juegos con la verdad (siempre queda la duda de qué ha sucedido: humanos y membrana se acusan constantemente de mentir y las narradoras se acaban descubriendo como no fiables) permiten la evolución de un personaje no delimitado ni definido y sin embargo, personaje.

La conclusión de este punto es que no es posible escapar del todo de la identidad humana, de su memoria y de su cosmología; y eso quiere decir que tampoco es posible escapar del todo del presente. La otredad absoluta es inena-

rrable, porque todo lo narrado se hace, al fin y al cabo, comprensible, incorporable, asimilable a la propia experiencia. “El arte no predice el futuro, sino que demuestra, en cambio, el carácter transitorio del presente y, así, abre el camino a lo nuevo” (Groys, 2016, p. 15). El arte tampoco crea al otro, sino que desvela el carácter cambiante de nuestra identidad. La construcción del relato, por muy a la contra que se lleve a cabo, por muy alejada del nosotros que esté, termina volviendo hacia la unidad del sentido. La única alternativa, la verdadera opción otra, es la incompreensión o el silencio.

### **Rastros de narración tradicional y tres justificaciones**

Así se entiende que haya momentos en que Carrión vuelva incluso a la narración tradicional. En el museo de *Membrana* hay una cronología en la que se nos relata el paso del Teocentrismo al Antropocentrismo y al Codigocentrismo. Que todo se presente como si sucediese al mismo tiempo no quiere decir que las tramas no “necesiten” un origen (Carrión, 2021, p. 69). El museo “vanguardista” que es *Membrana* no elude la consecución de núcleos narrativos ni el suspense, el planteamiento de nudos y finalmente el cierre del argumento. Es cierto que existen momentos descriptivos, desconectados (o conectados por una lógica maquina que nosotros no podemos entender, aunque sí intuir). Pero no hay un total divorcio de la narrativa antropocéntrica, entre otros motivos porque hay personajes más importantes que el resto (Karla Spinoza, Vincent, Ben Grossman, las narradoras) a los que les suceden cosas, actantes con nombres y apellidos cuya fábula se integra y se resuelve, a los que les asignamos valores morales y cuyas acciones están cargadas de significado para el lector. Al fin y al cabo, *Membrana* está escrita por un humano y para humanos.

Con todo, Carrión encuentra técnicas para disolver la humanidad y ensayar (dentro de lo posible) esa literatura otra. Una de ellas, repetida en numerosas ocasiones, es pedir perdón: “perdón por el estilo, pero la trama demanda y ordena, nosotras nos entendemos, tan tremenda. Continuará, porque de hilar y seguir hilando se trata, por las dudas y por las deudas” (Carrión, 2021, p. 34).

Otra es llamar la atención sobre los espacios de indeterminación que podrían ampliarse para alterar el sentido, advirtiendo sobre lo que queda fuera del texto: “pues un museo es un gran relato articulado en capítulos y la continuidad, rueda que rueda como ruedan el canto, y el cuento en algún momento debe parar, para que el tejido siga más allá de los límites del espacio” (Carrión, 2021, p. 229). La novela se abre a la continuación y crece hacia otras historias, humanas o algorítmicas. De hecho, es una posibilidad (que planteamos desde nuestra primera persona plural) el ver la novela como una forma de literatura expandida, que

incluye esos marcos vacíos, iconos de obras museísticas citadas, como llamada a otro paralelogramo ya omnipresente: la pantalla de los dispositivos electrónicos. La novela se amplía a través de la cita y la referencia, que a algunos nos lleva a la búsqueda constante (¿existe esta obra?, ¿ha sucedido este evento?, ¿cómo es el cuadro que aquí no se reproduce?). Este juego interpretativo hace un nuevo guiño: la membrana ya no está solo en el *nosotros* que narra, sino también en el *nosotras* (inteligencia expandida) que lee tirando de una red de conocimiento.<sup>1</sup>

Una tercera manera de justificar la “legibilidad” humana del texto otro es presentarlo como una versión. Al final de *Membrana* se descubre que toda la obra no es más que una traducción “a una lengua ajena y padrastra” (Carrión, 2021, p. 240): la nuestra. Lo que implica que el museo original, la obra ejecutada por las inteligencias es inaccesible para el lector persona.

### La (im)posibilidad del diálogo con el otro

No es extraño que la literatura que reflexiona acerca de lo otro se posicione políticamente, busque un efecto más allá de la objetividad y el análisis de aquello que nos une o nos separa. *Nosotros y los otros* de Todorov (1989/1991), por ejemplo, defiende la necesidad del teórico de volverse hacia su propia comunidad y diluir la impuesta distancia entre estudioso (humano) y materia (humanidades). El museo de Carrión también intenta atajar teoría y práctica; exige del visitante un juicio con respecto a la relación entre sociedad, progreso y tecnología.

Para lograrlo, Carrión utiliza la estrategia, propia del género de ciencia ficción, de superponer cognición y extrañamiento (Suvín, 1979), aglutinando una visión del mundo ya conocida con una nueva y rara. A nivel de enunciación, narrar desde una voz otra implica que el autor salga de sí mismo, se rebele contra el etnocentrismo y construya una nueva forma de ver el mundo, tal y como hemos descrito en las páginas anteriores. Sin embargo, no podemos evitar llamar la atención sobre una paradoja problemática: es imposible para un individuo escapar de sí mismo; recordemos la relación ipseidad e identidad que Ricœur (1990/2006) sitúa en el centro del reconocimiento del yo. Esa exigencia de escribir *desde el sí* pero también *desde lo ajeno* es irrealizable en la práctica.

---

<sup>1</sup> Aunque el libro *Membrana* no se acaba tampoco en esta modalidad de lectura. Los marcos sin rellenar con que se inician los capítulos pueden irse completando a través del diálogo con la exposición en el Centro José Guerrero titulada *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* y la nueva novela-programa-museo derivada del proyecto. La exposición no satisface el mero requisito de “completar” la novela, sino que sigue en ampliación, cambia, expande. Añadimos dos enlaces desde los que hacer una suerte de visita en diferido: <https://centroguerrero.es/expos/todos-los-museos-son-novelas-de-ciencia-ficcion/>, [twitter.com/jorgecarrión21/status/1467455442125217797](https://twitter.com/jorgecarrión21/status/1467455442125217797).

En ese sentido, hablar de “literatura del otro” es hablar de una quimera. La única forma de vencer el etnocentrismo de forma definitiva requeriría someternos a una experiencia distinta a la nuestra olvidando previamente todo presupuesto cultural, todo lenguaje aprendido, y eso no puede suceder. De ahí que Carrión tenga la necesidad de acogerse a la corrección del estilo lingüístico, las excusas de la inteligencia artificial, las estrategias narrativas consagradas, etcétera.

No obstante, la empatía (o la metarrepresentación, depende de a qué escuela nos acojamos) nos permite explorar la ficción de *ponernos en el lugar del otro*. Y es gracias a este sometimiento, aunque sea temporal y relativo, como podemos aprender, cambiar y dialogar. De hecho, en toda comunicación se da el problema de conectar dos identidades distintas. Y toda comunicación se sirve de signos, convencionales hasta cierto punto, para hacerlo. Así, la comprensión se ha definido como un acto de cooperación, de esperanza y confianza, de responsabilidad compartida, donde aceptamos los *inputs* del otro para tratar de empujarnos la distancia que nos separa (Sperber & Wilson, 1986/1994). La comunicación —la literaria, pero también la cotidiana— es un proceso de negociación basado en sugerencias e intuiciones, no en datos e informaciones rígidas.

¿Qué separa, entonces, una conversación cualquiera del acercamiento a lo otro de Carrión? Creemos que, para salvar todas las paradojas y fricciones que hemos planteado, es posible darle la vuelta a la lectura que venimos haciendo de la novela y poner el foco en nuestra identidad más que en la de la máquina. Tal vez lo que consigue subrayar *Membrana* no son tanto las diferencias, que efectivamente existen, entre las perspectivas de lo biológico, lo social y lo algorítmico; quizá esté más interesada en replantear nuestra identidad humana desde un nuevo parámetro transversal, no-opositivo, postantropocéntrico, siguiendo el poshumanismo de Braidotti (2019). Carrión nos hace repensar las posibilidades que se abren cuando insistimos en negociar con las máquinas del siglo XXI, incorporando sus puntos de vista y obviando aquellos atributos que, hemos aprendido, nos dividen. Tener que empatizar con el *nosotras* de *Membrana*, que se declara humano y no-humano al mismo tiempo, nos exige escoger el *nosotros* desde el que escuchamos.

## Bibliografía

- Arnal, M., & Bagès, M. (2021). Fiera de mí. In *Clamor*. Sony Music.
- Bateson, G. (2002). *Espíritu y naturaleza* (L. Wolfson, Trad.). Amorrortu. (Texto original publicado 1979)
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Polity.
- Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Siruela.
- Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutenberg. (Edición digital)

- Carrión, J. (2021). *Membrana*. Galaxia Gutenberg.
- Fernández Mallo, A. (2021, octubre 18). *Membrana*, de Jorge Carrión. *Zenda*. [www.zendalibros.com/membrana-de-jorge-carrion/](http://www.zendalibros.com/membrana-de-jorge-carrion/)
- Fowler, R. (1977). Discourse structure and mind-style. In *Linguistics and the Novel* (pp. 103–113). Routledge.
- Gracia, J., & Ródenas, D. (2011). *Historia de la literatura española 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939–2010*. Crítica.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente* (P. Cortes Rocca, Trad.). Caja Negra.
- Haraway, D. (2019). El Patriarcado del Osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén: Ciudad de Nueva York, 1908–1936. In *Las promesas de los monstruos: Ensayos sobre Naturaleza y Otros Inadaptables* (J. Fernández Gonzalo, Trad.) (pp. 169–224). Holobionte. (Texto original publicado 1985)
- Mora, V. L. (2007). *La luz nueva: Singularidades en la narrativa española actual*. Berenice.
- Noguerol, F. (2013). Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa española. In J. Montoya Juárez & Á. Esteban (Eds.), *Imágenes de la tecnología y globalización en las narrativas hispánicas* (pp. 17–31). Iberoamericana; Vervuert.
- Noguerol, F. (2022). Hablas contra “ablandes”: est(éticas) de un tiempo inestable. In B. Cano Vidal, M. Pascual Canelo, & S. Pastor Martín (Eds.), *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas* (pp. 11–29). Peter Lang.
- Ricœur, P. (2006). *Sí mismo como otro* (A. Neira Calvo, Trad.). Siglo XXI. (Texto original publicado 1990)
- Semino, E. (2002). A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style In Narrative Fiction. In E. Semino & J. Coolpepper (Eds.), *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis* (pp. 95–122). John Benjamin Publishing.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1994). *La relevancia: Comunicación y procesos cognitivos* (E. Leonetti, Trad.). Visor. (Texto original publicado 1986)
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press.
- Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana* (M. Mur Ubasart, Trad.). Siglo XXI. (Texto original publicado 1989)
- Viñas Piquer, D. (2021). Sin duda en deuda con *Membrana*, de Jorge Carrión. *Quimera: Revista de Literatura*, 456, 54–55.
- Zafra, R. (2015). *Netianas: N(h)acer mujer en Internet*. Lengua de Trapo.

### Notas bio-bibliográficas

**Laro del Río Castañeda** es graduado en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo y máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. Es, actualmente, investigador predoctoral (programa FPU) en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, donde trabaja sobre la narración audiovisual, la serialidad contemporánea y otras formas recientes de creación ficcional que sobrepasan y conviven con lo puramente literario. Ha publicado en revistas académicas como *Pasavento*, *Tropelías*, *Caracteres*, *Actio Nova* o *Signa*.

riolaro@uniovi.es.

**Claudia S. Benito Temprano** es graduada en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo y máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Gracias al disfrute de una Ayuda FPU, ha podido ahondar en el estudio de la distopía y desde 2018 se encuentra desarrollando una tesis al respecto. Sobre esta cuestión y otras afines (el género de ciencia ficción, la teoría de géneros) ha publicado artículos en revistas especializadas y libros colectivos.

claudia.benito@uam.es.



JOANNA ALEKSANDROWICZ

Universidad de Silesia en Katowice, Polonia

 <https://orcid.org/0000-0001-5095-7706>

## Inventando la realidad: La adaptación como un juego autorreferencial en *El autor* (2017), de Manuel Martín Cuenca

Inventing the reality:

The adaptation as a self-referential game in Manuel Martín Cuenca's  
*The Motive* (*El autor*, 2017)

**ABSTRACT:** The aim of the article is to analyse Manuel Martín Cuenca's film *The Motive* (*El autor*, 2017) in the context of self-referential games and relationships between reality and invention. The director, adapting Javier Cercas's short novel *The Motive* (*El móvil*, 1987), reflects also on the proximity between cinema and literature. In the film *The Motive* images of literary creation are mixed with cinematic metaphors. The reality invented by the film's characters becomes a metafiction and is part of a game that involves the spectator, a characteristic feature of new narrative strategies in contemporary cinema. However, in this case, the meaning of game, concretized in the film's diegesis as chess, goes beyond the ludic dimension and becomes a way of exposing the paradoxes of creation.

**KEY WORDS:** Manuel Martín Cuenca, Javier Cercas, literary adaptation, metafiction, metacinema

Manuel Martín Cuenca, al hablar sobre el proceso de adaptación cinematográfica, confiesa: “cuando trabajo sobre una novela, la leo una única vez y ya nunca más. Se trata de traicionarla, de hacerla tuya completamente” (en Heredero, 2017, p. 57). Paradójicamente, su película *El autor* (2017) parece muy fiel a la fuente literaria en la que está basada: la novela corta *El móvil*, de Javier Cercas, publicada por primera vez en 1987. Lo que más les interesa a ambos autores, tanto al escritor como al cineasta, es la metafiction y la compleja relación entre la creación artística y la realidad.

Incluso el cambio del título (de *El móvil* a *El autor*) resulta acorde con la novela original: la adaptación cinematográfica, al igual que el libro, pone foco en el personaje del autor, que con el tiempo se vuelve cada vez más ambiguo. Como observa, con acierto, Raúl Cornejo (2018), el protagonista “al no lograr insuflar vida a lo que escribe . . . acaba robando esa vida necesaria para su literatura actuando como plagiador de la realidad” (p. 197). Álvaro, en la versión literaria y en la cinematográfica, elige como personajes de su libro a los vecinos, grabando en secreto sus conversaciones para usarlas luego como diálogos. Esta manera de copiar la realidad cuestiona la autoría de la novela. Sin embargo, los personajes de la vida real se convierten en protagonistas del libro solo si llegan a cumplir los objetivos imaginados por el autor. El hecho de que el escritor esté dirigiendo el destino de los vecinos a semejanza de la ficción complica todavía más la relación entre lo real y lo inventado. No obstante, en el final de la película se deconstruye irónicamente el mito del artista-demiurgo. Resulta que Álvaro hace tiempo que ha perdido el control de la realidad-ficción creada por él mismo. Los personajes, que parecían marionetas dispuestas a representar los papeles que se les asignara, finalmente se rebelan contra su creador e invierten el curso de los acontecimientos que éste había imaginado. Esto plantea dudas sobre quién es realmente el autor y hasta qué punto éste ejerce el poder sobre su obra. Asimismo, vuelve la cuestión planteada por Francisco Rico (2003) en su análisis del original literario: “¿Quién descubre, construye, da sentido a quién, la narración a la realidad o viceversa?” (p. 110).

Cercas y Martín Cuenca también usan la trama criminal de manera parecida, convirtiéndola en el pretexto para una historia sobre la creación artística. En la película este aspecto lo subraya además el contraste entre dos visiones de la literatura que representan, por un lado, Álvaro (Javier Gutiérrez) y, por el otro, su esposa Amanda (María León) que aparece solamente en la versión cinematográfica. Para la mujer el motivo del libro dentro del libro, presente en la novela de su marido, es un simple *MacGuffin*<sup>1</sup> empleado en una historia sobre el amor.

<sup>1</sup> El concepto del “MacGuffin” (también “McGuffin” o “Mac Guffin”) “describe un elemento de la acción de una película que no es explicado del todo por la película misma. Queda un misterio, empujando las acciones, pero sin ganar mucha materialidad, muchas veces el McGuffin es algo que –al final– no existe” (Imhof, 2016, p. 353). Es la idea acuñada por Alfred Hitchcock. El director la comenta en su famosa entrevista con François Truffaut (2020): “F.T. El Mac Guffin es el pretexto, ¿no? A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick». Bueno, esta es la historia completa del Mac Guffin. Ya sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera del Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el Mac Guffin. Mac Guffin es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles, robar... los documentos, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del Mac Guffin. En mi caso, siempre he creído que los «papeles», o los «documentos», o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador” (p. 115).

El uso del término cinematográfico en este contexto es coherente con la reflexión sobre la cercanía entre el cine y la literatura que encontramos en *El autor*. Al mismo tiempo, dicha noción nos incita a reflexionar sobre la esencia de la trama, que no trata de los sentimientos, sino que desarrolla una intriga criminal para hablar sobre las paradojas de la creación. Así que ocurre lo contrario de lo que desea Amanda, autora de novelas rosa superventas. El MacGuffin resulta ser una convención de género, y el motivo del libro dentro del libro constituye el eje de la narración.

Tanto en la novela como en su adaptación cinematográfica, el tema principal es el propio acto de creación, no su resultado. Hasta el final no sabemos si Álvaro es un genio o un fracasado grotesco, si llega a escribir su obra maestra, ni dónde está la frontera entre la realidad y la ficción o qué ha sido imaginado y por quién. Como dice Martín Cuenca, “nunca sabemos del todo si Álvaro está viviendo todo lo que vemos, o simplemente se lo está imaginando como materia de ficción para su relato. Lo que me gusta a mí como director es situarme en ese límite en el que el personaje me puede engañar incluso a mí” (en Heredero, 2017, p. 58).

Estas ambigüedades encajan perfectamente con el concepto de la novela presentado por Cercas en el libro *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*:

Nuestros ojos tienen un punto ciego, un lugar . . . que carece de detectores de luz y a través del cual, por lo tanto, no se ve nada; si no notamos la existencia de este minúsculo déficit visual . . . es por dos razones: en primer lugar, porque vemos con dos ojos, y los puntos ciegos de ambos no coinciden; y, en segundo lugar, . . . porque el cerebro suple lo que el ojo no ve. Las novelas del punto ciego operan de una forma distinta, aunque en el fondo, quizá no tanto . . . Al principio de todas ellas, o en su corazón, hay siempre una pregunta, y toda la novela consiste en una búsqueda de respuesta . . .; al terminar esa búsqueda, sin embargo, la respuesta es que no hay respuesta, es decir, la respuesta es la propia búsqueda de una respuesta, la propia pregunta, el propio libro. En otras palabras: al final no hay una respuesta clara, unívoca, taxativa; sólo una respuesta ambigua, equívoca, contradictoria, esencialmente irónica, que ni siquiera parece una respuesta y que sólo el lector puede dar. (Cercas, 2016, pp. 17–18)

Esta estructura la encontramos en muchas de las novelas de Cercas, en varias de ellas el protagonista es un escritor. Especialmente destacan las similitudes entre *El móvil* y *Soldados de Salamina* (2019). “Ambos libros tienen por eje central la escritura de un relato —el propio relato que se está leyendo— en tornadiza confrontación con la realidad” (Rico, 2003, p. 101). Por lo tanto, podemos hablar aquí de metanovela que “no se refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente a sí misma” (Sobejano, 1989, p. 4).

De hecho, “se trata . . . de narrativa que se interroga o versa sobre la naturaleza de la escritura, ontología o estructura de la narrativa y, en particular, la narrativa que habla sobre sí misma, el discurso que aborda su propio acto de enunciación” (Valles Calatrava & Álamo Felices, 2002, p. 435).

El libro *Soldados de Salamina* es considerado también un ejemplo de autoficción. Como señala Teresa Gómez Trueba (2009):

Dicho término incluiría a aquellos relatos que presentándose, bien como novelas, o bien sin denominación genérica (nunca como autobiografías o memorias) ofrecen, sin embargo, contenidos autobiográficos o una apariencia autobiográfica. Aunque no sea condición imprescindible para que podamos hablar de autoficción, esa apariencia autobiográfica viene muchas veces ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje. En otros casos, aparecen referencias biográficas atribuidas al narrador o a algún personaje, que son fácilmente reconocibles como propias del autor, siendo muy frecuente la atribución a aquellos de la autoría de obras conocidas de este (pp. 67–68).

Según José María Pozuelo Yvancos (2004), “se trata de un tipo de escritura que mezcla elementos de la ficción y de la realidad histórica, de modo que en la novela hay un constante juego de ruptura de fronteras entre lo real y lo inventado, lo sucedido y lo imaginado como sucedido” (pp. 281–282). Un buen ejemplo de ello son las palabras de Roberto Bolaño, el escritor que aparece en *Soldados de Salamina*. Cuando Cercas intenta, sin éxito, encontrar a un antiguo soldado republicano para convertirlo en el protagonista de un libro dentro del libro, Bolaño le aconseja a su compañero escritor: “La realidad siempre nos traiciona: lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real” (Cercas, 2019, p. 155).

La metatextualidad es también el tema central de la adaptación de Martín Cuenca, no obstante, en la pantalla adquiere un carácter especial gracias a la ruptura de la cuarta pared, tan característica de estrategias narrativas de varios autores del cine contemporáneo (véase Woroch, 2022, pp. 46–85). La película sobre la escritura de una novela parece replegarse sobre sí misma, balanceando entre lo metaliterario y lo metafílmico. Los acentos autorreferenciales aparecen ya en las declaraciones del propio director, quien admite: “me he divertido mucho haciendo esta película, porque me he reído de mí mismo. Porque no soy el personaje del film, pero de alguna manera sí lo soy” (en Heredero, 2017, p. 57). Martín Cuenca yuxtapone el acto de creación del que participa el protagonista con el propio proceso de realización de la película, comparándolo con la creación del mundo: “es como jugar a ser Dios” (en Heredero, 2017, p. 58). Esta especie de identificación del director con el autor-protagonista la advierte Carlos

F. Heredero (2017) al referirse a “la distancia autorreflexiva que Martín Cuenca trata de interponer entre el personaje y su representación, entre la mirada de Álvaro y la suya propia” (p. 57).

El director traduce los elementos estilísticos de la prosa de Cercas al lenguaje de cine construyendo a menudo metáforas del propio medio. Un ejemplo característico son los *leitmotiv* que dotan la narración de un ritmo específico. Como apunta el escritor, sus libros “funcionan con base en extraños *leitmotiv* . . . que ordenan la realidad . . . . El *leitmotiv* . . . es un instrumento de construcción, en primer lugar, y después es un instrumento de descubrimiento de extraños significados” (en Lluch Prats, 2006, p. 302).

En *El móvil*, las repeticiones permiten retratar la relación de Álvaro con su entorno de forma irónica y distanciada. Como ejemplo se pueden citar los monólogos repetidos por el escritor, desapasionadamente, en presencia de diferentes vecinos en el ascensor (Cercas, 2003, pp. 41–42). Dichos monólogos ponen de manifiesto las falsas intenciones del protagonista, que no pretende establecer ninguna relación de verdad, sino que utiliza fórmulas preparadas para sus fines muy concretos. Martín Cuenca traduce estas repeticiones verbales en imágenes extrayendo significados irónicos de las yuxtaposiciones visuales. Los planos de Álvaro y del mexicano Enrique (Tenoch Huerta), que vive en el mismo piso, están compuestos de tal modo que resaltan la diferencia de altura entre los personajes, lo cual enfatiza la bajeza —no sólo física— y lo grotesco del escritor. Una traslación similar de los monólogos —esta vez internos— se encuentra en las escenas del romance con la portera (Adelpha Calvo), a la que el protagonista saca información sobre los inquilinos del edificio. Las descripciones literarias de la aversión del escritor hacia la mujer (Cercas, 2003, pp. 31–39) en la película se expresan a través de la acumulación de elementos *kitsch* en el piso de la portera, donde tienen lugar los encuentros de la pareja bajo la atenta mirada de un pavo real bordado en un tapiz, una figura de toreador de loza, los angelitos dorados y un dálmata de porcelana de tamaño natural. El esplendor barroco del oscuro interior contrasta con el luminoso piso de Álvaro y su decorado minimalista, subrayando diferencias entre los personajes.

Las relaciones espaciales sustituyen en la película las convenciones lingüísticas que tanto obsesionan al protagonista de la novela. Si en el caso de la portera, “brusca transición del «usted» al «tú» instaló entre ellos una intimidación verbal que . . . a Álvaro le resultaba más molesta que la física” (Cercas, 2003, p. 37), en el caso de la pareja mexicana “le halagó el tuteo” (Cercas, 2003, p. 40). En la adaptación el piso del escritor, al que los vecinos de enfrente tienen acceso constante y cuya puerta queda cerrada para la portera, se revela como una metáfora de la distancia comunicativa. El papel del espacio en la traslación de la novela al cine también se aprecia en las escenas del taller de escritura, donde las reflexiones sobre la literatura, presentes en el libro, quedan transformadas en diálogos entre Álvaro y su profesor (Antonio de la Torre).

Un papel semejante lo desempeñan en la película las imágenes de Andalucía: no aparecen en el original literario, mientras que en la adaptación sirven como metáfora de diferentes visiones de la literatura. El director ubica la acción en la Sevilla contemporánea, aprovechando los tópicos vinculados con una imagen estereotipada de la ciudad, explotados desde hace décadas en el cine de género español. Vemos entonces el clásico paisaje del Guadalquivir con la Giralda, la Torre de Oro y el Puente de Triana, así como las Setas que en las películas de la última década se erigen en nuevo símbolo de la ciudad (Aleksandrowicz, 2021, p. 401). Estos escenarios acompañan en *El autor* al personaje de Amanda y remiten a su visión de la literatura como entretenimiento para las masas. A menudo se refieren también a las ideas de la protagonista respecto al desarrollo de la trama en la novela de Álvaro. Así sucede con los encuentros entre el escritor y la bella mexicana, Irene (Adriana Paz), a los que, según Amanda, debería unir un romance apasionado. No obstante, cuando el protagonista pone en práctica el consejo de su profesor —según el cual hay que “vivir, mirar, observar”— la imagen de Sevilla empieza a cambiar: los monumentos más representativos dejan paso a las escenas de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad.

En la novela el sueño de Álvaro constituye un *leitmotiv* especialmente importante. A medida que el escritor va traspasando los límites éticos en la vida real para ir construyendo su ficción, en el sueño se va acercando a una puerta blanca (Cercas, 2003, pp. 43, 71–72, 91–92). En la adaptación el director no hace referencia a los elementos semánticos de la novela, sino que sustituye el sueño literario con la simbología cinematográfica de las proyecciones dentro de la película. En las sucesivas repeticiones las imágenes proyectadas se vuelven cada vez más ambiguas e irreales.

La película como el sueño y la experiencia del espectador como el soñar es una de las metáforas más antiguas usadas en la teoría del cine. La inspiración en este sentido la proporcionaron no solamente las convicciones populares reflejadas en frases como “fábrica de sueños” . . . , sino también la praxis cinematográfica. Desde el nacimiento del cine, los realizadores intentaban reflejar en la pantalla los sueños y pretendían imitar el modo específico en el que éstos se manifiestan (usando superposiciones, imágenes desenfocadas, borrosas, cámara lenta, yuxtaposiciones inesperadas en el montaje), su peculiar lógica, sus infinitas posibilidades de expresión visual. (Helman, 1994, p. 89)

El *leitmotiv* de la proyección usado en *El autor* es, sin duda, la metáfora autorreferencial, cuya exploración permite transformar metaliteratura en metacine. Ya en la primera secuencia, la proyección de la película acompaña una conferencia sobre el arte de escribir. Resulta especialmente significativo el recurrente motivo de teatro de sombras, que remite a la prehistoria del cine. Cuando Álvaro se mete en el papel de *voyeur*, apaga la luz del cuarto de baño, transformándolo

en un equivalente de una oscura sala de cine, para observar, en la pared blanca del patio, las sombras de la pareja de inmigrantes proyectadas a través de la ventana de su piso. El reflejo de la metafórica pantalla en el rostro del escritor, la sucesión de planos y contraplanos basados en el punto de vista, todo eso recuerda las típicas escenas filmicas que muestran una visita al cine. Las voces procedentes del piso vecino, aunque separadas del cuerpo, se corresponden con los movimientos de las sombras, creando la ilusión de una banda sonora perfectamente sincronizada.

Más adelante en la película, las imágenes de las siluetas se alternan, en el montaje paralelo, con las del proceso de escritura, de modo que no estamos seguros si lo que escuchamos son conversaciones reales o diálogos de la novela, y la propia proyección se convierte en el símbolo del proceso creativo. Con el tiempo, la simplicidad original del teatro de sombras da paso a imágenes cada vez más complejas, basadas en el lenguaje del cine contemporáneo, reflejando de este modo cierta emancipación de los personajes, que —en lugar de desempeñar los papeles propuestos por el autor— entran en un juego perverso con él. Esto complica la dicotomía de mostrar y mirar, haciendo que el espectador no esté seguro dónde termina el *voyeurismo* y dónde comienza el espectáculo construido para el *voyeur*. En el momento clave las sombras se entremezclan con el plano del ordenador y, al final, éste desaparece, lo cual puede interpretarse como la pérdida de control por parte del autor sobre los personajes de su propio libro. A partir de ahora, las sombras, en lugar de fundirse de forma natural, comienzan a entremezclarse entre sí, creando la ilusión de tridimensionalidad y, en el plano simbólico, dejan de ser marionetas y objetos de la mirada para convertirse en sujetos activos.

Lo podemos observar también en la escena en la que el móvil, usado para grabar las conversaciones, se cae al patio y la sombra del vecino, alarmado por el ruido, primero se queda inmóvil y enseguida se gira hacia la ventana detrás de la cual se esconde Álvaro. Tenemos la impresión de que la sombra está mirando directamente al protagonista y, al mismo tiempo, a la cámara y a los ojos del espectador, que es otro *voyeur*. Durante la última proyección, las siluetas oscuras de los protagonistas adquieren color y rasgos individuales, y la imagen, ligeramente nebulosa, recuerda las técnicas empleadas para mostrar sueños en el cine. En las escenas de confesiones de amor, sincronizadas con los movimientos de los labios, suena música extradiegética, completando la experiencia cinematográfica. Paradójicamente, estos efectos destruyen la impresión de realidad del teatro de sombras, recordándonos que se trata solamente de una ilusión.

A medida que las figuras de los vecinos se hacen de tamaño natural, el propio Álvaro comienza a ser retratado como una sombra o una silueta oscura sobre un fondo claro, a menudo enmarcado por una puerta o una ventana. Esta composición parece una metáfora de la pantalla de cine y de la ilusión que es objeto de la proyección. A diferencia de la famosa película de Alfred Hitchcock,

*La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), en *El autor* el protagonista no utiliza la ventana para descubrir un crimen encubierto por los vecinos: el *voyeurismo* no le ayuda a reconstruir la realidad, sino a construir la ficción. Sin embargo, esta se desborda llevando a un verdadero asesinato. Martín Cuenca percibe la tensión entre la realidad y la ficción a través de la naturaleza del propio medio cinematográfico, prestando especial atención a la obra de los pioneros del cine mudo, vista desde una perspectiva contemporánea.

Lo fascinante de ver las piezas de Segundo de Chomón o de Méliès es esa sensación de estar viendo algo que por un lado es fotográfico y, por tanto, proviene de lo real, pero a la vez parece casi fantasmático, porque el cine primitivo tiene esa doble lectura. O al menos para nosotros cuando lo vemos hoy en día. Es algo que conecta con la fantasía de lo que uno imagina, como le sucede a Álvaro en el film. Por un lado, esas sombras son reales, porque provienen de los vecinos, pero por otro —y esto es muy deliberado y nos costó mucho hacerlo— son completamente irreales, porque las sombras verdaderas no se superponen (como ocurre en el film), sino que se confunden entre sí. Pueden parecer realistas, pero no lo son en absoluto. Y eso nos hace preguntarnos: ¿cómo demonios estoy viendo a esos personajes? ¿cómo me da la sensación de que puedo intuir lo que piensan, cómo miran o incluso cuándo nos miran? (en Heredero, 2017, p. 58)

Las escenas en las que Álvaro manipula a los vecinos también adoptan la forma de un espectáculo. En *El móvil* encontramos numerosas descripciones de la naturaleza calculadora del protagonista, pero cuando se trata de establecer contacto con los vecinos (prototipos de sus personajes), se comporta bastante natural. No es así en la adaptación cinematográfica: aquí Álvaro lleva a cabo mini performances en la escalera para que los mexicanos se enteren de que trabaja en una notaría o para que el señor Montero (Rafael Téllez) se dé cuenta de su afición por el ajedrez. La actuación de la portera en el karaoke también se convierte en un espectáculo metafílmico. El último plano de esta escena revela la presencia de otro espectador: un DJ, separado del resto del bar por un cristal, que al final de la actuación, con cara de disgusto, reproduce los aplausos grabados. De este modo, el director vuelve a desenmascarar la artificialidad de las convenciones sugiriendo que el espectáculo no es siempre lo que parece.

Las mencionadas repeticiones están relacionadas con la estructura circular de la narración. En la novela de Cercas, el primer párrafo se repite, en la misma forma, al final.

Un *regressus ad infinitum* con el que se evidencia que la novela cuya narración el protagonista inicia al final de *El móvil* no es sino nuevamente *El móvil* y que el final de la acción de la misma coincide necesariamente con el inicio de su redacción: una organización perfectamente circular que ahonda más la abso-

luta reversibilidad del texto. Dicha circularidad, además, sirve para sembrar dudas en el lector sobre la instancia autorial de *El móvil*: ¿se trata de una obra de Álvaro, del protagonista de la novela de Álvaro o de ambos? (Rodríguez de Arce, 2016, p. 176)

La trama de la película también cierra el círculo, aunque en lugar de frases repetidas, nos encontramos con analogías visuales. En las primeras secuencias, el protagonista crea en su nuevo piso un espacio donde trabajará en la novela; en la secuencia final, se encuentra en una cárcel, acusado de un crimen cometido por sus vecinos, pero parece feliz al poder concentrarse por completo en la escritura y manipular a los presos, al igual que lo hacía con los inquilinos del edificio en el que vivía. En ambos espacios, el color dominante es el blanco, el color de la hoja de papel limpia que el escritor se empeña en llenar con palabras una y otra vez. De este modo, el final de la película es, al mismo tiempo, el comienzo de una nueva novela.

El simbolismo del blanco y negro, por un lado, remite claramente a la literatura (lo corroboran los estilizados títulos de crédito iniciales) y, por otro, alude al juego del ajedrez, que en la película está relacionado siempre con la escritura. La disposición de los colores y los planos fílmicos pone de manifiesto los paralelos plásticos: un primer plano de la novela impresa en las manos del escritor da paso al plano de sus dedos moviendo las figuras en el tablero de ajedrez.

El motivo del ajedrez se inscribe, en cierta medida, en la ambigüedad del mensaje. En el libro las descripciones de las partidas sirven para resaltar el poder del protagonista sobre el curso de los acontecimientos (Cercas, 2003, p. 79). No obstante, el escritor resulta ser un mal jugador y no es rival para su vecino, señor Montero, de ahí que el juego de ajedrez en la película sirva como sinónimo de estrategia y manipulación y, al mismo tiempo, resalte los fracasos de Álvaro. Teniendo en cuenta los mencionados paralelos visuales, el jaque mate en el tablero de ajedrez puede interpretarse como anuncio del fracaso de la intriga criminal. Curiosamente, en los planos que ilustran la inspiración del escritor, predomina el color blanco, propio de las piezas a las que corresponde la iniciativa de comenzar la partida imponiendo su estrategia al adversario. A pesar de esta ventaja inicial y de adelantarse a los movimientos de sus rivales, en la fase final del juego Álvaro pierde el control y el que domina la jugada es el otro. En este contexto resulta significativa la letra de la canción que acompaña los créditos finales: “la vida es un juego de azar, donde apostar a ciegas”.

En *El autor* el motivo del juego está ligado a la manera de desarrollar la narración que confunde y sorprende al espectador. Lo demuestra ya la primera escena, cuando la leyenda “Sevilla 2017”, que aparece en la pantalla, da paso a una imagen de pingüinos atravesando un paisaje de nieve interminable, sin ninguna relación con el lugar de la acción. Un instante después, este paisaje, aparentemente real, resulta ser una ilusión trastornada por la sombra de un hom-

bre que da una conferencia sobre el arte de escribir mientras al fondo se proyecta una película de naturaleza.

La construcción de la trama a modo de juego y el énfasis en el motivo del ajedrez (mucho menos importante en la novela), recuerdan las estrategias narrativas populares en el cine contemporáneo, que pretenden romper con los principios de claridad y credibilidad narrativa en favor de la sorpresa final que cuestiona el estatus de los acontecimientos. La percepción del cine en términos de juego hoy en día tiene su máxima expresión en el concepto de *mind-game films*, y muchos de los elementos propios de este fenómeno los encontramos también en *El autor*. Ante todo, llama la atención la falta de una distinción clara entre los fragmentos subjetivos y objetivos, la manipulación del protagonista por parte de otros agentes de la historia y la ambigua ontología del mundo representado, fraccionado en múltiples niveles a menudo difíciles de distinguir (Szczekała, 2018, p. 36). No obstante, Martín Cuenca utiliza estos elementos no solo como parte del juego narrativo, sino también para hablar sobre la naturaleza de la literatura y del cine. La incertidumbre del estatus del mundo representado está vinculada con la relación entre la realidad y el acto de contar. Muchas veces no sabemos si son los fragmentos de la novela escrita por Álvaro, que se traducen al lenguaje cinematográfico o las peripecias reales de los personajes, que le sirven de inspiración y también suponen el objeto de manipulación del escritor.

El uso del motivo del estafador engañado y del juego dentro de la película, remite a la naturaleza lúdica del propio cine y recuerda la estrategia narrativa de la película *Nueve reinas* (2000, Fabián Bielinsky). En *El autor* también encontramos el específico “discurso de inseguridad” (Imhof, 2016, p. 354) y la trama criminal se convierte en metáfora de la ilusión fílmica. En ambos casos se cuestiona el estatus del sujeto al que se refiere el título. La serie de sellos de la que viene el nombre de la película de Bielinsky resulta ser una copia de un original inexistente, un MacGuffin que sirve de motor de la acción, aunque en realidad no existe, como el autor del título de la adaptación de Martín Cuenca. *Nueve reinas* es también un ejemplo interesante de la concreción del motivo del juego dentro de la diégesis. Al igual que el ajedrez en *El autor*, las cartas en la película de Bielinsky ponen en entredicho la credibilidad de lo que vemos, sugiriendo que se trata de un truco en el que cae uno de los personajes y el propio espectador. Sin embargo, al incluir escenas de proyección dentro de la película, Martín Cuenca pone en primer plano la idea metafílmica, mientras que *Nueve reinas* se centra más en el misterio criminal.

Al resumir sus reflexiones sobre *El móvil*, Martín Cuenca afirma: “la ambigüedad. Ésa es la naturaleza de la obra” (Entrevista. . . , 2017). El mismo autor de la novela escribe en *El punto ciego* “la novela no es el género de respuestas, sino el de las preguntas” (Cercas, 2016, p. 18). Estas palabras pueden aplicarse también a *El autor*. La contradicción interna y la falta de respuestas a las preguntas clave resalta ya en el nivel de la trama. No sabemos exactamente a partir

de qué momento del juego el estafador se convierte en estafado, y el final de la película en la cárcel parece casi un *happy end*. También podemos hablar de la ambigüedad en el contexto de la relación entre la adaptación y su prototipo literario. El director muestra procesos análogos de construcción de personajes y trama en la novela y en el cine. Gracias a las proyecciones oníricas integradas en el tejido de la película, esta se convierte no solo en una fiel adaptación de la prosa de Cercas, sino también en una historia sobre la magia y el poder de las imágenes en movimiento capaces de engañar y seducir al espectador.

### Bibliografía

- Aleksandrowicz, J. (2021). *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Cercas, J. (2003). *El móvil*. Tusquets Editores.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*. Random House.
- Cercas, J. (2019). *Soldados de Salamina*. Random House.
- Cornejo, R. (2018). *Un mundo aparte: 50 visiones cinematográficas sobre la creación literaria*. Editorial UOC.
- Entrevista de Manuel Martín Cuenca, el director de *El autor*. (2017, diciembre 5). *Fila Siete*. <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/entrevista-manuel-martin-cuenca-director-autor/>
- Gómez Trueba, T. (2009). “Esa bestia omnívora que es el yo”: el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas. *Bulletin of Spanish Studies*, 86(1), 67–83.
- Helman, A. (1994). *Sen*. In A. Helman (Red.), *Słownik pojęć filmowych*. Tom 7 (pp. 89–135). Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Herederó, C. F. (2017). La ficción y la vida: *El autor* de Manuel Martín Cuenca. *Caiman: Cuadernos de cine*, 65, 56–58.
- Imhof, M. (2016). Jugar al criminal: El juego y el artefacto en *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). In B. Chappuzeau & Ch. von Tschilschke (Eds.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos* (pp. 337–359). Iberoamericana; Vervuert.
- Lluch Prats, J. (2006). La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas. In E. Cancellier, M. C. Ruta, & L. Silvestri (Eds.), *Scrittura e conflitto: Actas del XXII Congreso Aispi - Atti del XXII Convegno Aispi. Vol. I*, (pp. 293–306). Instituto Cervantes; Associazione Ispanisti Italiani.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2004). *Ventanas de la ficción: Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Península.
- Rico, F. (2003). Nota de un lector. In J. Cercas, *El móvil* (pp. 101–110). Tusquets Editores.
- Rodríguez de Arce, I. (2016). *El móvil* de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura. *Artífara: Revista de lenguas ibéricas y latinoamericanas*, 15, 165–180.
- Sobejano, G. (1989). Novela y metanovela en España. *Ínsula*, 512–513, 4–6.
- Szczekała, B. (2018). *Mind-game films: Gry z narracją i widzom*. Narodowe Centrum Kultury Filmowej.
- Truffaut, F. (con Scott, F.) (2020). *El cine según Hitchcock* (Redondo, R. G., Trad.) (11.<sup>a</sup> ed.). Alianza Editorial. (Texto original publicado 1974)

Valles Calatrava, J. R., & Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa* (J. R. Valles Calatrava, Dir.). Editorial Alhulia.

Woroch A. (2022). *To tylko sztuczka: O samoświadomości kina i technikach deziluzyjnych we współczesnych filmach*. Universitas.

### **Nota bio-bibliográfica**

**Dra. Joanna Aleksandrowicz** es profesora adjunta del Departamento de Cultura de la Universidad de Silesia de Katowice (Polonia). Sus áreas de investigación más importantes son: el cine y la cultura españoles, el cine asiático y las relaciones entre el cine y la pintura. Es autora de los siguientes libros: *Pomiędzy obrazem a wskazówkami zegarów: O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-waia* (Kraków 2008), *Pomiędzy płótnem a ekranem: Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim* (Katowice 2012), *Obrazy Andaluzji w kinie hiszpańskim (1910–2021)* (Katowice 2021).

joanna.aleksandrowicz@us.edu.pl

# Varia







GUILLERMO SÁNCHEZ UNGIDOS

Universidad de Oviedo, España

 <https://orcid.org/0000-0002-1847-9115>

## “Como diría el pívot Charles Barkley, me gusta estamparme contra la realidad y ver volar los pedazos”: Entrevista a Vicente Luis Mora\*

En noviembre de 2021, en el marco de una estancia de investigación en la Universidad de Silesia en Katowice, Polonia, impartía unas clases en el seminario de narrativa española del siglo XXI con la consigna de acercar a las estudiantes una mirada personal y contemporánea. Conversamos allí sobre mi educación sentimental, mi entrada a la literatura por la puerta de atrás, la de la teoría; y pronto me di cuenta de que hubo perturbaciones muy acentuadas en la fuerza leyendo a un autor, ya imprescindible, cuyas propuestas estéticas y críticas habrían contribuido al desarrollo intelectual de un futuro doctorando.

Hoy, en lo que pretende ser un acto de gratitud por todas las líneas, pongo en un apuro a Vicente Luis Mora y le invito a reflexionar sobre una de las relaciones más manida, extraña y complicada, entre literatura y vida, con tretas similares a las que él mismo lleva usando contra el lector todos estos años.

\*\*\*

solo es posible cambiar nuestra imagen de la crítica si al mismo tiempo transformamos nuestra idea de literatura.

*Tzvetan Todorov, La crítica de la crítica*

Según nuestras normas usuales, sería notable descortesía, tanto hacia un igual como, más aún, hacia un personaje principal,

---

\* Esta entrevista se inscribe dentro de las actividades investigadoras desarrolladas por Guillermo Sánchez Ungidos bajo el patrocinio de una ayuda predoctoral Severo Ochoa concedida por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias (España).

no encontrarnos en casa cuando él nos hubiera avisado que vendría. . . . Por mi parte, con frecuencia hago caso omiso de uno y otro de estos triviales deberes, al igual que en mi casa suprimo toda etiqueta.

Michel de Montaigne, *Ensayos*

Comenzamos la entrevista con palabras ajenas porque nos permiten situarnos en dos lugares: uno, el que relaciona de manera directa al entrevistador y al entrevistado con un campo (intelectual) en el que, en efecto, crítica y literatura siempre se transforman una a la otra; el segundo, la intemperie, aquel lugar desde el cual dismantelar el adentro y el afuera de las obras literarias, de las obras críticas o de este mismo acto de entrevistar. Al decir de Montaigne (1580–1595/2021), “no hay asunto vano que no merezca un lugar en esta rapsodia” (p. 127).

Dejamos, ahora sí, al rapsoda:

La práctica no tiene los muros de actuación que limitan a la teoría, y por eso los autores no deben plantearse la categoría o tipología de su escritura, sino escribirla sin más. Lo esencial es esculpir una literatura que haga olvidar la pregunta de si lo es. (Mora, 2019a, p. 39)

*Guillermo Sánchez Ungidos: En un intento de complejizar las temáticas realistas y, al mismo tiempo, de ofrecer una dimensión humanista, has puesto empeño en proyectar en tus obras una conciencia reflexiva, en adoptar una actitud hermenéutica que no renuncia a favorecer el desarrollo de una experiencia propiamente literaria. Pero ¿qué hay del crítico o del teórico en tus obras literarias? ¿Y qué hay del escritor en tus trabajos ensayísticos o académicos?*

Vicente Luis Mora: Creo que, de la misma forma que la educación general básica nos brinda un marco conceptual y de conocimiento para toda la vida, sin que seamos conscientes del mismo más que cuando oímos preguntas de cultura general, la formación teórica late al fondo de nuestro pensamiento como una especie de inconsciente textual —*psicotextual* en casos agudos, como el tuyo y el mío, me temo—. Está siempre ahí, y habla de nosotros, además de con nosotros. Funciona como una red más o menos tupida que filtra de un modo singular y propio todo lo que nos atraviesa: los hechos, las palabras, las lecturas e incluso las experiencias van siendo tamizadas por esa red cognitiva. La cultura y la información nos llegan, en consecuencia, divididas en piezas conformadas según el patrón de los agujeros de ese cedazo. Esto conlleva la imposibilidad de no resultar afectados por el proceso, de forma que la escritura, conscientemente o no, se ejecuta desde un imaginario teóricamente cifrado, aunque no lo vean los autores ni lo perciban los lectores. Es como si llovieran teorías sobre la página que uno escribe y empapasen de forma subrepticia a quien luego las lee. En mi

caso creo que el poso crítico es muy obvio, sobre todo en obras narrativas como *Fred Cabeza de Vaca* y *Circular 22* (que cuenta con un epílogo teórico), y en casi toda mi poesía.

Sobre si el escritor invade al teórico, supongo que sí, pero también depende del tipo de texto. El examen por pares ciegos de los escritos académicos, por ejemplo, no suele dejar mucho margen a las alegrías estilísticas ni a los experimentos estructurales, por desgracia para todos. En mis monografías y ensayos creo que sí se nota una mayor libertad, y no pocos de mis libros están hibridados o atravesados por una mirada tan literaria como técnica.

*G. S. U.: Uno de los valores de tus escritos es el de desplegar ante el lector un pluralismo formal, mezclar los géneros, introducir en el espacio literario elementos de otras disciplinas —como la filosofía, las matemáticas, la tecnología o la propia teoría literaria— para hacerlos funcionar en ese otro contexto, sin renunciar, eso sí, a la dimensión referencial de la ficción como punto de partida para el tratamiento de temas éticos complejos. ¿Qué implicaciones estéticas tienen esas interferencias en tus textos literarios?*

V. L. M.: He repetido hasta la saciedad esa frase de George Steiner, según la cual “los campos vallados son para el ganado”. La estabulación temática, intelectual o estética siempre me ha parecido un problema, porque las realidades mejoran con el cruce, la mezcla y el entreverado bien entendido —no todos tienen por qué ser (l)i(n)ualmente productivos y feraces—. El cerebro no se hace solo, hay que cocerlo a fuego lento durante décadas, variando temperaturas, ingredientes e intensidades. En realidad, construir una mente literaria es un arte, es como construir una especie de enorme edificio que no sobresale de la superficie, sino que se edifica bajo la tierra, hacia el interior. “Hay que esculpir hacia dentro”, escribí en algún lugar de *Pasadizos*, y sigo pensando igual. Según la arquitectura que le des a tu parte consciente vas modelando el inconsciente, hasta hacerlo producir a tu gusto. Esto quiere decir que quien no estudia —leer no basta— y no modela a fuego su propio pensamiento, está pensando —tanto consciente como inconscientemente— *lo de otros*. Opera con modelos heredados. Es una marioneta en manos ajenas, sin saberlo.

*G. S. U.: Concibes la literatura como un proceso de suma constructiva. De ello dan cuenta, por ejemplo, libros de poemas como Construcción (2005), Serie (2015) y Mecánica (2021). ¿Crees que es un momento “de época”, una consecuencia propia de un contexto en el que creación y conocimiento operan al mismo tiempo?*

V. L. M.: Creo lo contrario, que es un gesto de oposición ante una época caracterizada, en lo literario, por la ocurrencia, el autobiografismo acrítico y

banal, la superficialidad y la ausencia de proyecto (salvas las escasas y consabidas excepciones). Frente a la general urgencia de la publicación constante de narrativa y poesía, supongo que los veinticinco años de escritura de *Circular*, los también veinticinco de *Micronesia. Fractales sobre literatura (1997-2021)* y los siete de *Construcción* representan un modo de hacer en las antípodas de las efímeras dictaduras actuales del mercado. La tentación arquitectónica de elaborar libros mediante la adición *sobre plano* (*Circular*, *Construcción*, *Serie*), o sin él (*Micronesia*), es consecuencia de un gusto personal que desarrollé en mi juventud, cuando devoraba libros y tratados de arquitectura. La planificación casi milimétrica de *Centroeuropa*, por ejemplo, responde al mismo principio. El arquitecto Louis Kahn definía su arte como la “meditada creación de espacios”, algo que me parece extrapolable a la literatura, o a cierto tipo de escritura.

*G. S. U.: Una de tus grandes preocupaciones es, sin duda, la búsqueda y la apertura de nuevos horizontes expresivos en y para el mundo contemporáneo. Obras como Alba Cromm (2010) nos han ido situando ante la necesidad de repensar el funcionamiento de una literatura, según sus estructuras internas y externas de relación, que escapa ética y estéticamente a la convención. Escribir, entonces, ¿es una cuestión de temperamento en tanto que depende de la disposición de los escritores a adaptarse a los contextos en los que operan? ¿O se trata, más bien, de una cuestión de formas y grados de inmersión en lo real?*

V. L. M.: Sí, es una cuestión de temperamento —que llega a agriar el carácter, por varias razones, entre ellas la frustración permanente, fruto de ese *querer hacer más, querer hacerlo mejor*—. Respecto al contacto con lo real y los contextos heredados, las posturas en mi caso son más variadas. Por lo común no me adapto a lo real, sino que lo confronto o me opongo; los contextos a veces me sirven como parapeto, otras como frontón o como diana. La realidad, por supuesto, me interesa, y no huyo de ella, pero hay que tener cuidado en establecer una relación crítica con el entorno, por varias razones. Primera, por nuestra propia incapacidad gnoseológica de aprehender todo lo real, incluso biológica y perceptivamente: ni vemos en infrarrojo, ni oímos ultrasonidos, ni detectamos ondas electromagnéticas básicas, ni captamos neutrinos, ni sentimos la radiación, de modo que estamos privados de buena parte de la información de *lo real*, que es un espectro mucho más vasto del percibido. Es una cura de humildad importante: sin ayuda de la ciencia y de la tecnología, estamos ciegos para captar grandes secciones del mundo. En segundo lugar, hay que cuidarse de cómo nos llega la información, para luego poder transformarla, eliotianamente, en un conocimiento operativo. La manipulación es constante desde siempre, incluida la propia. Basta leer distintos periódicos para ver hasta qué punto es difícil saber qué “ocurre” realmente entre los seres humanos y las naciones. Tercero: ¿De verdad hay que escribir al dictado? La función de “reflejar” la rea-

lidad, ¿no debería corresponderles a los periodistas, o a los sociólogos? El papel de ser “testigos” de nuestro tiempo, ¿no sería más propio de los historiadores? Si estoy lleno de dudas y soy un inconsciente, ¿cómo voy a “concienciar” a nadie de nada? Cada escritor debe decidir qué lugar y qué objetivos persigue con su escritura, pero, siendo todos válidos y legítimos, no creo que literariamente sean parangonables o de igual valía. En mi caso, habría que ir libro por libro esclareciendo sus propósitos, pero, en general, diría que me interesa el conflicto con la realidad, su repensado crítico, más que su observación o descripción acrítica. Como diría el pivó Charles Barkley, me gusta estamparme contra la realidad y ver volar los pedazos —los suyos y los míos—. Sobre estas cuestiones reflexionan, abiertamente, varias piezas de *Circular 22*.

*G. S. U.: De acuerdo con lo que expones en La huida de la imaginación (2019), buena parte del discurso novelístico actual, adultera y deforma lo real, y además bloquea el desarrollo estético del género activando una práctica realista “débil”. No me resisto a preguntarte, entonces: ¿Por qué crees que faltan imaginación y complejidad?*

V. L. M.: Como esta entrevista será leída en un entorno académico, y por personas inteligentes, creo que puedo expresarme con libertad: porque la imaginación es parte del talento literario, y éste, como todos los talentos, escasea; y falta complejidad porque la mayoría de los escritores no quiere tomarse molestias. Se confunde tener algo que escribir con tener algo que contar. Se piensa que *narrar* es relatar historias propias o ajenas con un poco de “condimento” estilístico —o, aún peor, algunos creen que narrar es sobrecargar el estilo literario sin tener nada interesante que transmitir, ni personajes memorables que desarrollar—. La mayoría de los escritores sólo lee lo que le gusta, y nunca aprecian ni gustan de obras complejas ni difíciles, o de líneas muy distintas de lo que ellos hacen.

Por mi parte, he estudiado incontables obras de otros autores, de todos los tipos y estilos: si no me han interesado ni influido no ha sido porque no les prestase la atención debida —la atención crítica, que es la más comprometida y voluntariosa—, sino porque no tenían las características adecuadas para interesarme. Pero he aprendido mucho de ellas por oposición; leer infinitas novelas realistas débiles me ha ayudado a entender mejor y practicar puntualmente los realismos fuertes; estudiar la poesía de la experiencia me enseñó los peligros de la facilidad temática y la pobreza intelectual, compositiva y estilística; ciertos vanguardismos noveleros me pusieron en alerta sobre la pertinencia de la buena innovación y del hallazgo digno del nombre; conocer la trivialidad costumbrista genera una especie de anticuerpo reactivo que impide al cuerpo imitarla, y así podríamos seguir. De todo se aprende, pero sólo si se lo estudia, si uno se toma molestias. Y pocas voces literarias actuales se toman molestias, lo sé porque

las leo y las analizo y porque hablo con ellas y charlo con ellos. Y las personas inquietas destacan tanto al leerlas como al escucharlas.

*G. S. U.: Adoptas en tu literatura una actitud constructiva para liberar a la imaginación de su jaula (Aparicio Maydeu, 2015), que incida en el efecto de la escritura y de la lectura en la educación artística de los individuos y de la colectividad. En esa búsqueda de la escritura a la intemperie, “autoconsciente y crítica con su lenguaje y sus posibilidades expresivas y semánticas” (Mora, 2021, p. 113), ¿se corre el riesgo de ensimismar de nuevo a la literatura en sus propios quehaceres? Es, en parte, sobre lo que reflexionas en Fred Cabeza de Vaca (2017), donde la condición de realidad de las distintas instancias discursivas está supeditada a su dual apariencia de ficción y de verdad.*

V. L. M.: No se trata tanto de marcos de actuación —si quieres cambiar el mundo, es mejor fundar una ONG, un banco justo, o un periódico imparcial, que escribir—, sino más bien de no perder la perspectiva de qué hace tu literatura por los demás, o por todos, incluyéndote a ti. No creo que la literatura deba ser siempre consciente o explícitamente comprometida, pero me escama horrores la que nunca lo es. Y eso no significa que la literatura deba “denunciar”; puede hacerlo, pero también puede anunciar, renunciar, confrontar, complejizar, ampliar la visión o el espectro de análisis, rebatir lugares comunes, destruir clichés, cazar estereotipos disfrazados de novedades, cuestionar los lenguajes presuntamente neutros desde el punto de vista social, etc. Las posibilidades son infinitas. Creo que dentro de mi trabajo puede haber piezas concretas —algún poema, algún relato— puramente esteticista, y no hay problema en ello, pero en las obras generales o libros completos siempre hay una visión, una toma de postura, un análisis, un distanciamiento para volver con más fuerza.

*G. S. U.: Jorge Carrión (2022) aventura un cambio de paradigma en la narrativa contemporánea, del yo al nosotros (vosotros y ellos), para afrontar las relaciones entre ficción y realidad: “Vivimos, por supuesto, atrapados en una paradoja. Creamos ficciones polifónicas, con nubes de personajes y de voces, amparados en un único yo creador. La literatura sigue siendo mayoritariamente individual. Sigue siendo, sobre todo, una visión personal del mundo. Pero en estos momentos la tendencia creativa, editorial y mediática parece estar vi-rando: de las obras que insisten en esa realidad y convierten su vida cotidiana o su experiencia traumática en un texto dominado por el yo, a las que intentan trascenderlo en la medida de lo posible mediante la polifonía, los coros o las multitudes”. Esta idea la sustenta, además, en las obras como pequeñas mujeres rojas, de Marta Sanz, El invencible verano de Liliana, de Cristina Rivera Garza, La señora Potter no es exactamente Santa Claus, de Laura Fernández, u Obra*

maestra, de Juan Tallón; y entre las que me atrevo a incluir, Membrana, del propio Carrión, y tu novela Centroeuropa. ¿Crees que, en esa huida hacia delante, recuperar de manera consciente la esencia polifónica de la literatura responde de manera crítica a la hiperinflación narcisista del yo?

V. L. M.: Por supuesto. Jorge tiene razón, y, aunque sobre las obras concretas siempre se puede discutir en cuanto a su valor ejemplificativo, el diagnóstico general es certero, si bien, por desgracia, la realidad a la que alude Carrión es menos numerosa de lo que nos gustaría a todos. Quiero decir que ese hartazgo detectado en varias voces, no por casualidad todas interesantes, dista mucho de ser un fenómeno general. El grueso de la narrativa más visible sigue regido por otros parámetros, más comerciales, o más “egódicos” y casi siempre más egocentristas. Con la excusa de que lo personal es político estamos saturados de obras que confunden el yo autorial con “lo personal”, al individuo concreto con la persona entendida como *zoon politikon* aristotélico. Pero, yendo más allá: ¿Y lo social, no es político también, y mucho más comprometido que lo personal —interesándome, por supuesto, lo personal también—, me parecen más sugestivas y creo que serán más duraderas. Tu *yo* no le interesa a nadie durante demasiado tiempo. Lo que tu *yo* y el mío, y el de la vecina, tienen en común, eso ya es otra cosa.

G. S. U.: Ciertas obras, como has sugerido en alguna ocasión, tienen “los ojos abiertos a lo que sucede a su alrededor” y realizan “una lectura crítica de lo que observa[n]” (Mora, 2019b, p. 182), sin renunciar a los compromisos estéticos. ¿Cómo se relacionan, por tanto, compromiso y polifonía en la construcción de un espacio imaginario “fuerte”?

V. L. M.: Como comenta Monika Sobolewska en alguna de sus anotaciones a *Circular 22*, es una obra escrita a veces con “la ventana abierta” y otras de un modo más concentrado en el ahondamiento reflexivo. Receptividad y pensamiento, percepción e imaginación, asombro y análisis, no tienen por qué estar reñidos. De su mezcla surgen los procedimientos y resultados más estimulantes —en mi opinión—. Las obras polifónicas no necesariamente son *poli ni fónicas*: pueden ser singulares y sigilosas, porque en la mente hay innumerables voces a las que prestar atención, ya que no todas son propias. Somos —Kristeva aprueba este mensaje— un mosaico de citas, también psicológicamente. La imaginación más valiosa es aquella que toma la forma de imaginario, de paradigma colectivo en el que distintas personas y comunidades pueden reconocerse. El añorado poeta Eduardo García decía que la buena poesía “irradia mito”, y creo que es un concepto válido para toda buena literatura.

G. S. U.: *En Centroeuropa (2020), en virtud de la reconstrucción corporal y verbal de un imaginario pasado, te replanteas las categorías con las que leemos e interpretamos los textos que nos configuran individual y colectivamente. Ante una literatura cada vez más corporal, ¿la concebirías como un cuerpo, un dispositivo fuerte, lleno de presencia, de cuya narración emana una necesidad de lectura?*

V. L. M.: Será por la proximidad de una reciente relectura de la obra de José Ángel Valente, pero ahora mismo me interesa más la idea de la ceniza solidificada que la del cuerpo del que trae causa. Me explico: los cuerpos se mueren y se pudren. Es difícil sustraerse a su encanto mientras están vivos, pero la escritura pertenece a otro orden. Es intemporal, los cuerpos no. A mí me gusta gozar del cuerpo con el cuerpo, en presente y en vivo, y plantear la literatura dentro de otros regímenes. La ceniza del cuerpo sí me interesa, porque el resto dura para siempre, ya no se corrompe, no puede pudrirse, persevera en su forma y puede, en ciertas circunstancias, ser abono para la vida futura. Recuerdo la fascinación de Valente por las *pages brulées*, por esas obras quemadas donde todo continúa de otra forma, bajo otra apariencia. No sé si estoy respondiendo a la pregunta, pero de eso se trata, de tomar un elemento —un cuerpo, una pregunta— y hacer con él cosas distintas de las esperadas, transformarlo en otra cosa. De la ruina de una pregunta surgen posibilidades fructíferas —se dice en algún verso de *Mecánica*, hay que construir ruinas—. Una ciudad construida con las cenizas solidificadas de sus habitantes muertos: esta imagen justifica esta tarde de sábado, la legítima o indulta para mí. Mañana sigo respondiendo.

G. S. U.: *No es raro que en tus obras nos encontremos con una invitación a habitar, con las diferentes voces, un contramovimiento. Eso es lo que te ha permitido desarrollar una experiencia propia no solo de la literatura, sino también un pensamiento nómada, en marcha. Acabas de publicar, precisamente, Circular 22, la última entrega de tu particular Werktausgangschauung, si me permites. ¿Cómo definirías la relación —o la distancia— con las entregas anteriores (Circular y Circular 07. Las afueras)? ¿Y con el resto de tus obras? ¿Te has sentido atrapado en un proceso creativo que creías necesario cerrar?*

V. L. M.: En esta mañana de domingo esta pregunta me resulta especialmente grata, porque no quiero distanciarme aún de *Circular 22*. Como ya he dicho en algunos lugares, durante un cuarto de siglo he tenido abierta una habitación en mi cabeza, con la luz iluminada de continuo, donde sólo había una mesa, una silla, un bolígrafo y el original en marcha de este libro. He sido muy feliz en esa pequeña habitación mental, durante décadas. Para mí es doloroso clausurarla, tapiarla para pasar a otros proyectos, hacer como que ya no existe. Cada pregunta sobre *Circular 22* me permite abrir la puerta y echar un vistazo de nuevo, es como rejuvenecer.

La relación de *Circular 22* con *Circular* y *Circular 07. Las afueras* creo que es buena, se llevan bien, pero *Circular 22* se ha comido, de forma literal, a las anteriores versiones parciales, para incluirlas en un proyecto universalizado o mundializado. Si la versión de 2003 tenía a la vista la idea de la ciudad como género, ahora es el mundo su género literario, incluyendo —demencial, insaciablemente— los mundos posibles, todas las posibilidades de la imaginación, la fantasía y hasta alguna pieza de ciencia-ficción. El objetivo es tan ambicioso que debe quedar trunco por naturaleza, es imposible colmarlo, ni con una vida de escritura, ni con una legión de personas sentadas a escribirlo. Pero tampoco hace falta: el intento *es* el proyecto, todo ese universo *pluritextual* está contenido en el mero gesto de intentarlo. Esa es mi sensación, al menos. Lo he intentado durante veinticinco años, creo que es momento de detenerse y dejar que los lectores juzguen.

*G. S. U.: Sin duda, el lector tiene la sensación de que se encuentra vagando entre referentes y textualidades, y erra al intentar descifrarlos, como consecuencia de un acto creativo paralelo, atravesado por el yo y la experiencia estética, pero trascendiendo los métodos tradicionales del realismo; consciente de que hay que infiltrarse por las grietas, corriendo peligros. La literatura, por tanto, confronta con la verdad, y busca en el espacio la ambigüedad. ¿Es en el espacio escritural, en su afán desjerarquizador frente a otras prácticas, donde encontramos una vía para pensar una nueva forma de relación entre el autor y el espacio común?*

V. L. M.: Siempre he pensado que debe existir algún *nosotros* a la hora de escribir. Creo en la disolución autorial, aunque sepa —tanto teórica como prácticamente— que hay siempre una mente al fondo que va construyendo o dando forma, como la abeja reina. El proceso creativo es un embudo, en el que conforme introduces sociedad por un lado, desalojas yo por el otro. Y me gusta introducir exterioridad de varias formas: 1) Mediante la preocupación por los problemas sociales —actuales y pasados; *Centroeuropa* responde a esa idea de capas estratigráficas de conflictos enquistados que reverberan en el presente—. 2) A través de la percepción, en parte pasiva y en parte activa, del imaginario social, y su destilación para ser procesado y complejizado en la obra. 3) Mediante las citas y referencias a otras obras, que incorporan discursos distintos y generan niveles de lectura e interpretaciones cruzadas, conflictivas también. Todo el *ruido* está invitado a mi obra, especialmente a *Circular 22*. Por eso hay tantas referencias a la basura, la basura es el ruido material, es el estruendo audiovisual de los objetos sacados de quicio.

*G. S. U.: Ya señalamos que nuestro entorno ha obligado a replantear el funcionamiento de la literatura en tanto que busca otro sustento ético y estético.*

*De ello surge también la necesidad de repensar la percepción, acostumbrada ahora a un entorno fragmentado, como has estudiado recientemente en el caso de Vivian Abenshushan y Permanente obra negra (Mora, 2022a). Me interesa que comentes cuáles son las relaciones entre fragmento, percepción y realidad; y, especialmente, qué cualidades estéticas posee el fragmento, en tu propia obra, teniendo en cuenta, por ejemplo, obras como Micronesia. Fractales sobre literatura (1997–2021) (2021) o Teoría (2022).*

V. L. M.: Desde *La luz nueva* (2007), como poco, vengo dando la lata con la fragmentación; son muchos años, pero más tiempo lleva Heráclito mostrando el poder de la sugerencia discontinuada. Al principio, sostenía que el fragmento era la forma literaria que mejor responde —en el sentido eléctrico, o incluso en el deportivo, del verbo— al desparrame corpuscular de nuestro tiempo, a esa miríada de estímulos texto-audiovisuales que nos acucian y bombardean, fragmentariamente también. Con el tiempo, la investigación que he realizado en los últimos años desde enfoques cognitivos y el contacto con la neurociencia me ha hecho ir más allá: es que no hay manera posible de percibir durante un lapso largo —ni de pensar, por supuesto— que no sea episódica, serial, fraccionada, discontinua, trunca, seccionada, compartimentada. El cerebro, como expliqué en *La escritura a la intemperie*, precisa de microdescansos o microlapsos de fantasías cada poco tiempo. Me alivió mucho saberlo, porque mis libros son así, intercalan microfantasías o momentos irracionales u oníricos cada pocas páginas.

Y en lo estético también me parece fascinante el poder de lo fragmentario y de lo discontinuo, que no son la misma cosa, como he conseguido aclarar en un texto reciente (Mora, 2022b). Siempre me han parecido afines los textos escritos de ese modo y los he disfrutado con intensidad. También las misceláneas y los libros híbridos, que son otro tipo de fragmentación, estructural y estilística, muy de mi agrado. Quisiera algo imposible, inviable: que los lectores disfrutasen tanto con mis libros como yo gocé de joven con *El hacedor* de Borges, o con el *Manual del distraído* de Alejandro Rossi. Aunque hoy me siento más distanciado de ellos, en su momento me volaron la cabeza y me obsesionaron. Me gustaría generar alguna vez un efecto similar en una joven mente lectora.

Tres de mis libros responden a la forma discontinua, sin una idea de Todo que presida la prosodia (*Circular 22*, *Nanomoralia*, *Micronesia*), y otros se fragmentan, orientados a un fin, como *Alba Cromm*, *Teoría* o algunos relatos de *Subterráneos*. Algunos comienzan fragmentarios y terminan discontinuos, como *Fred Cabeza de Vaca*, y otros no son ni una cosa ni la otra, y responden a una idea más unitaria, como *Centroeuropa*. Depende de sus objetivos y propósitos.

G. S. U.: *Para finalizar, y para hacer valer también la indolencia y la omisión los “triviales deberes” del buen entrevistador, me gustaría devolvarte, textualmente, una de las muchas preguntas (incómodas) que nos sugieres en*

*tus textos. En este caso, te toca a ti responder y no a Redo: “¿no es también inexplicable que esté escribiendo ahora, tantos años después, este relato, tal y como lo escribo?” (Mora, 2020, p. 284).*

V. L. M.: (*Risas enlatadas*) Lo único bueno de mi pedregoso y complejo camino literario es que siempre me hallo en un punto similar, aunque los resultados sean muy disímiles: problematizando el proceso de escritura. Este verano de 2022 he ultimado el borrador de una *nouvelle* —sobre la que habré de trabajar el próximo año: hay que hibernar los textos, para desprenderse de cualquier afecto hacia ellos—, que sacude los cimientos de lo que sé acerca de escribir. Es decir: he intentado sacarme de quicio, y es posible que acabe sacándome de mis casillas. Puede que falle y lo estropee todo. Pero, ¿merece la pena hacerlo de otro modo? ¿Tiene sentido escribir *cómodamente*, en zapatillas, sonriendo con indulgencia, como uno imagina que escriben los *estilistas*? No, por favor. Hay que escribir descalzo sobre la tabla espinosa de un faquir. Hay que escribir sin saber qué va a pasar, viendo siempre el abismo y el fracaso beckettiano acechar en lontananza. Por eso, y respondo a su pregunta, sí, es inexplicable que siga eligiendo el camino más difícil, pero hay algo más difícil aún de comprender: si vuelve a preguntarme dentro de diez años, ¿lo seguiré haciendo!

## Bibliografía

- Aparicio Maydeu, J. (2015). *La imaginación en la jaula*. Cátedra.
- Carrión, J. (2022, marzo 16). La literatura polifónica toma el relevo de la autoficción. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2022/03/16/literatura-polifonica-ejemplos-caracteristicas-laura-fernandez-bolano-knausgard-peiro/>
- Montaigne, M. (2021). *Ensayos* (J. Yagüe Bosch, Trad.). Galaxia Gutenberg. (Texto original publicado 1580–1595)
- Mora, V. L. (2019a). *La huida de la imaginación*. Pre-Textos.
- Mora, V. L. (2019b). El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la novela de la crisis económica. In C. Claesson (coord.), *Narrativas precarias: Crisis y subjetividad en la cultura española actual* (pp. 157–185). Hoja de Lata.
- Mora, V. L. (2020). *Centroeuropa*. Galaxia Gutenberg.
- Mora, V. L. (2021). *La escritura a la intemperie: Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. Universidad de León.
- Mora, V. L. (2022a). Cognición distribuida y estética de la acumulación fragmentaria en *Permanente obra negra*, de Vivian Abenshushan. *Tropelias*, 38, 97–110. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/6899>
- Mora, V. L. (2022b). Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa. In T. Gómez Trueba & R. Venzon (Eds.), *Grietas: Estudios sobre fragmentación y narrativa contemporánea* (pp. 21–59). Peter Lang.

## Notas bio-bibliográficas

**Guillermo Sánchez Ungidos** es investigador predoctoral del programa Severo Ochoa (Gobierno del Principado de Asturias) en el Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo (España), donde se graduó en Lengua Española y sus Literaturas. Además, es máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. Sus principales líneas de trabajo son la metaficción, las nuevas formas del relato y la visibilidad y las proyecciones de la teoría literaria, sobre las cuales ha publicado artículos y ha coordinado monográficos en revistas especializadas. Asimismo, está realizando estudios sobre poesía y música el marco de proyecto de investigación PoEMAS, “MÁS POESía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00).

sanchezguillermo@uniovi.es.

**Vicente Luis Mora** es escritor y crítico literario. Profesor de la Universidad de Málaga (España), sus últimos libros son las novelas *Circular 22* (Galaxia Gutenberg, 2022), *Centroeuropa* (Galaxia Gutenberg, 2020) y *Fred Cabeza de Vaca* (Sexto Piso, 2017), los libros de poemas *Mecánica* (Hiperión, 2021) y *Serie* (Pre-Textos, 2015), el libro de aforismos *Teoría* (Mixtura, 2022), el ensayo *La huida de la imaginación* (Pre-Textos, 2019), la monografía *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital* (Universidad de León, 2021), el dietario *Micronesia. Fractales de literatura [1997-2021]* (Universidad de Valladolid, 2021), y la antología *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea* (Vaso Roto, 2016). También ha practicado el monólogo teatral (*Miguel*, 2016), la escritura digital (*70 palabras*, LAVA, 2014; *Blog decreciente*, en *El Boomerang*, 2013-2016) y el hoax (*Quimera 322*, 2010). Escribe crítica cultural en su blog *Diario de lecturas* (<http://vicenteluis Mora.blogspot.com>).

vicenteluis Mora@uma.es.

Redakcja i korekta  
EWA ŚMILEK

Projekt okładki i stron działowych  
PAULINA DUBIEL

Łamanie  
MAREK ZAGNIŃSKI

**ISSN 2353-9887**  
(wersja elektroniczna)

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie Autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0  
Międzynarodowe (CC BY-SA.4.0)



Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej  
z identyfikatorem ISSN 1898-2433

Wersją pierwotną referencyjną pisma jest wersja elektroniczna

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@us.edu.pl](mailto:wydawnictwo@us.edu.pl)

---

Ark. druk. 6,75. Ark. wyd. 8,0.

---

Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9887

24



9 772353 988205

Więcej o książce

