

ISSN 2618-334X



TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
JUL-DIC 2025



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

36

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



Teorías literarias y prácticas críticas

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

MENDOZA

jul-dic | 2025

Datos de Revista - Journal's Information



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.facebook.com/arca.revistas/>

<https://www.instagram.com/arca.revistas/>

El **Boletín GEC** es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>

Diseño de tapa y portadas: Clara Luz Muñiz

La imagen de tapa es un collage a partir de las siguientes imágenes: ilustración de portada del libro *Afterpop*, de Eloy Fernández Porta (Anagrama, 2007); foto de Francisco Franco de AFP; foto de Tupinambá de Daniela Alarcón en <https://desinformemonos.org/ataques-a-los-tupinamba-de-brasil-para-arrebatables-sus-tierras-recuperadas/>; imagen de portada de *Las madres no*, de Katixa Agirre (2019, Tránsito); foto de Alcira Soust Scaffo y una página escrita por Alcira Soust Scaffo (ambas, cortesía de Rosario Scaffo para <https://alcirasoust.wordpress.com/>); "Azərbaycanca: Haruki Murakami" graffiti en Tbilisi (Wikimedia CC BY-SA); captura de Julián Urman en una entrevista de <https://www.youtube.com/@somosyeite>; foto de Aixa de la Cruz de Guillem Sartorio en <https://www.penguinlibros.com/ar/>.

Revista

Boletín GEC

Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras

Nº 36 (2025), jul-dic.

ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

Semestral

1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editoras:

Inti Soledad Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Correctores:

Silvina Bruno (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Tomás Zanón (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Diseño y diagramación:

Camila Britos Polastri (Área de Revistas Científicas y Académicas)

Gestión OJS:

Lic. Facundo Price (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Antonia Amo Sánchez, Université d'Avignon, Francia

María Calviño, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gloria Chicote, Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Beatriz Colombi, Universidad de Buenos Aires-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Óscar Cornago, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Fabienne Crastes, Università di Corsica, Francia

Pablo Dema, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

José Di Marco, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

Laura Fobbio, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Francesc Foguet i Boreu, Universitat Autònoma de Barcelona, España

José Luis García Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Ana Levstein, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Hebe Beatriz Molina, Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Germán Prósperi, Universidad Nacional del Litoral-Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Liliana Reales, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Gabriela Simón, Universidad Nacional de San Juan, Argentina

María Beatriz Taboada, Universidad Nacional de Entre Ríos, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Marcelo Topuzian, Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Beatriz Trastoy, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Alicia Vaggione, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gustavo Zonana, Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Índice

Editorial	VII
Notas imprevistas	VII
Luis Emilio Abraham	
Emilia de Zuleta, <i>in memoriam</i>	XIV
Gladys Granata	
Estudios	1
La nueva narrativa española: periodización, mercado y poética cultural	3
Irene Díaz Castellanos	
<i>Terra Sonâmbula</i> : una lectura antropofágica	30
Fabiana Avelino & Deividy Ferreira dos Santos	
Dobles, doblajes, dobleces: género, maternidad y otras monstruosidades en textos españoles contemporáneos	48
Adriana Minardi & Alejandra Suyai Romano	
Alcira Soust Scaffo: una praxis poética. Resultados de una investigación	69
Estefanía Pagano Artigas	
La creación de lo fantástico en la ficción de Murakami	85
Heraclia Castellón Alcalá	

Entrevistas.....	111
Entre los engranajes: una conversación con Julián Urman.....	113
Mateo Green	
Diálogo de lectorxs con Aisha de la Cruz.....	130
Luis Emilio Abraham & Irene Díaz Castellanos	
Reseñas.....	161
Sobre: Amar Sánchez, Ana María (2025). <i>Lecturas de lo real: Política y estética en las ficciones latinoamericanas y españolas</i>	163
Pablo Daniel Sánchez Ceci	
Acerca de esta revista.....	173

Notas imprevistas



Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar

Este texto no iba a ser este texto.

Quienes leyeron el número 35 del pasado mes de junio tal vez recuerden que, en la Sección Editorial, publiqué un texto surgido de un ejercicio de escritura destinado a comprender una inquietud concreta que yo experimentaba desde hacía tiempo en mi trabajo como editor: la incertidumbre de qué hacer con las notas editoriales. En lugar de asumir el género como una forma consolidada, estable y previsible, mi ejercicio se proponía tratarlo como un espacio de producción de discurso que, a pesar de encontrarse desfuncionalizado y de carecer de valor en las condiciones actuales de producción y publicación, todavía no ha sido devorado por el olvido, se encuentra disponible y podría someterse a reelaboraciones atentas a las necesidades del presente. Mi ejercicio estuvo orientado desde el principio por el título “Notas a destiempo” y se sirvió de la escritura menos como vehículo de información que como procedimiento exploratorio, de manera que todo fue transformándose mucho en el proceso de descubrimiento. Buscando profundidad, me encontré con la revista *Destiempo*, editada por Bioy Casares y Borges durante 1936 y 1937, y esta empezó a funcionar como dispositivo generador de claves, pero también un desafío para la comprensión que complejizaba aún más mi proyecto de escritura.

Para escapar del embrollo, la solución que encontré fue doble. Por un lado, me vi empujado a retroceder hasta el comienzo y reescribir el texto,

dándole una composición mucho más literaria de lo que había imaginado al principio; un giro que, aunque parezca reñido con los hábitos académicos, respondía a la búsqueda de rigor. Por otro lado, asumí que el tema desbordaba los límites de una nota y recurrí al final abierto. Presenté el texto como la primera entrega de una serie y lo rematé con el anuncio de un segundo episodio, menos cómico y “más bravito”, donde el personaje debería enfrentarse con el mundo soñado en uno de los textos publicados en *Destiempo*: un ensayo de ciencia ficción escrito hace cien años, pero capaz de mostrarle al editor su situación actual de un modo tan espeluznante que necesitaría ayuda de otro personaje para salir de la parálisis.

Y aquí me encuentro, querida lectora, querido lector –si es que queda alguien por ahí en una época tan avanzada del año–, resignándome más bien a desilusionarte: tenía previsto publicar ese segundo episodio en este número, pero voy a tener que posponerlo un poco. Lo cierto es que al texto le faltaba todavía algo de trabajo y a estas alturas yo también ando cansado. Además, ocurrieron otros hechos que me hicieron pensar que este número necesitaba otra cosa.

El 9 de septiembre la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo realizó un merecido homenaje a Emilia de Zuleta con motivo de su centenario. Fue un momento vibrante: aunque Emilia no pudo estar presente físicamente, sabemos que se conmovió por una nota que nos hizo llegar y que fue significativo para ella sentirse abrazada por su comunidad académica. Lo asombroso es que unos días después de ese encuentro, el 27 de septiembre, Emilia murió, como si ese reconocimiento hubiera sido la señal que le permitió decir, finalmente, “misión cumplida”.

Tratándose de la partida de alguien tan importante para la disciplina, y además fundadora justamente del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria y de su Boletín, a este número 36 le quedaba todavía cumplir la misión de despedirla. Pensé entonces en alterar el orden de la serie proyectada adelantando un episodio que ya venía delineando y era mi propia forma de homenajear a alguien que apenas alcancé a conocer, pero que dejó huellas profundas en la facultad que heredé y fue una gran

maestra de mis grandes maestros. Mi idea era convertirla en un personaje invitado de mis aventuras y compartir con ella una entrega desopilante que pensé titular “Nota a destiempo III: el misterio del rodete”. Sé que Emilia amaba la literatura y supongo, incluso, que le habría causado una sonrisa que alguien intentara hacer literatura con ella, pero terminé desechando la idea: no me pareció bueno transgredir el orden lógico de la serie ni demasiado oportuno ensayar un homenaje de ese tipo tan poco tiempo después de su muerte.

De modo que retomaré las entregas más adelante. Quizás en el número 37 o, si me animo, tal vez sume el segundo episodio a la nota del número 35 como una “segunda versión”, utilizando libremente y a mi conveniencia esa función que permite el sistema de gestión de revistas, una bonita trampa o un favor que me gustaría hacerle a Ojota Ese. Por el momento, me pareció una decisión más justa delegar el homenaje inmediato y necesario en Gladys Granata, discípula y amiga de Emilia durante tantos años.

Esta nota es entonces una consecuencia de lo imprevisto, pero además lo es el número completo. Había un monográfico programado cuyo plan se frustró. No nos quedó más opción que resignarnos a publicar una miscelánea y abrimos una convocatoria de tema libre. Sin embargo, finalmente, los cinco artículos aprobados para integrar la Sección Estudios volvieron a sorprendernos alterando lo esperado. Lo que prometía ser una dispersión azarosa terminó revelando una red de resonancias y cruces, como si un principio de composición invisible hubiese estado operando en segundo plano.

Leídos en conjunto, los artículos que integran este número se organizan alrededor de una serie de confluencias que, sin responder a un plan premeditado, terminan delineando dos grandes polos de reflexión. Por un lado, un grupo de estudios —enfocados en la literatura española contemporánea y en la obra de Haruki Murakami— se sitúa de manera decidida en el presente para interrogarse por sus condiciones de producción y sus límites políticos y estéticos. Por otro, los artículos centrados en la literatura latinoamericana —y, en un caso, en su diálogo con

una literatura africana de lengua portuguesa— retroceden hacia momentos históricos de fuerte condensación utópica: las vanguardias y las relecturas posteriores de ese impulso, cuando la intervención en la realidad social a través del arte aparecía todavía como una apuesta al alcance de la mano. No fue difícil hallar un orden entre estos materiales y me decidí por el vaivén: una alternancia entre el norte global y el sur, entre el presente y el pasado vanguardista; entre un tiempo que parece clausurado para las transformaciones radicales y otro en el que esa potencia se proyectaba con fuerza, al menos imaginariamente, hacia el porvenir.

El trabajo de Irene Díaz Castellanos abre el número con un análisis de la llamada “nueva narrativa española”, en el que la noción de novedad aparece examinada como un imperativo propio de la industria cultural contemporánea. La autora muestra cómo lo nuevo se produce de manera casi mecánica a través del relevo generacional, un procedimiento que organiza el tiempo literario bajo la apariencia de una renovación constante, pero que responde a lógicas de mercado y de legitimación institucional. En ese marco, la literatura del presente queda atrapada en una dinámica que debilita su capacidad de intervención, y lo nuevo deja de funcionar como ruptura para convertirse en una exigencia programada.

El artículo de Fabiana Avelino y Deivid Ferreira dos Santos desplaza la mirada hacia otro tiempo y otro espacio al poner en diálogo la poética de la antropofagia formulada por Oswald de Andrade en el modernismo brasileño de las décadas de 1920 y 1930 con una novela mozambiqueña de fines del siglo XX. Al situar con precisión estos dos momentos históricos, el texto presenta la “antropofagia” como una estrategia estética y política de resistencia, entendida no como simple apropiación, sino como devoración crítica de lo ajeno. De este modo, la reflexión sobre las vanguardias reaparece asociada a la posibilidad de pensar la literatura como un espacio de transformación simbólica y de agencia cultural.

El ensayo de Adriana Minardi y Alejandra Suyai Romano vuelve al ámbito de la literatura española contemporánea para examinar un conjunto de ficciones atravesadas por la problemática de la maternidad desde procedimientos propios de lo fantástico. El análisis se detiene en el

uso del doble y de figuras de desdoblamiento que tensionan las representaciones tradicionales del cuerpo materno, explorando zonas de extrañeza, inquietud y ambivalencia. Sin postular un diagnóstico cerrado sobre la época, el trabajo deja entrever un clima de crisis en el que los conflictos íntimos –atravesados aquí por la potencia de las demandas feministas– se convierten en escenarios para interrogar los límites de lo humano y los mandatos que organizan la vida contemporánea.

El estudio de Estefanía Pagano Artigas se sitúa nuevamente en el sur y en el pasado vanguardista al reconstruir la praxis poética de Alcira Soust Scaffo. A partir de un trabajo de archivo y de lectura atenta, el texto recupera una figura marginal del canon latinoamericano, vinculada a redes intelectuales, movimientos estudiantiles y experiencias de resistencia política. La literatura aparece aquí asociada a una forma de vida y a una ética de la escritura que no se limita a la producción estética, sino que se inscribe en un horizonte de emancipación personal y colectiva.

El artículo de Heraclia Castellón Alcalá regresa a la literatura del presente desde la obra de Haruki Murakami, con especial atención a sus procedimientos fantásticos. En diálogo crítico con las lecturas que han tendido a inscribir su narrativa bajo la etiqueta del realismo mágico, el trabajo discute esa clasificación y examina el modo en que lo fantástico opera en Murakami como una estrategia para representar la experiencia contemporánea. Lejos de toda filiación automática con la tradición latinoamericana del boom, el análisis sitúa su escritura en un registro propio, atravesado por la repetición, la extrañeza y la dificultad de producir rupturas significativas en un mundo percibido como en suspenso.

Más allá de esta miscelánea atravesada por resonancias, el número se completa con otros materiales que amplían el panorama desde registros distintos. En la sección Entrevistas, dos conversaciones se acercan a prácticas contemporáneas de escritura y lectura. Por un lado, una entrevista al escritor y artista argentino Julián Urman aborda una producción que cruza literatura, performance y lenguajes digitales, y reflexiona sobre los modos actuales de creación en diálogo con la tecnología. Por otro, un conversatorio con la escritora vasca Aixa de la Cruz

propone un intercambio en torno a su obra narrativa, centrado en problemáticas como la identidad, el cuerpo y los vínculos familiares. El texto guarda memoria de una instancia pedagógica realizada en la Universidad Nacional de Cuyo en la que un grupo de estudiantes, tras trabajar sus obras en clase, sostuvo con la autora un diálogo real después del diálogo imaginario que supone la lectura.

La sección reseñas incluye una lectura del libro *Lecturas de lo real: Política y estética en las ficciones latinoamericanas y españolas*, de Ana María Amar Sánchez, destacando una trayectoria crítica sostenida en la reflexión sobre la relación entre literatura y política y atenta a los procedimientos mediante los cuales las ficciones elaboran su dimensión histórica.

Cerrar un número supone también volver la mirada hacia el trabajo colectivo que lo hace posible. Quiero agradecer, en primer lugar, al equipo editorial y a los miembros del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) que han colaborado con el Boletín; en particular, a Facundo Price, por su gestión siempre eficaz, y a Camila Britos Polastri, por la maquetación y los ajustes de diagramación. A Clara Muñiz, le debemos una vez más el diseño de la tapa y las portadas de sección. Mi agradecimiento también a las autoras y los autores que confiaron sus trabajos a la revista y eligieron este espacio para difundir sus investigaciones, así como a quienes se hicieron cargo de evaluar los artículos, en muchos casos con una celeridad y una eficacia notables.

Despedimos con profundo respeto y afecto a Emilia de Zuleta, quien formó parte de nuestro Consejo Asesor hasta el momento de su partida y cuya presencia sigue siendo una referencia insoslayable para quienes trabajamos en el campo de los estudios literarios. Al mismo tiempo, damos la bienvenida al Consejo Asesor a Marcelo Topuzian, de la Universidad de Buenos Aires y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con la certeza de que su incorporación enriquecerá el diálogo crítico que la revista busca promover.

Finalmente, agradecemos a las lectoras y los lectores que acompañan cada número y sostienen con su interés el sentido de este trabajo. En este

cierre de año, les deseamos un tiempo propicio para la reflexión, el descanso y la imaginación compartida, y los invitamos a recorrer estas páginas como quien se deja llevar por un conjunto de voces que, aun desde sus diferencias y a pesar de los límites, siguen apostando por la potencia de la literatura.

Emilia de Zuleta, *in memoriam*

Gladys Granaya

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

gladysgranata@gmail.com

El 9 de septiembre de 2025 se realizó un Homenaje a Emilia Puceiro de Zuleta en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, con motivo de su centenario. Pocos días después, el 27 de septiembre, la maestra falleció en Buenos Aires (Toledo, 2025; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2025).

Este escrito retoma el texto leído en aquella ocasión, cuando Emilia aún vivía, y lo transforma en un discurso que honra su memoria y se publica en la revista que ella fundó en 1987, que dirigió hasta 1998 y de cuyo Consejo Asesor formó parte hasta el día de su partida. Trazaré la semblanza personal y académica de una mujer que fue un verdadero ejemplo de honestidad intelectual y de magisterio, como han atestiguado y atestiguan las personas que hemos tenido el honor de conocerla.

Emilia de Zuleta marcó los destinos de los estudios hispanistas en la Argentina. Desde Mendoza, su querida y siempre añorada Mendoza, abrió y transitó un camino de excelencia que compartimos sus alumnos y discípulos por más de cuatro décadas. Por su solvencia académica y sus extraordinarias dotes para la docencia y la investigación, fue y es reconocida en el ámbito nacional e internacional. Su herencia, además del recuerdo que atesoramos quienes tuvimos el privilegio de trabajar a su lado, son sus innumerables artículos y sus libros que siguen siendo una bibliografía inexcusable para cualquier estudioso de las letras españolas o

del exilio peninsular en la Argentina, por nombrar algunos de los innumerables temas que abordó en sus estudios.

El de 2025 no fue el primer homenaje a Emilia, y esto se debe a su importante proyección como investigadora y docente, y a la vigencia de sus artículos y libros. En el año 2004, los integrantes del Grupo de Estudio sobre la Crítica Literaria (GEC), que ella fundara en 1987 en la Universidad Nacional de Cuyo, le dedicó el número 14-15 de su *Boletín* en el que colaboraron prestigiosos investigadores del país y del extranjero dando el presente a un reconocimiento al medio siglo ininterrumpido de trabajo y de puesta en acto de una inquebrantable vocación que, como dijo en el “Discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras”, en 1981, se fundaba en su pasión por los libros y la lectura:

Todo lo que hago, lo hago por gusto. Mi punto de partida ha sido el de una lectora fervorosa que ha ido penetrando con menos ciencia que amor, en el campo de lo que prefiero llamar no investigación sino lectura crítica [...] La experiencia literaria abre una vía de penetración en el mundo de los hombres, de la naturaleza y de la historia. (Zuleta, 1981, 2ª sección, p. 1)

En ese número Homenaje escribieron –además de sus discípulos– insignes hispanistas, entre ellos Tomás Albaladejo, Anna Caballé, Melchora Romanos, Elsa Dehennin, Gloria Chicote, Blas Matamoro, Darío Villanueva y Alonso Zamora Vicente (2004), quien abre el volumen con una carta encabezada por un afectuoso “Mi querida y admirada Emilia de Zuleta”, continúa “¡Nada más natural que este homenaje!” (p. 15); y concluye:

Desde mi rincón, me siento rejuvenecer al proclamar que usted ha sido una ejemplar maestra, siempre generosa y siempre abierta a los discípulos, y una de las escasas personas que han entendido mis cuentecillos. Para decirle adiós y rogarle transmita mi afecto a su gente, añadido hoy que me gustaría volver a juntarnos en aquel Mesón de Sixto en la calle Cervantes y charlar, y zarandear ausencias y memorias, y, al acabar, usted y su marido me acompañarán despacito, hasta la puerta de la Academia. (p. 17)

En el año 2000, el *Diario Uno* de Mendoza le dedicó su suplemento literario *El Altílo* con el título “Emilia de Zuleta. La literatura como pasión pura”. Son ocho páginas que contienen diversos testimonios –de Andrés

Amorós, Alicia Jurado, María Ester de Miguel, discípulos, etc.—, un largo e interesantísimo artículo de Emilia, “La lectura: un poder feroz”, en el que se refiere a la labor, responsabilidad y ética del crítico literario, y un puñado de poemas que develan otra faceta de su espíritu, bastante oculta para la mayoría de las personas que la frecuentaban. Transcribo “Tiempo de magnolia”:

Bajo la cúpula azul del mediodía
en torno de la mesa, puja cordial
de las palabras, vana juglaría
del hombre contra el tiempo, ese cristal
o espejo traicionero, y la agonía
del recuerdo. París, Madrid central
enlace de nombres. Sabiduría
fugaz, y el miedo de saberse mortal.
En el jardín, entretanto silenciosa,
rige otra ley que impone su victoria
según la antigua norma de la rosa:
muere el aroma, nace la magnolia.
Mortalidad y vida en la azarosa
sucesión, ya no es muerte sino gloria.
(Zuleta, 2000a, p. 3)

Reminiscencias guillenianas para un soneto de ajustada factura con temas que entretejen lo universal, como la vida y la muerte, con la cotidianeidad de una charla de sobremesa que deja volar la imaginación hacia otros espacios, mientras la naturaleza obediente sigue sus reglas.

Ese mismo Suplemento recoge también un fragmento del discurso que pronunció cuando fue declarada Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Mendoza, el 18 de octubre de 1989. Citamos un fragmento revelador que conjuga lo testimonial autobiográfico con lo poético y, nuevamente, desnuda otra rica faceta de su personalidad:

Heredé de mis padres la nostalgia de Galicia, de sus casonas de piedra, de sus verdes tiernos e intensos, de su luz tamizada, de su orballo... De él heredé Mendoza, el deslumbramiento de su sol y de su cielo impecablemente azul y, sobre todo, mi amor a Mendoza. (Zuleta, 2000b, p. 2).

Vida y literatura son dos palabras indisolublemente unidas en la biografía de nuestra maestra. Egresó de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo en 1948 y desde entonces se dedicó a la enseñanza, secundaria primero y universitaria de grado y posgrado, después. En esos ámbitos desplegó su inquebrantable vocación docente, su preocupación por la enseñanza —que la llevó a escribir numerosos artículos sobre la educación humanística— y sus aptitudes como investigadora que plasmó en los libros que escribió a lo largo de su vida.

Su preocupación por el lugar de la literatura en la formación de los estudiantes estaba en la base de todas sus reflexiones, aun cuando se enfocaba en la historia o la crítica literarias. En 1995, en un artículo publicado en el diario *Los Andes* de Mendoza, refiriéndose a la enseñanza de la literatura en la universidad —tema hoy de indudable vigencia— afirmaba:

El perfeccionamiento efectivo de la enseñanza universitaria nunca ha sido el resultado de la reforma de las estructuras, los planes, los currículos o los métodos, sino del mejoramiento de quienes enseñan y aprenden [...] En el caso de la enseñanza de la literatura, el protagonismo de estos cambios está, sin duda, reservado al lector-profesor. (Zuleta, 1995a, 5ª sección, p. 2)

Ese mismo año, en la revista *Fundación* enumeraba y analizaba con aguda visión las causas de la crisis de las Humanidades, los diversos factores que inciden en la desvalorización social de la educación en general y de la enseñanza de la literatura, en particular. La propuesta de Zuleta, frente a este panorama desolador, es PENSAR, como ella dice “pensar y repensar, serenamente y con tiempo”, y concluye: “Solo a partir de nuestra fe en el valor de la literatura, en su riqueza y complejidad, lograremos el desarrollo de la lectura literaria” (Zuleta, 1995b).

Volviendo a su trayectoria, y sin pretensiones de hacer una lectura de su CV, agrego que en 1956 dictó su primera conferencia en el Instituto de Cultura Hispánica sobre “El ensayo en la Argentina”. Ese mismo año entró a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo como profesora de Literatura Española Contemporánea. Sus 36 años de labor docente frente a alumnos, en la cátedra, en los Seminarios de Licenciatura,

en los cursos de Posgrado y de Doctorado y, a partir de 1992, su función de maestra de maestros como Profesora Emérita han dejado una profunda huella de seriedad y rigor académico y han definido, en el espíritu de los que nos consideramos sus discípulos, rectas líneas de conducta que trascienden lo meramente profesional. Esta dilatada labor docente se combina con la tarea de gestión que en varias oportunidades ejerciera al frente de la sección Literatura Española del Instituto de Literaturas Modernas; de la Unidad Pedagógica de Metodología y Teoría Literaria; y como directora de Instituto de Literaturas Modernas, todos cargos ejercidos en el ámbito de la universidad mendocina.

Su espíritu inquieto y visionario la llevó a conformar y a dirigir, en el año 1986, la Asociación Argentina de Hispanistas, junto a grandes estudiosos de la cultura y literatura española. Hoy la Asociación tiene más de 400 socios y sus congresos, que se realizan cada tres años, convocan a cientos de investigadores de nuestro país y del extranjero.

En 1987 decidió formar en la Facultad de Filosofía y Letras el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria (GEC) y para ello convocó a un grupo de profesores y estudiosos de estos temas para que divulgaran, a través de cursos y conferencias, la teoría y la crítica literarias. Esta “ocurrencia” tenía una larga historia, pues Emilia de Zuleta, desde el año 1962, dictaba ininterrumpidamente sus cursos anuales sobre estas disciplinas, llenando un hueco, en ese entonces, en la formación de los egresados de la Facultad. Hoy el GEC, con sus casi 40 años de historia, publica todos los años su Boletín, organiza y auspicia cursos y conferencias, tiene su propia colección de libros –Los libros del GEC– y reúne a los jóvenes y no tan jóvenes investigadores en un Ateneo mensual de actualización bibliográfica.

Dedico unas palabras al GEC, porque fue el iniciador de los estudios interdisciplinarios en nuestra Universidad. Su comisión fundadora estaba integrada por profesores de Letras, Historia, Idiomas, Música y Arquitectura. La idea era estudiar y asediar la creación literaria desde diversas disciplinas y ampliar los horizontes epistemológicos de todos aquellos que con entusiasmo acudíamos cada martes a las reuniones convocadas en la oficina 319 que muchas veces nos quedaba chica para la

interesante convocatoria. En esta sintonía y adelantándose en más de un lustro a los estudios sobre las mujeres, el GEC organizó un Seminario sobre “Mujer Historia y Cultura” que culminó en un exitoso Simposio que contó con la presencia de prestigiosas figuras (como María Sáenz Quesada, Lucía Gálvez, Graciela Fernández Meijide, Dora de Marinis, Adriana Bórmida) que durante tres días hablaron y discurren sobre el papel de las mujeres en los diversos ámbitos culturales. El resultado de estos abordajes novedosos en su momento, se publicaron en el volumen *Mujer, historia y cultura*, de 1996.

Si bien la universidad ha sido su lugar de estudio y transferencia, Emilia de Zuleta realizó muchos viajes académicos a varios países de América y Europa, donde dictó numerosos cursos y conferencias. España ha sido el destino dilecto. Sus maravillosas bibliotecas, museos y universidades le han proporcionado el riquísimo material que, después, ha volcado en sus libros.

Hay que destacar sus más de cien conferencias pronunciadas en el país y el extranjero sobre la literatura española y sus autores preferidos: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Benito Pérez Galdós, Benjamín Jarnés, Rosalía de Castro, Álvaro Cunqueiro, Guillermo de Torre, Carmen Martín Gaité y tantísimos más; la crítica literaria, sus métodos y problemas, área en la que fue una verdadera pionera en la universidad argentina y que difundió a través de los más de veinte cursos de posgrado que tituló “Problemática de la crítica literaria” y que dictó desde fines de los años sesenta. En esa fragua nos formamos quienes después ella convocó para formar el GEC, que sigue con sus actividades y la edición anual del Boletín. La Literatura Comparada, a la que llamaba el “Rolls Royce de la crítica literaria”, fue uno de los caminos críticos que transitó en numerosos estudios sobre escritores españoles y su relación con América y sobre todo la Argentina; cito como ejemplo “Intelectuales españoles en Argentina”, “Unamuno desde América”, “Lecturas españolas en la prensa argentina” y la lista continúa con más de una treintena de artículos dedicados a este tema. Ligadas con la Literatura Comparada, son sin duda de enorme importancia sus investigaciones y publicaciones sobre el exilio español de 1936, ámbito en el que fue una verdadera precursora, porque con un grupo de destacados discípulos inició

en la Argentina el estudio de las interrelaciones entre España y nuestro país. En el capítulo introductorio *de Relaciones literarias entre España y la Argentina*, dice:

Partimos de la idea de que todo estudio de interrelaciones resulta siempre complejo y controvertido, pero actualmente puede valerse del afinamiento metodológico producido durante las últimas décadas: comparatismo, teoría de la recepción, imagología, vuelta a los textos y, por ende, un rechazo a las generalizaciones. (Zuleta, 1992, p. 9)

Un asunto convocante y un camino crítico que el tema exigía fueron los puntos de partida de un proyecto que duró muchos años y que, además de los libros, dejó una importantísima base de datos que hoy está en la Biblioteca Nacional de Madrid.

No se puede afirmar que Emilia Zuleta se haya inclinado por uno u otro método crítico. Siempre proclamaba que el texto pide su método y que ese respeto era el punto de partida de un estudio y la garantía de su éxito. Respeto por la creación literaria y libertad intelectual fueron las bases de sus prédicas y los vectores que cruzan todas sus investigaciones. Andrés Amorós (2000), con acertadas palabras, define esa conducta que se transformó en una verdadera escuela:

Emilia de Zuleta es una persona que estimo desde hace tiempo. Primero la conocí a través de sus libros, y la admiré. Y, luego, cuando la conocí personalmente, la admiré más... la admiro profundamente por su labor como hispanista y por su defensa... de las *belles lettres*. (p. 6).

Su intensa labor de investigadora, sumada a su espíritu abierto y amable le han granjeado la amistad y el cariño de innumerables investigadores y estudiosos de todas partes del mundo que, gracias a ella, han visitado nuestras tierras para entregarnos, a través de sus clases, toda su sabiduría. Y aquí nos volvemos a detener un instante para anotar que gracias a su poder de convocatoria y al profundo respeto que inspiraba entre sus pares, nuestra casa de estudios fue visitada por los más insignes estudiosos del hispanismo y de la teoría literaria pertenecientes a prestigiosas universidades de Europa y los Estados Unidos; ya hemos dado muchos nombres –los que participaron en sus distintos homenajes y que antes

estuvieron en Mendoza convocados por ella— y agregamos a Jean Bessière, Henri Pageaux, George Hartmann, Gregorio Salvador, Walter Mignolo, Biruté Cipliauskaitė, Enrique Anderson Imbert, Antonio Gómez Moriana, y la lista es interminable. No exageramos si decimos que, casi mensualmente, el GEC organizaba algún encuentro con estas personalidades que, con conferencias, reuniones sociales y paseos, nos traían a este rincón lejano lo más relevante de todo lo que se estaba estudiando. A eso hay que añadir la donación de libros que nos hacían y que fueron conformando una biblioteca que hoy cuenta con más de 600 volúmenes sobre teoría literaria.

La dedicación y el amor al trabajo intelectual le han valido el reconocimiento de numerosas instituciones que la han premiado o la cuentan entre sus integrantes. Entre ellas, la Academia Argentina de Letras, de la que fue académica correspondiente (1981) y académica de número (2001; recepción en 2002), y la Real Academia Española, que la nombró miembro correspondiente en 1987 (Academia Argentina de Letras, s.f.).

Trabajadora incansable, Emilia de Zuleta es autora de numerosos libros de consulta obligada. En 1962 publicó su primer volumen, *Guillermo de Torre*, al que le siguieron *Historia de la crítica española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1966), *Cinco poetas españoles* (Madrid, Gredos, 1971), *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* (Madrid, Gredos, 1977), *Relaciones literarias entre España y la Argentina* (Ediciones de Cultura Hispánica, 1981), *Guillermo de Torre entre España y América* (EDIUNC, 1993), *Espanoles en la Argentina: El exilio literario de 1936* (Buenos Aires, Atril, 1999) y varios volúmenes que dejó en preparación que dan testimonio de la intensa tarea de estudio, búsqueda y selección de material que continuó haciendo hasta sus últimos días.

Largo sería enumerar los premios y distinciones a que se ha hecho acreedora; sirvan como ejemplo el Lazo de Dama de la Orden Isabel la Católica, el Premio Nieto López de la Real Academia Española, la Cruz de Oficial de la Orden de Isabel la Católica, el Premio Cultura Hispánica, la

distinción Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Mendoza, el Premio San Martín.

Muchos son los datos de su trayectoria que no menciono, pero no quiero terminar este homenaje sin referirme —más allá de los títulos y el papel impreso— a su calidad humana, su apertura y su coraje intelectual, su generosa disposición a la charla, la consulta y los préstamos de libros de su completa y sistematizada biblioteca. Su casa estaba siempre abierta para la charla amable, la reunión cálida con ella y con su esposo Enrique, un verdadero compañero de viaje con quien compartía su pasión por la lectura y por el conocimiento. Como dice Mariana Genoud, en el testimonio publicado en el *Diario Uno* en el año 2000:

Emilia de Zuleta nos mostró con su amor a la lectura, con su talento y su disciplina de trabajo, cómo debía ser un intelectual entregado a su vocación. Pero también amplió nuestros horizontes en otra dirección menos académica en la que el espíritu se enriquecía en el ámbito cálido de la amistad. En su antigua casa de la calle Rufino Ortega, acogedora, tapizada de libros, organizaba inolvidables reuniones en las que entre mendocinos y visitantes extranjeros, se analizaba la realidad nacional y se comentaban las novedades literarias en un clima distendido y cordial. Entre animadas discusiones, empanadas y su famosa cazuela, la noche podía rematar con un duelo entre dos eximios bailarines de tango: Enrique Zuleta y Dardo Pérez Guilhou. Recuerdo especialmente la noche en que estuvo Ricardo Gullón y los debates sobre el Modernismo invadieron la sala hasta la madrugada. (Genoud, 2000)

Han quedado muchas cosas por decir, muchos datos por consignar, porque, repito, la vida de nuestra querida Emilia estuvo vinculada siempre con la literatura, y sus protagonistas: escritores, críticos, estudiosos, investigadores, profesores, alumnos. Lo que les he acercado es solamente una sumaria e imperfecta síntesis de su trayectoria, inspirada en el profundo afecto y respeto que siempre sentí por ella.

Para terminar, quiero decir que haber sido una discípula de Emilia de Zuleta, o trabajar con ella, han significado, además de un riquísimo aprendizaje intelectual, una enriquecedora experiencia de vida. Ojalá

seamos dignos de ese legado y hayamos sabido transmitirlo a las generaciones que pasaron y pasan por nuestras aulas.

A modo de obituario, dejamos constancia de su partida: Emilia Puceiro de Zuleta falleció el 27 de septiembre de 2025, a los cien años, y fue despedida en el Cementerio Parque Los Cipreses (Béccar). La Academia Argentina de Letras y la Universidad Nacional de Cuyo le tributaron reconocimiento en los días previos y posteriores (Toledo, 2025; Asociación de Academias de la Lengua Española, 2025).

Referencias

Academia Argentina de Letras. (s.f.). *Emilia Puceiro de Zuleta Álvarez*. <https://www.aal.edu.ar/?q=node/141>

Amorós, A. (2000, 17 de diciembre). La práctica literaria humanista. *El Altillo*, Suplemento literario de *Diario Uno*, 6.

Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2025, 9 de octubre). *Fallece Emilia de Zuleta Álvarez, académica honoraria de la AAL*. <https://www.asale.org/noticia/fallece-emilia-de-zuleta-alvarez-academica-honoraria-de-la-academia-argentina-de-letras>

Genoud, M. (2000, 17 de diciembre). Testimonio. *El Altillo*, Suplemento literario de *Diario Uno*.

Toledo, F. G. (2025, 27 de septiembre). Falleció la catedrática Emilia de Zuleta, a días de ser homenajeada por la Academia de Letras. *Los Andes*. <https://www.losandes.com.ar/cultura/fallecio-la-catedratica-emilia-zuleta-dias-ser-homenajeada-la-academia-letras-n5964504>

Zamora Vicente, A. (2004). Carta a Emilia de Zuleta. *Boletín GEC*, (14-15), 15-17.

Zuleta, E. (1981, 20 de septiembre). Lectura y creación literaria. *Los Andes*, 2ª sección, 1.

Zuleta, E. (1995a, 30 de abril). Desde Ricardo Rojas hasta nuestros días: La enseñanza de la literatura argentina en la Universidad. *Los Andes*, 5ª sección, 2.

Zuleta, E. (1995b, marzo). Diagnóstico de una crisis. *Fundación*, (4), 48-55.

Zuleta, E. (2000a, 17 de diciembre). Poemas inéditos. *El Altillo*, Suplemento literario de *Diario Uno*, 3.

Zuleta, E. (2000b, 17 de diciembre). La crítica debe ayudar a leer mejor. Fragmento del discurso pronunciado al ser declarada Ciudadana Ilustre (1989). *El Altillo*, suplemento literario de *Diario Uno*, 2.

Zuleta, E. (Coord.). (1992). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Esigraf.



ESTUDIOS

domingo 30- Tomando mate. Me levanto temprano abrí la ventana y fui al baño. Cuando sali ya se estaba levantando y para no dejar nada temprano me acueste. Increíble al rato me dormí que estaba durmiendo en casa de la familia (él es el mejor poeta de México)

la bella niña Sofia (bella)
una familia feliz)
redondos
redonditos!
soles escondidos!

Andos!
tos!
nina
1- Enero de 1991

dad... es...
lugar!

niños!
nonda!
de luz!
ceñe las sombras!

do varía en México!
¡Feliz!

China el viento para
me lo pidió! Co
la tarde a la

mana me voy a
un poco de
Luz de
una historia

La nueva narrativa española: periodización, mercado y poética cultural

The New Spanish Narrative: The Periodization, the Market, and a Cultural Poetics



Irene Díaz Castellanos

Universidad Alfonso X el Sabio, España

idiaczas@uax.es

Recibido: 12/09/2025. Aceptado: 07/10/2025

Resumen

El trinomio “nueva narrativa española” se emplea desde los preámbulos de la democracia para referir a la narrativa producida en el territorio del Estado español. Esta periodización se enfrenta a dos problemáticas. Por un lado, lo perecedero de la novedad y el inevitable paso del tiempo que arrastra al relevo generacional. Por otro, la homogeneización de toda la producción narrativa. Además, se trata de narrativas que se enmarcan en los cambios que ha provocado y provoca el capitalismo tardío y que conviven con las políticas neoliberales que atraviesan a los campos culturales. Entonces, para realizar un acercamiento al contexto literario español de las últimas décadas, es necesario tener en cuenta cómo las generaciones literarias españolas se conforman en la contemporaneidad desde los modelos meritocráticos y legitimadores que instituyen los cánones literarios, pero también, de manera indisoluble, cómo el tardocapitalismo ha modificado la accesibilidad a la industria editorial y las vías de profesionalización de los agentes en el campo literario. Esta convergencia entre lo considerado literario y extraliterario, entre lo simbólico y lo material, habilita el análisis de los paradigmas estéticos que se dan bajo el paraguas de la poética cultural de la nueva narrativa española.

Palabras clave: nueva narrativa española, generaciones literarias, antologías, industria editorial, poética cultural

Abstract

The term “new Spanish narrative” has been used since the early days of Spain’s democracy to refer to fiction produced within the country. This term faces two main problems. First, the fleeting nature of the word “new” and the inevitable passage of time,

which leads to generational change. Second, the way it homogenizes all narrative production. Furthermore, these narratives are shaped by the ongoing changes of late capitalism and exist alongside the neoliberal policies that affect cultural fields. Therefore, to understand the Spanish literary context of recent decades, it's essential to consider how contemporary Spanish literary generations are formed from the meritocratic and legitimizing models that establish literary canons. Simultaneously, it's crucial to understand how late capitalism has inseparably altered accessibility to the publishing industry and the professionalization paths for those working in the literary field. This convergence of the literary and extraliterary—the symbolic and the material—enables an analysis of the aesthetic paradigms that fall under the umbrella of the cultural poetics of the new Spanish narrative.

Keywords: new Spanish narrative, literary generations, anthologies, publishing industry, cultural poetics

Introducción: Lo nuevo de la nueva narrativa española

En la historia reciente del Estado español, para referirse a la que viene tras el fin de la dictadura franquista en 1975 se ha empleado el trinomio “nueva narrativa española”. Esta categoría acoge distintos relevos de la narrativa nacional y se extiende hasta el presente, renovando en cada nueva cohorte etaria la condición de nueva. Desde la reconfiguración de los paradigmas, la novedad hace relación a una subversión de los valores culturales. Pero, también, la novedad tiene que ver con el mercado y con cómo es descrito un producto de consumo que no existía antes. Entre estos dos significados y en la convergencia de la democracia y el capitalismo tardío, se establece lo que ha venido a identificarse como nueva narrativa española¹.

La dificultad de definir la novedad de esta narrativa, que crece y cambia constantemente, enlaza con la exigencia a la cultura de que produzca lo nuevo, obligando a las agentes del campo literario a la innovación bajo ritmos frenéticos y cada vez más acelerados por las dinámicas del mercado. Porque, como apunta Boris Groys (2005), la aspiración creativa en el postmodernismo no es la verdad, es la originalidad. Lo nuevo se produce y se acepta como nuevo bajo los criterios cultural-económicos de la

¹ Para un análisis más exhaustivo de la nueva narrativa española remito a mi tesis: *Las antologías generacionales y la nueva narrativa en Argentina y en España (2005-2013)* (Díaz Castellanos, 2024), donde establezco una comparativa entre las llamadas nuevas narrativas de Argentina y de España, es decir, las narrativas de la postdictadura y la democracia, a partir de las antologías generacionales publicadas en ambos territorios en las dos primeras décadas de este siglo.

transmutación de valores internos a la cultura, los cuales le garantizan un estatus de nueva verdad:

De ahí se concluye que la orientación hacia lo nuevo es la ley económica según la cual funciona la propia mecánica cultural, y que no hace falta buscar explicaciones sobre lo nuevo que remitan a lo otro que está fuera de la cultura. El funcionamiento normal de la mecánica cultural produce continuamente lo nuevo. (p. 53)

Entonces, la nueva narrativa española –por sus siglas NNE– es un hecho literario y, por tanto, un producto político y cultural sujeto a unas lógicas económicas. Así, para entender qué es la nueva narrativa española, antes debe conocerse el alcance temporal de la producción que abarca. Es decir, puesto que la NNE es un producto cultural, económico, político y social, debe ser contextualizada en las condiciones del mundo que semiotiza. Con esta finalidad, conviene hacer un recorrido de la literatura del período democrático en España, para así entender los hitos que la hacen derivar hacia un paradigma o hacia otro y poder esbozar un mapa que permita entender los rasgos comunes y localizar las narrativas en sus circunstancias industriales. Porque, aunque cabría esperar que, con el fin de la dictadura franquista, tras cuarenta años de incesante represión política, el advenimiento de la democracia significaría la ruptura de los corsés ideológicos y la entrada de lleno en la contracultura postmoderna, lo cierto es que la historia literaria española más cercana, concretamente la historia sobre la narrativa, no se escribió así.

1. La democracia y la nueva narrativa española

Si bien el concepto de novedad en la literatura española tiene el precedente más reseñable en 1970, con la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles*, de Josep María Castellet, la novedad para presentar a la narrativa se utiliza más adelante, cuando el 16 de octubre de 1972 Carlos Barral y José Manuel Lara Bosch, de las editoriales Barral y Planeta, presentan en el Ritz de Barcelona “¿Existe una nueva narrativa española?”, un encuentro para apoyar a sus autores más jóvenes que ni incide en las ventas ni recibe la atención de la prensa cultural a la que aspiraba. Poco tiempo después, en los comienzos de la transición democrática, el esperado surgimiento de literatura postfranquista

tampoco llega a generarse. En cambio, al llegar la década de los ochenta, el panorama cultural cambia gracias a la apertura que se da de la mano de la música y del cine. La movida madrileña gesta el movimiento contracultural idóneo para transitar los márgenes y reconfigurar la concepción de los cánones, si bien es verdad que en el ámbito literario se trata de una liberación más tardía, que espera a aflorar a los últimos años de la década que cierra en 1989 con la publicación de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes.

Siguiendo a Sergio Vila-Sanjuán (2003), quien en *Pasando página: Autores y editores en la España democrática* analiza el mundo editorial español reciente como un fenómeno sociocomercial, el florecimiento de la NNE se produce diez años después de la muerte de Franco, justamente cuando empieza el receso del boom latinoamericano, del que no puede olvidarse que tiene nombre femenino y español: Carmen Balcells². También es cierto que en los años ochenta se producen modificaciones radicales de la estructura industrial del libro en España, habilitadas por la situación política, económica y social del país, y que suceden como reflejo de lo que ocurre en otros mercados, principalmente el estadounidense, el francés y el inglés, precursores de los modelos de la industria editorial tal y como se conoce ahora.

A estos grandes cambios les suceden durante la década de los noventa la concentración editorial de la mano del Grupo Planeta, el aglutinamiento de las multinacionales favorecidas por las políticas económicas liberales y el cierre de las editoriales menores que no soportan los cambios de la industria. A finales de los noventa termina de reestructurarse el sector y con él se perfilan los roles del campo literario –escritore, editore, librere, agente, etc.–, pasando las editoriales a competir por les autores pujando muy altos adelantos, con la consecuente inflación del mercado:

Si en los 80 el editor de moda fue el independiente, refinado, cultivado y con pasado izquierdista, que brindaba una oferta literaria puesta al día para un público que quería sacudirse la cutrez cultural franquista (es decir, sobre

² Escribo que se trata de un nombre español con la intención de subrayar la neocolonialidad que ha ejercido y ejerce la industria desde el territorio del Estado español hacia América Latina, pero, por supuesto, Carmen Balcells es un nombre catalán.

todo Jorge Herralde y Beatriz de Moura, que se habían consolidado como respetados popes con una influencia importante sobre la cultura del país), en los 90 surgió un nuevo perfil. Ahora quienes subían eran editores con conocimiento directo del mundo de los *mass media*, y la suficiente habilidad para convertir los libros que lanzaban en fenómenos mediáticos. Estos libros podían ser más comerciales o más literarios, pero sobre todo había que venderlos. (Vila-Sanjuán, 2003, p. 308)

Directamente relacionado con las estrategias comerciales que destaca Vila-Sanjuán, durante la década de los noventa también ven la luz los principales suplementos culturales: *Babelia* (1990) en *El País*; *ABC Cultural* (1991); *El Cultural*, que nace como suplemento cultural de *La Razón* (1998-1999), después pasa a *El Mundo* (1999-2022) y por último a *El Español* (2022-); y *Cultura/s* (2002) en *La Vanguardia*. Por otro lado, *Quimera*, fundada en 1980 por Miguel Riera, es la gran revista literaria de la democracia española. Su labor tiene tanto que ver con tender puentes internacionales para escrituras no conocidas en España como con la intención de impulsar la primera literatura bautizada como nueva narrativa española. Y a principios de este siglo llegan a *Quimera* un grupo de escritores y críticos relacionados con otra revista enfocada a lo contracultural:

La desaparición de *Lateral* coincidió con el agotamiento de la etapa de Fernando Valls y su equipo de la Universidad Autónoma de Barcelona al frente de la otra revista literaria de Barcelona, *Quimera*, cuya redacción – casualmente– se encuentra en Mataró. A principios del año siguiente, Lucía Ramis, por entonces su redactora, nos convocó a Juan, a Jaime y a mí como posibles sucesores de Valls en la dirección del proyecto. (Carrión, 2012, p. 437)

Jaime Rodríguez Z., Juan Trejo y Jorge Carrión comienzan en 2005 a dirigir *Quimera*, que cambia su línea editorial y vuelve la vista sobre otra literatura que estaba hasta ese momento en el margen de lo invisible. Y el mismo año 2005, nace la editorial Berenice, dirigida por Javier Fernández, dentro del Grupo Almuzara. La línea editorial de Berenice arranca totalmente orientada a cubrir ese segmento de narrativa que no se estaba visibilizando, a excepción de DVD, fundada en 1996 por Sergio Gaspar y precedente de la edición española independiente junto a Lengua de Trapo,

fundada por Pote Huerta en 1995. Una narrativa que abandera el adjetivo “nueva” desde una postura ideológica que busca quebrar la continuidad de la tradición y abrirse a las influencias y las escrituras contraculturales, principalmente del postmodernismo estadounidense. Pero también una literatura que nuclea a un grupo de escritores en torno a *Quimera* y Berenice y que perturba el campo literario español mediante una lucha de posiciones.

Conjuntamente, los principios del siglo XXI suponen un cambio abismal, sobre todo a consecuencia de los cambios en la industria editorial devenidos de los avances tecnológicos y la inmersión en el capitalismo multinacional, pero también de los cambios sociales consecuentes de las luchas de clases, los feminismos y el antirracismo. Además, la primera década de este siglo queda signada por la crisis bursátil estallada en 2008, resultado directo en España de la burbuja inmobiliaria iniciada en los ochenta-noventa. Como es una crisis de la construcción y no de la edición, las consecuencias llegan de forma indirecta a las esferas culturales, lo que explica que en fechas próximas se fundaran editoriales independientes, como Salto de Página, primera casa de los escritores que nacen en la década de los ochenta. No obstante, esta cohorte etaria es identificada con la precariedad, porque su paso a la vida adulta queda pautado por la crisis: descreimiento político, falta de oportunidades laborales, privatización y recortes en los servicios públicos. Es más, las vías de profesionalización se ven endurecidas, llegando a frenar las incorporaciones e impedir los accesos a los campos culturales.

Es en este panorama de metamorfosis en el que la narrativa recibe el calificativo “nueva”. Pero, al tratarse el segmento democrático de un paraguas tan amplio que pretende integrar toda la producción de ya medio siglo y que resignifica constantemente la novedad y las innovaciones, se hace necesaria otra periodización que contribuya a la historiografía de una tan vasta y reciente sección de la literatura española. Dado que los movimientos y paradigmas estéticos gozan de cierta anacronía que no sirve para medir el tiempo literario, las generaciones han sido el método preferido por los agentes para medir la sucesión y los relevos en la literatura posmoderna. No obstante, las generaciones

[...] sedimentan un peligroso enfoque político: son convencionalismos acompañados a un contrato cultural que obliga a aceptarlos como segmentos para historiar la literatura, es decir, son unidades ideológicas institucionalizadas. De ahí que tradicionalmente sean grupos de hombres blancos amigos entre sí. (Díaz Castellanos, 2024, p. 360)

Pese a todo, las generaciones se han establecido como categorías llenas en la estructura del tiempo literario, lo que explica que sean la medida de tiempo empleada para la literatura producida en democracia, que su visibilidad esté determinada por las políticas económicas y que vayan acompañadas a la industria editorial, puesto que ejercen de unidades temporales de la sociedad, la historiografía y el *marketing* al mismo tiempo.

2. La nueva narrativa española y la industria editorial

La actual centralización en España de la industria editorial en castellano³ se habilita en los inicios de la estabilización democrática del país, concretamente con los modelos neoliberales a los que el gobierno socialista de Felipe González abre la puerta, que arrasan como resultado de las políticas económicas que se ejecutan bajo la presidencia de José María Aznar y que conducen a la expansión de las grandes empresas, a la apertura de los mercados internacionales, a la entrada en la zona euro y, después, a la explosión de la crisis financiera en 2008 a consecuencia de la quiebra de Lehman Brothers. Aunque, a la par, en la primera década de este siglo se implementan las leyes que estabilizan el mercado editorial, las leyes de regularización del precio del libro y de incentivación de la lectura no son suficientes para enfrentar la expansión mercantil del neoliberalismo, dejando a las empresas privadas con el control de la industria. Además, la crisis financiera acelera el giro hacia una producción del beneficio, por lo que las grandes corporaciones aprovechan para reforzar su posición dominante y para imponer sus lógicas, impracticables por las pequeñas y medianas empresas, lo que, en el caso de la industria

³ Escribo “castellano” porque hablar de “español” implica la aceptación del Estado-nación y, así, contribuye a ocultar las otras lenguas, cooficiales o no, que se hablan en los territorios donde también se habla la variante del latín que evolucionó en la meseta central ibérica, en la zona de las Castillas.

editorial, favorece su absorción por parte de los grandes conglomerados y desemboca en un duopolio: Penguin Random House y el Grupo Planeta.

Ante este escenario, ya en la segunda mitad de la década del noventa se cultiva una renovación editorial y a principios de siglo tiene lugar la fundación de una serie de editoriales pequeñas e independientes, como Páginas de Espuma (1999); Plurabelle (2002); Demipage (2003); Menoscuarto, La Bella Varsovia y Antígona (2004); Libros del Asteroide, Sexto Piso, Berenice, Atalanta y Ediciones Alpha Decay (2005); Tropo Editores, Salto de Página, Periférica y Nórdica (2006); Libros del Lince, Impedimenta y Fórcola (2007); Errata Naturae y Alfabia (2008); Capitán Swing y Blackie Books (2009). El apogeo de la edición independiente es consecuencia de la diversidad ideológica y de la democratización de la enseñanza y tiene la intención de ocupar los espacios abandonados por los grandes grupos. Pero, también, este florecimiento tiene que ver con la invalidez de las políticas neoliberales, que se estrellan en la crisis de 2008. Por ello, para soportar otra forma de edición y que los modelos independientes y pequeños permanezcan, es clave el papel que juegan las distribuidoras, en especial la UDL de Javier Cambroneró –distribuidora también de editoriales latinoamericanas como Eterna Cadencia–, y la formación del grupo Contexto con siete editoriales independientes –Barataria, Periférica, Global Rhythm, Impedimenta, Libros del Asteroide, Nórdica y Sexto Piso– que se aúnan para difundir y distribuir sus catálogos.

Ahora bien, la actividad desde inicios de este siglo en adelante de una industria editorial en castellano globalizada conlleva un enfoque exclusivamente comercial de la producción literaria, que es resultado del imaginario de consumo que los grandes grupos y los medios emplean para masificar sus productos. Los criterios de novedad y obsolescencia de las altas rotaciones y la transformación del mercado por la apertura internacional implican una resignificación cultural visible en los modos de leer y escribir. En las últimas décadas, la potencia de la marca se ha consolidado como un valor añadido de calidad, lo que implica que la persuasión publicitaria ahora es parte de la información inherente al libro. Bajo este planteamiento, Germán Gullón (2004) utiliza los términos “autor-marca” y “libro-espectáculo” para designar a los personajes que se crean en torno a ciertas escrituras y a los libros que los grandes grupos erigen

como fenómenos mediáticos –con las estrategias publicitarias masivas que implican–. Es más, en los grandes grupos, que son los que se benefician en primer lugar y a su vez contribuyen a establecer la política y la economía cultural, las pautas de los departamentos financiero y comercial se imponen sobre el departamento editorial. Desde el departamento comercial, si se considera que un libro no alcanzará en ventas un mínimo de ejemplares que se incrementa cada año, “se afirma que la sociedad ‘no puede permitirse’ lanzarlo, sobre todo si se trata de una primera novela o de un ensayo serio” (Schiffrin, 2000, p. 99). Por su parte, el departamento financiero condena cualquier producto que no sea económicamente rentable para la empresa: “Por tanto, lo que se busca es el autor conocido, el tema de éxito, y los nuevos talentos o los puntos de vista originales difícilmente encuentran lugar en las grandes editoriales” (p. 99).

Estas pautas comerciales y financieras en conjunto establecen la alta rotación y la búsqueda constante de novedades. En consecuencia, la doctrina liberal del mercado sobre la difusión de la literatura acaba con la lógica de que unos libros cubran la rentabilidad de otros. En otras palabras: todos los títulos tienen que ser rentables por sí mismos. Así, la producción de lo nuevo se convierte en la exigencia a la que son sometidos los productores culturales para ser reconocidos e ingresar en los procesos de legitimación de la institución de la literatura. No obstante, no se puede olvidar que la democratización de los accesos a las vías de profesionalización no es absoluta. En *Afterpop*, Eloy Fernández Porta (2007) asegura que “el imperativo de vender convierte a la máquina capitalista en un productor cuya capacidad de discriminación es cada vez menor, que deja espacio para la heteroglosia” (p. 234). Pero esta afirmación refiere a una realidad posterior al acceso cultural y la formación de los cánones. Es decir, la producción de lo nuevo no es una expresión de libertad. Para empezar, la ruptura con lo anterior no es una decisión libre ni se origina en la autonomía social, pues consiste en la adaptación de las reglas de la economía cultural. Y, como tal, la ocupación de los espacios se filtra mediante los mismos sesgos sociales, políticos y culturales que alimentan las violencias estructurales y el gusto social. Como apunta Williams en 1977, en alusión a un mercado editorial aún en desarrollo, “La

‘libertad de publicar’, por ejemplo, puede ser redefinida prácticamente como la ‘libertad de publicar con beneficios’” (2000, p. 229).

Dado que no existe una fórmula mágica para asegurar los beneficios, los riesgos editoriales que se corren son cada vez menores. Por tanto, los accesos a la industria editorial y las vías de profesionalización se truncan bajo los ideales meritocráticos, entendiendo la meritocracia desde las objeciones que analizan Michael Sandel (2020) y César Rendueles (2020) por su construcción sobre una falsa igualdad de oportunidades. Entonces, frente al recrudescimiento de la accesibilidad, el dispositivo antología se convierte en la primera década del siglo XXI en una herramienta muy útil para introducir nuevas voces en el mercado. Las antologías funcionan como un abanico de posibilidades, rentabilizando el nivel de riesgo: con una sola publicación se realiza cerca de una veintena de apuestas. Si bien tampoco suelen producir rédito económico inmediato, la publicación de nuevas voces, más aún si se presentan como generaciones, ayuda a posicionar a las editoriales en el mercado. Y dado que son publicaciones que realizan las editoriales independientes, las antologías, además de posicionar a las editoriales menores en el campo, son motor de cooptación de los sellos mayores para posteriores publicaciones.

Así, en la historiografía literaria reciente, las antologías generacionales pueden servir para crear una constelación de la nueva narrativa, relacionando cada década con un grupo etario determinado que se plantea como representativo y se considera el relevo de la literatura. Pero debe precisarse que cualquier tipo de canon, como son las generaciones literarias y las antologías, se erige sobre una meritocracia que está basada en una falsa igualdad de oportunidades; oportunidades oportunamente repartidas en función de los sesgos de raza, género y clase. En resumen, estos sesgos también influyen en los accesos a las vías de profesionalización, a la industria y al mercado. Y siempre que la economía se impone sobre las otras esferas, las desigualdades se exacerban, para que finalmente los intereses económicos primen sobre los culturales.

3. La nueva narrativa española en generaciones y antologías

En el siglo XX se consolida una relación determinante entre las antologías y la industria editorial como una alternativa a la dispersión de la producción literaria en periódicos y revistas. Y con el decaimiento de las revistas en papel y las nuevas opciones de crítica y publicación que ofrece el Internet 2.0, en el siglo XXI el uso de la antología para presentar a las nuevas generaciones se extiende. En este siglo, las antologías generacionales no tienen tanto el objetivo de recolectar o unificar como de dar visibilidad a lo que ya no encuentra lugar en la revista ni en el mercado. La antología funciona como muestra epocal y como producto cultural concreto. Pero también es una herramienta al servicio del mercado, con la finalidad de revender textos ya publicados, hacer que un nombre no deje de sonar, vender textos cuyos derechos ya han vencido o compilar obras completas. Por estas causas, las antologías se multiplican exponencialmente entre finales de los noventa y comienzos de los dos mil como un resultado estratégico del capital. Incluso ya en los años noventa hay una avalancha de antologías de narrativa española que, aunque su interés sea revitalizar el género breve y no sean antologías generacionales *per se*, crean una tradición de la antología narrativa, pues hasta este momento se trataba de un formato ligado a la poesía. Asimismo, es notable comprobar cómo se repiten los nombres incluso en las antologías que en principio no presentan a un grupo, fijando en la historia del cuento una nómina de escritores.

Es en 1998 cuando se publica en Lengua de Trapo bajo la dirección editorial de Chavi Azpeitia la que puede considerarse la primera antología generacional de la NNE: *Páginas amarillas: 38 narradores con menos de 38 años*. Esta antología, a cargo de Sabas Martín, presenta a treinta y ocho escritores nacidos entre los años 1960 y 1971 y tiene la declarada intención de esbozar el panorama de los jóvenes narradores españoles y reivindicar su lugar en la institución. En el prólogo, que se titula “Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios)”, Martín (1998) explica el desarrollo de la tendencia a devaluar la nueva narrativa escrita por jóvenes gracias al marketing editorial y a los medios de comunicación, más implicados en explotar la imagen sociológica de los jóvenes que en reflexionar sobre su calidad literaria: “Los más valiosos de nuestros jóvenes narradores muchas

veces no responden a esa determinada imagen que se ha querido vender desde la mercadotecnia editorial y el papanatismo de ciertos medios de comunicación” (p. 14).

En 2004 sale en DVD *Golpes: Ficciones de la crueldad social*, una antología de Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez. El prólogo, más allá de posicionar a una nueva generación de escritores, increpa a la tradición literaria española, al Estado de derecho y al mercado editorial: “¿Qué realismo literario, aquí y ahora, puede expresar y denunciar con rigor las diversas formas de crueldad social que existen en nuestras sociedades occidentales, civilizadas y aparentemente pacíficas?” (Fernández Porta y Muñoz Álvarez, 2004, p. 7). Los textos reunidos responden a los rasgos asociados al postmodernismo que, si bien en el mundo anglosajón arrastra en ese momento una trayectoria de casi cuarenta años, en la historia literaria española adquieren la cualidad de tradición frente a la innovación a partir de ese momento. Alta y baja cultura se indiferencian en esta antología en un pasacalle protagonizado por personajes de la farándula televisiva, por trabajadores torturados y temáticas que se adentran en las disidencias sexuales y las psicopatías. Y es que esta antología es la primera declaración de intenciones de la que después será llamada literatura mutante, nocilla o *afterpop*, aquella nucleada en torno a *Quimera* y Berenice. Además, en el prólogo se critica la tradición literaria realista y es una de las primeras expresiones críticas del movimiento literario que presenta tres años después *Mutantes: Narrativa de última generación*.

3.1. *Mutantes, Nocilla, Afterpop*

Del 26 al 28 de junio de 2007 se reúne en Sevilla un grupo de escritores vinculados a las revistas de Barcelona y a la editorial Berenice en Atlas: I Encuentro de Nuevos Narradores, un evento promovido y organizado por la editorial Seix-Barral y la Fundación José Manuel Lara en la ciudad de Sevilla. Tras este encuentro, Nuria Azancot (2007) publica en *El Cultural* de *El Español* “La generación Nocilla y el afterpop piden paso”. El nombre “generación Nocilla” es una referencia a la novela *Nocilla Dream*, de Fernández Mallo, publicada en Candaya en 2006, que se convierte en un icono generacional. Pero también es leída por los integrantes como un

intento de la prensa cultural de asimilar el trabajo de la editorial Berenice y los estudios de literatura mutante de Juan Francisco Ferré a una gran editorial, Alfaguara, que acababa de comprar los derechos de la trilogía de Fernández Mallo. Quienes escriben bajo este paradigma estético quedan así con tres apelativos: *afterpop*, en referencia a la estética definida por Fernández Porta en el ensayo homónimo publicado originalmente por Berenice; Nocilla, vinculado a la prensa cultural por interpretación de Nuria Azancot; y mutantes, con relación a la antología que Juan Francisco Ferré y Julio Ortega compilan y prologan para Berenice.

Y en noviembre de 2007, en torno al proyecto editorial de Berenice, Julio Ortega y Juan Francisco Ferré publican *Mutantes: Narrativa de última generación*. Lo cierto es que *Mutantes*, que reúne a una generación y media de escritores –nacidos entre los sesenta y los setenta–, llega en diferido a la escena literaria española respecto a las edades de quienes escriben. Como se menciona en el primer apartado, la transformación estética e ideológica de la nueva narrativa española en la transición y la democracia es mucho más lento de lo esperado. Si bien las políticas neoliberales aceleran el mercado, el panorama literario en la transición y los albores democráticos queda supeditado a la ideología de integrar la democracia en lugar de cuestionar sus límites, lo que favorece a la unidad del relato con la excusa de fortalecer la estabilidad democrática. Pero a partir de la visibilidad de esta narrativa, otras formas de narrar y de pensar entran en los cánones oficiales. Porque, en cualquier caso, *Mutantes* sí alcanza la visibilidad y crea el impacto que no tuvo *Golpes*, poniendo en el mapa una alternativa literaria que no se encontraba más que en nichos especializados.

Además, *Mutantes* tiene como efecto la publicación de otra antología y el inicio de una disputa dentro del micromundo literario por el realismo. En 2010 se publica *Siglo XXI: Los nuevos nombres del cuento español actual*, antología elaborada por Fernando Valls junto con Gemma Pellicer para Menoscuarto. Esta antología reúne a treinta y cinco autores nacidos entre 1960 y 1984. En el prólogo, titulado “Relatos para un nuevo siglo”, valoran que su nómina se inserte en la tradición del realismo literario y rehuya “tanto de planteamientos apocalípticos como adánicos” (Valls y Pellicer,

2010, p. 16), como de la reconocible desterritorialización de la literatura mutante o *afterpop*:

Algunas de estas lecturas, las foráneas sobre todo, parecen haber producido en algunos narradores (no en los recogidos aquí), más estragos que beneficios, dado que el mimetismo complaciente, acrítico, ha sido uno de los mayores males que vienen padeciendo nuestras letras desde la segunda mitad del XVII, de lo que tampoco nos hemos librado en la última década. (p. 13)

Pero, en el ámbito transatlántico, el grupo mutante formó parte de una suerte de tejido contracultural que se había gestado previamente desde Latinoamérica y se hilvanó mediante antologías y manifiestos, transnacionalizando una disputa y una comunidad literaria al mismo tiempo.

3.2. Los mutantes y la literatura latinoamericana

En 1996 los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez compilan y prologan *McOndo*, antología publicada por Mondadori (Barcelona). El prólogo es una poética que apologiza la cultura pop, las nuevas tecnologías y la experimentación literaria, posicionándose contra el realismo, en especial el realismo mágico.

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. (Fuguet y Gómez, 1996, p. 14)

McOndo no es solo una antología generacional transatlántica, es un acto estético y político que apologiza otra forma de entender y practicar la literatura, la misma que *Mutantes*. El año de la publicación de *McOndo*, 1996, aparece el *Manifiesto Crack* en el contexto mexicano en defensa de las obras de Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti. El grupo McOndo, el grupo

del Crack y la narrativa mutante comparten postulados similares en cuanto a la reformulación postmoderna de la literatura. Además de incluir en la antología autores españoles, los prologuistas de *McOndo* especifican la relación que se establece con España y el panorama literario español:

España, en tanto, está presente porque nos sentimos muy cercanos a ciertos escritores, películas y a una estética que sale de la península que ahora es europea, pero que ya no es la madre patria. Los textos españoles no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil, lo que es una bendición. Los nuevos autores españoles no sólo son parte de la hermandad cósmica sino son primos muy cercanos, que a lo mejor pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía. (Fuguet y Gómez, 1996, p. 17)

Si en lugar opuesto a *Mutantes* se sitúa *Siglo XXI: Los nuevos nombres del cuento español actual* (Valls y Pellicer, 2010), respecto a *McOndo*, principalmente a su desterritorialización, lo hace la antología *El futuro no es nuestro*.

El futuro no es nuestro nace en 2007 como publicación online para la revista colombiana *Pie de Página*. La edición del peruano Diego Trelles Paz (2009) en la porteña Eterna Cadencia reúne a veinte de los sesenta y tres escritores que se integran desde 2007 hasta 2009 y crea un juego con la novedad y la fugacidad de las emergencias: impresa en tinta evanescente que desaparece con el paso del tiempo, urge la lectura, lo nuevo no perdura, el canon no se fija. Los escritores, nacidos entre 1970 y 1980, son posicionados en el prólogo como una generación antagonista a los

[...] autores de aquella reunida en las antologías *McOndo* (1996), *Líneas aéreas* (1997) [sic], y *Se habla español* (2000) [...] Frente a ellos, *El futuro no es nuestro* se anuncia, aquí y ahora, con el bisturí entre los dedos y la alegre certeza de que en la literatura, como en todo arte, sin rupturas no hay relevos. (pp. 3-4)

Líneas aéreas, editada y prologada por Eduardo Becerra, se publica en 1999 en Lengua de Trapo, un año después de *Páginas amarillas*, motivada por ampliar el compromiso generacional de la editorial de Pote Huerta a Latinoamérica y con la intención de posicionarla como conocedora no solo de la nueva narrativa española, sino también de la hispanoamericana.

Además, se vincula con el grupo McOndo en su antinomia con el realismo mágico:

No puede sorprender que los nuevos narradores latinoamericanos se quejen de lo que alguno ha llamado “tropicalización del gusto literario ibérico”. El realismo mágico merece para ellos, entre otros calificativos, el de superstición decorativa, truco localista y falsamente folclórico o narrativa para grandes almacenes. (Becerra, 1999, p. 5)

Por su parte, *Se habla español: Voces latinas en USA*, en la que repite Fuguet como compilador, en esta ocasión junto con Edmundo Paz Soldán, se publica en Alfaguara en el 2000, seis años después de *McOndo*. Estas tres antologías contra las que explícitamente rompe *El futuro no es nuestro* comparten parte de la nómina, que entre las tres amplían, de la generación que quieren presentar.

La disputa se extiende a las que son probablemente las listas recientes más conocidas, las resultantes del evento Bogotá 39 y las publicadas por la revista *Granta*, ambas con dos ediciones de once años de diferencia y con fechas de publicación próximas. En 2010 la revista *Granta* publica su lista de *Los mejores narradores jóvenes en español* en una antología editada por los directores de la versión española de la revista, Aurelio Major y Valerie Miles, que sale en la barcelonesa Duomo, sello del italiano Grupo Editoriale Mauri Spagnol. Recordando lo ocurrido con el grupo McOndo en la primera lista de Bogotá 39 y la vinculación del grupo McOndo con los mutantes, en la primera antología de *Granta* ambos movimientos, mutantes y McOndianos, quedan subsumidos a su intencional exclusión. En el prólogo, Aurelio Major y Valerie Miles (2010) los critican abiertamente:

Al mismo tiempo, en un empeño muy concreto para encontrar la puerta de entrada al reconocimiento de los centros del poder literario, es decir, para sobrevivir como escritores, se han enarbolado variopintos manifiestos desde hace casi dos decenios que emulan los procedimientos y estrategias del oportunismo ideológico. El tiempo se ha encargado muy pronto de revelar sus insuficiencias y hasta su puerilidad: ¿hace falta repetir que así se aspire a interrumpir o interferir colectivamente la tradición literaria (McOndo desde Chile, Crack desde México, Nocilla desde España), el talento es exclusivamente individual y la intrusión de un solo escritor puede trastocar toda lectura del pasado y del futuro? (p. 7)

Llama la atención que precisamente *Granta*, patrocinada sucesivamente por las editoriales Emecé –Planeta–, Alfaguara –Penguin Random House–, Duomo –Mauri Spagnol–, Galaxia Gutenberg y Vintage Español –Penguin Random House–, acuse a estos grupos que abanderan un movimiento literario generacional y estético de oportunismo ideológico. Así se demuestra que esa batalla por el realismo en la narrativa se corresponde en el mercado con una lucha abierta por las posiciones en el campo literario.

3.3. Generación de los ochenta

Si *Páginas amarillas* es de 1998 y presenta al grupo etario de 1960 a 1971, lo lógico en una editorial con un catálogo bastante dirigido a las nuevas voces hubiera sido la sucesión de una segunda antología con les nacides en los setenta. Pero esta antología nunca llegó. Sin embargo, en 2013, con selección y prólogo de Alberto Olmos, se publica en Lengua de Trapo *Última temporada: Nuevos narradores españoles 1980-1989*. Con esta antología el adjetivo “última” se actualiza en el tiempo tras *Mutantes* (2007). Alberto Olmos (2013), escritor de la generación inmediatamente anterior, atribuye en el prólogo dos condiciones a la generación de los ochenta: la precariedad y las becas. Presenta a les antologades como la generación de la crisis económica e invita a reflexionar sobre “qué literatura puede esperarse de personas que necesitan consentimiento o admisión por parte de un funcionario para escribir” (p. 15). Afirma abiertamente que estes escritores nunca podrán “irrupir” en el panorama literario, sino que serán “amaestrados” para luego ser “presentados en sociedad” (p. 15), pues se introducen en la vida literaria mediante las redes sociales y las listas de contactos.

Un mes después de *Última temporada* se publica *Bajo treinta: Antología de nueva narrativa española*, cuya selección y prólogo corren a cargo de Juan Gómez Bárcena, antologado a su vez por Olmos, con una coincidencia de la mitad de la nómina respecto a la selección de Lengua de Trapo⁴. El

⁴ En *Última temporada* se incluyen textos de: Guillermo Aguirre, Víctor Balcells, Matías Candeira, Paula Cifuentes, Aixa de la Cruz, Jenn Díaz, Laura Fernández, Pablo Fidalgo Lareo, María Folguera, Salvador

prólogo de Gómez Bárcena debate indirectamente con el de Olmos y puede ser leído como una poética de esta nueva narrativa. La etiqueta “bajo treinta” hace referencia a una pertenencia cronológica sin más: “En otras palabras, no creemos que exista algo así como una ‘generación de autores menores de treinta años’” (Gómez Bárcena, 2013, p. 9). Lo que ocurre es que, al no publicarse apenas a jóvenes, y ante el hecho de que los premios literarios dirigidos a jóvenes sean otorgados a no tan jóvenes, el público percibe que las nuevas generaciones, de los ochenta en adelante, no existen y “eso basta para que en muchos círculos se haya aceptado que la joven literatura española está en crisis” (p. 5). Pero, al culpar a los jóvenes escritores de no ser publicados ni premiados, se olvida el complejo entramado de la industria editorial.

Estas dos antologías, al ser publicadas en fechas tan próximas, conjuntamente acapararon más atención mediática y del público. Esto no significa que gozaran de altos números en ventas, pero sí consiguieron tener una resonancia en la escena cultural. Además, *Última temporada* y *Bajo treinta* son las últimas antologías generacionales españolas publicadas. Y la de los ochenta, la última generación antologada y posicionada como tal en el campo literario español hasta la fecha. Lo que posiblemente se deba tanto al agotamiento en el mercado del dispositivo antología como a la progresiva individualización social.

En cuanto a la internacionalización de la generación de los ochenta en Latinoamérica, sucede de una manera muy distinta a la red contracultural que la precede. Las tres antologías que integran *10 de 30: Nueva narrativa española* (AECID, 2019, 2020 y 2021) componen una ampliación de la nómina presentada por *Bajo treinta* y *Última temporada*. Sin embargo, no son un proyecto editorial, sino el proyecto de una institución orientada a la Cooperación Internacional y el Desarrollo, que pretende visibilizar la narrativa española escrita por jóvenes escritores en el panorama internacional, con toda la problemática neocolonial que atraviesa a la

Galán Moreu, Daniel Gascón, Juan Gómez Bárcena, Cristina Morales, Miqui Otero, Roberto de Paz, Aloma Rodríguez, Rebeca Le Rumeur, Jimina Sabadú, Juan Soto Ivars y María Zaragoza. En *Bajo treinta* los de: Guillermo Aguirre, Víctor Balcells, Matías Candeira, Irene Cuevas, Cristian Crusat, Aixa de la Cruz, Jenn Díaz, María Folguera, Julio Fuertes Tarín, Marta González Luque, Cristina Morales, Aloma Rodríguez, Almudena Sánchez y Juan Soto Ivars.

AECID y su apertura de centros culturales de España en distintos países de Hispanoamérica con el objetivo de promover el conocimiento de la cultura española en esos lugares, pero no a la inversa.

Por otra parte, la de los ochenta es la última generación que se incluye en la disputa por el realismo, tanto desde su producción como desde su posicionamiento en la última selección de *Granta*. En 2021, esta vez prologada en exclusiva por Valerie Miles y publicada por Vintage Español, un sello de Penguin Random House, aparece la segunda antología de *Granta* con *Los mejores narradores jóvenes en español*. Tras diferenciar como novedad rupturista los distintos usos lingüísticos y la “renuncia al español ‘neutro’” (Miles, 2021, p. 10), la prologuista expone su interés por demostrar en el ámbito literario si los movimientos feministas de la última década han producido cambios sustanciales. En una selección donde no se contemplan los criterios de paridad en supuesto beneficio de la calidad, la *Granta* de 2021 tiene mayor presencia masculina, pero, según Miles, la balanza se va equilibrando, porque

Está claro que hay una nueva promoción de escritoras. [...] Las escritoras de este número son ambiciosas, experimentan, su escritura es indómita y desenfrenada, a veces escriben desde la rabia, la pasión, y sus narraciones tienen un enorme vigor y una envolvente fuerza. (p. 13)

Una página después, Miles ataca a las literaturas del yo:

Buscamos obras de la imaginación escritas en español. Ficciones. Conciencias plasmadas en la página. Contadores de historias. Nada de ensayo, ni memorias, ni reportajes. Nada de *selfies* pasados por el Photoshop para hacerlos colar por ficción. Relatos que se distancian de lo meramente testimonial, del muy cansino uso y abuso de la primera persona, de las figuraciones del yo. Originalidad. Actitud. Sí, actitud. (p. 14)

Y así se evidencian quizá los dos aspectos más importantes que atraviesan hoy la nueva narrativa española. Por un lado, cómo evoluciona la disputa por el realismo desde los paradigmas estéticos, hacia una disputa por los límites entre realidad y ficción, es decir, desde una disputa por los procedimientos de la literatura hacia una disputa por el régimen mismo de visibilidad de la literatura. Por otro, cómo los procesos políticos y sociales que han resultado de los feminismos se vuelcan en la literatura con una

mayor presencia de cuerpos femeninos en el campo, con la reestructuración y la lucha de posiciones que implica por la adquisición de derechos y el miedo a la pérdida de privilegios.

4. Aproximación a la poética cultural de la nueva narrativa española

Como se ve a lo largo de las páginas anteriores, la NNE es una categoría temporal demasiado amplia que, como cualquier gran medida de tiempo, cuenta con subdivisiones. Entonces, para realizar una aproximación a una poética cultural de la NNE, primero conviene dilucidar los principales paradigmas estéticos que destacan en estas subdivisiones, empezando por los que las preceden para vislumbrar la sucesión de innovaciones y asimilaciones a la tradición literaria. En otras palabras, las influencias de la tradición precedente y las rupturas que cada nuevo grupo integra. Pues bien, históricamente, la década del cincuenta está asociada al realismo de posguerra, mientras que en la del sesenta destaca la novela experimental postvanguardista. Por su parte, los últimos años de los sesenta y la década del setenta están atravesados por el Boom latinoamericano. Como se dice en el primer apartado, el retroceso del Boom coincide con la emergencia de un grupo generacional tras la muerte de Franco. Esta nueva narrativa española, la primera así bautizada, la que se introduce en el ámbito literario el 16 de octubre de 1972 en el Ritz de Barcelona y amplía su nómina hasta finales de la década de los ochenta, destaca por ser más conservadora en cuanto a las tramas narrativas frente al experimentalismo postvanguardista precedente y, al mismo tiempo, por un compromiso político que se da desde la confluencia en el fortalecimiento del discurso democrático.

Pese a que de las formas postvanguardistas se conserva la ironía como artefacto narrativo en toda la producción de la NNE, la década de los noventa, en la que se cultivan los modelos editoriales posteriores de la mano de las políticas liberales y la estabilización de la democracia, hace de bisagra entre los paradigmas anteriores y la necesidad de nuevas formas de semiotizar el presente. Un presente que sufre la apertura a la globalización y al consumismo y, con ello, a una resignificación de la lógica cultural que alcanza su cénit en los estudios sobre literatura mutante de

Juan Francisco Ferré (2003, 2009, 2011, 2013), las teorías de Vicente Luis Mora (2006, 2007), el ensayo *Afterpop* de Fernández Porta (2007), las revistas *Quimera* y *Lateral* y el proyecto inicial de Berenice, los cuales abren la entrada de una nueva tendencia narrativa que rompe con los intereses del mercado y con la tradición literaria inmediatamente precedente.

En *Afterpop*, Eloy Fernández Porta expone un análisis de esta literatura que vincula a la implosión mediática, en la que destaca la reformulación del cuento de hadas, la entrada de la tecnología en el espacio familiar a través de los niños, lo lúdico, la identidad de género, la construcción de la sexualidad, el friqui como monstruo social inofensivo, la compulsión consumista, la ironía, el humor y la influencia de Vila-Matas. El signo distintivo de esta nueva literatura es lo que llama “la profusión analógica”, es decir, la hibridación producto de la herencia y la asociación cultural:

[...] se asume un cambio histórico que ha vuelto insuficiente, inestable, no lo bastante representativo, el término “pop”. Esa es la actitud *afterpop*. El autor *afterpop* se sitúa en un espacio histórica y simbólicamente posterior: asume que la cultura de consumo tal y como se conoció a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no solo “está en ruinas” sino que, en cierto modo, es el pasado inmediato. (2007, p. 62)

Pero al llegar el relevo generacional de quienes nacen en los ochenta, las innovaciones postmodernistas del grupo mutante o la literatura *afterpop*, que suponen una ruptura con la tradición realista, ya han sido a su vez asimiladas a la tradición. En este sentido, la reconfiguración del tardocapitalismo se asimila de manera diferente en la literatura de la generación de los ochenta. La literatura toma las nuevas tecnologías como una parte de la realidad que interpreta y supera de algún modo el progreso tecnológico como innovación absoluta. Si bien en *Mutantes* la presencia tecnológica construye tramas y técnicas formales, en *Última temporada* y *Bajo treinta* la tecnología es secundaria. En otras palabras, la alteración digital de las relaciones sociales es narrada sin celebridad por la generación de los ochenta. Y a pesar de que en una y otra la literatura se adueña de las estructuras y las funciones tecnológicas, mientras que la literatura más reciente conecta con los dispositivos de textualidad –mensajería instantánea–, en la literatura mutante intervienen como novedad los dispositivos de oralidad –radio, TV–:

[...] el tratamiento de la experiencia televisiva es más formal que temático: se ocupa de la manera en que la televisión modifica las convenciones perceptivas del espectador, y adapta algunas de sus técnicas para la construcción literaria. Puede decirse que desde los años sesenta hasta bien entrados los ochenta al autor de relatos innovador le interesa la TV como medio que ofrece recursos narrativos que atentan contra la linealidad, más que como acervo de narraciones o mitos.

(Fernández Porta, 2007, pp. 151-152)

No obstante, la televisión es desplazada poco a poco por el videojuego, las realidades virtuales y las experiencias de la hiperconectividad. En cualquier caso, en *Mutantes* hay una presencia contracultural y tecnológica que no se encuentra en las antologías de los ochenta. Del mismo modo, los textos mutantes apologizan la estética postmodernista, mientras que en los de la siguiente generación hay una interpretación postirónica del postmodernismo, es decir, en la crítica cultural al postmodernismo la ironía y la sinceridad se suplantán mutuamente sin aviso. En *Mutantes*, España no es un lugar siquiera transitado, es el estadounidense el escenario que se construye desde el imaginario contracultural postmoderno en la narrativa. Entonces, si los cambios se marcan en las rupturas y no en las continuidades, no es de extrañar que la generación de los ochenta en *Última temporada* y *Bajo treinta* rompa a su vez con algunas de las estéticas previas. Y la ruptura más palpable es la que conecta con el territorio. La reconciliación con las raíces hispánicas que Gómez Bárcena (2013) identifica en su prólogo a *Bajo treinta* señala un cambio respecto a la influencia norteamericana anterior que tiene que ver con un proceso de reterritorialización, de vuelta al espacio conocido, al pueblo y a la ciudad como lugares especificados que se habitan:

También llama la atención en el conjunto de la antología una cierta pérdida de peso de la tradición norteamericana, que durante mucho tiempo ha ejercido una influencia tal vez excesiva en nuestra literatura. Si en las dos últimas décadas era habitual encontrar relatos nominalmente ambientados en Madrid o en la meseta castellana que sin embargo parecían suceder en los suburbios de Nueva York o en las llanuras de Kansas, los nuevos autores parecen haber digerido mejor estas influencias o bien haberlas eludido casi por completo. (pp. 17-18)

En la narrativa de la generación de los ochenta destacan la reconciliación con la tradición cultural española, la inestabilidad de las unidades familiares, los conflictos personales y la preocupación por el fracaso cultural. La reconciliación con la tradición cultural española puede ser leída como un regreso al realismo más rancio —el de la tradición decimonónica— y los conflictos personales y la precarización cultural como preocupaciones de la clase media. Sin desmentir esta posibilidad, lo cierto es que no existe una respuesta dicotómica: se trata de una arqueología compleja que se da por las necesidades que exige el presente y las vías que se eligen para semiotizarlo, además de la conformación generacional y los sesgos políticos, sociales y culturales que intervienen.

No obstante, la semiotización del presente, de cada nuevo presente, no tiene por qué darse bajo el mismo paradigma estético. Y aquí conviene precisar que, a la generación mutante, *afterpop* o Nocilla la agrupa un carácter estético por encima de la pertenencia etaria. *Mutantes* no es una muestra representativa de un conjunto de personas nacidas en fechas próximas, es un conjunto de textos representativos de una literatura determinada tanto en su forma como en su contenido y producidos por una generación y media. Es el retrato de un tipo de narrativa, una *otra* nueva narrativa que en la primera década de este siglo circula en la otredad, en los márgenes y en el nicho. Pero los márgenes se trasladan, los nichos se cubren y las innovaciones se asimilan. Si bien es cierto que *Mutantes*, el proyecto inicial de Berenice y las revistas *Lateral* y *Quimera* significaron una ruptura respecto a los modos anteriores de entender, consumir y producir narrativa en España, después, en las generaciones venideras, la estética mutante pasa a ser un paradigma estético dentro de la tradición.

Entonces, puede detallarse que la poética cultural de la NNE acoge distintos paradigmas estéticos que se pueden identificar en antologías y generaciones, pero que realmente conforman un tejido en el que los hilos se cruzan y anudan, formando nuevas configuraciones a partir de la tradición heredada. El esbozo más acertado de la NNE es el que hace Gómez Bárcena (2020) en *10 de 30*, donde en las preguntas iniciales identifica al menos tres grandes tendencias —no excluyentes entre sí— en la nueva narrativa española, que son la literatura autoficcional, lo que Javier

Calvo llama “nueva literatura extraña” y la literatura de reflexión política y social. La literatura de reflexión política y social se hunde en la tradición realista más convencional, mientras la nueva literatura extraña que distingue Calvo (2013) entronca en lo mutante o *afterpop*, que, aunque ya asimilado por la tradición, también experimenta una renovación que, por supuesto, tiene que ver tanto con los medios como con los modos de producción:

Y sin embargo, después de la aparición de las editoriales Salto de Página y Aristas Martínez, yo veo la emergencia de una nueva generación de autores españoles que escriben distinto, aunque la diferencia pueda parecer sutil, y que podrían merecer el apelativo de “nuevos extraños españoles”, aunque para ello haría falta redefinir el término y adaptarlo a nuestra realidad, que es distinta a la anglosajona. (párr. 16)

Por último, el desarrollo y la fuerte presencia de la literatura autoficcional o de las literaturas del yo coincide con la entrada de más cuerpos femeninos a la industria editorial en todos los roles del campo – editoras, escritoras, librerías, agentes—. Y esta entrada es consecuencia del auge de los movimientos político-sociales, los feminismos y el avance de la lucha antirracista. Haciendo de lo personal lo político de una forma más diversa.

Conclusiones

La “nueva narrativa española” es una medida temporal demasiado amplia. No refiere a un movimiento literario concreto, sino que es una categoría usada desde el advenimiento de la democracia para referirse a sucesivos grupos y relevos generacionales. En su condición de nueva, tanto desde la subversión de los valores culturales como desde la mercadotecnia, esta narrativa se erige en la necesidad de semiotizar una nueva realidad caracterizada por la subordinación entre democracia y capitalismo. En este sentido, la novedad está inevitablemente ligada a los cambios en la organización política y social. Por tanto, la NNE es un hecho social, político, económico y cultural.

Como valor de consumo, la NNE está atravesada por el cambio de la industria editorial a manos de las lógicas neoliberales que se implantan

gradualmente a partir de la apertura a los mercados internacionales y los avances tecnológicos. Esta apertura material y simbólica se acompaña de una centralización del discurso político en pos de fortalecer la idea de democracia como única organización política posible frente a la dictadura, lo que significa que los ideales democráticos se cimientan desde el miedo a perderse. Cuando los peligros de la centralización del discurso político son cuestionados, se produce un nuevo cambio en el régimen estético. Pero, también, las innovaciones se enfrentan a la invisibilidad por parte de quienes institucionalizan la cultura hegemónica desde las esferas especializadas.

Dado que la NNE responde a diferentes subperíodos, se introduce una medida de tiempo menor en el orden histórico-literario: las generaciones, presentadas en antologías que funcionan como productos culturales concretos y sirven a las editoriales que las publican, normalmente independientes, para minimizar los riesgos. Así, a pesar de que cada vez más tendencias encuentran su lugar en el mercado a raíz de la proliferación de editoriales independientes y la intención de abastecer la mayor cantidad posible de nichos, el endurecimiento de las vías de acceso a la profesionalización literaria crea a su vez grupos cerrados de autores, reforzando la idea de una meritocracia que ignora las desigualdades en base a los sesgos de raza, género y clase.

Si se obvian estas cuestiones, de las generaciones –segmentos de corte ideológico– y las antologías –muestras epocales– que destacan durante el período democrático se puede extraer una poética cultural para analizar los cambios que se producen. Entre estos destaca una disputa por el realismo y la desterritorialización en la narrativa, que converge con la descentralización del discurso político y la diversificación de voces debido al avance del capitalismo, pero también de los movimientos y luchas sociales. No obstante, esta disputa, que inicia en la canonización de la experimentación postmoderna y teje puentes transatlánticos, se viene transformado de manera más reciente en un nuevo debate por los límites entre la realidad y la ficción. Es más, la metamorfosis que atraviesa la disputa literaria, ahora protagonizada por la literatura del yo –también llamada autoficción–, coincide con el aumento de la presencia de escritoras y la alteración del campo literario por la acción de los movimientos

feministas. Al fin y al cabo, la disputa, que siempre se ostenta bajo la apología de la calidad, realmente significa una lucha de posiciones en el campo literario evidenciada en desencuentros estéticos.

Referencias

- Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Ed.). (2019, 2020 y 2021). *10 de 30: Nueva narrativa española*. AECID.
- Azancot, N. (2007, 19 de julio). La generación Nocilla y el afterpop piden paso. *El Español*, Suplemento *El Cultural*.
- Becerra, E. (Ed.). (1999). *Líneas aéreas*. Lengua de Trapo.
- Calvo, J. (2013, 14 de marzo). Nueva literatura extraña española: un mapa. *Jot Down Cultural Magazine*. <https://www.jotdown.es/2013/03/nueva-narrativa-extrana-espanola-un-mapa/>
- Carrión, J. (2012). Mis estrictos contemporáneos. Una crónica personal. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España: El espacio transatlántico de la narrativa actual* (pp. 431-447). Iberoamericana, Vervuert.
- Díaz Castellanos, I. (2024). *Las antologías generacionales y la nueva narrativa en Argentina y en España (2005-2013)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://docta.ucm.es/entities/publication/34a1e094-f04d-4817-a4e8-9f735cabcfdc>
- Fernández Porta, E. (2007). *Afterpop: Literatura de la implosión mediática*. Berenice.
- Fernández Porta, E. y Muñoz Álvarez, V. (Eds.). (2004). *Golpes: Ficciones de la crueldad social*. DVD.
- Ferré, J. F. (2003). El relato robado: Notas para la definición de una narrativa mutante. *Quimera: Revista de Literatura*, (237), pp. 29-34.
- Ferré, J. F. (2009). Mutantes de la narrativa andaluza. *Actual*, (36). Fundación Centro de Estudios Andaluces. www.centrodeestudiosandaluces.es
- Ferré, J. F. (2011). *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad: del Marqués de Sade a David Foster Wallace*. EDALibros.
- Ferré, J. F. (2013). Zona cero: Pautas para una concepción tecnológica de la narrativa. En M. Kunz y S. Gómez (Eds.), *Nueva Narrativa española* (pp. 239-260). Linkgua.
- Ferré, J. F. y Ortega, J. (Eds.). (2007). *Mutantes: Narrativa española de última generación*. Berenice.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (Eds.). (1996). *McOndo*. Mondadori.
- Fuguet, A. y Paz Soldán, E. (Eds.). (2000). *Se habla español: Voces latinas en USA*. Alfaguara.
- Gómez Bárcena, J. (Ed.). (2013). *Bajo treinta: Antología de nueva narrativa española*. Salto de Página.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural* (Trad. M. Fontán del Junco). Pre-textos.
- Gullón, G. (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Caballo de Troya.
- Major, A. y Miles, V. (Eds.). (2010). *Granta: Los mejores narradores jóvenes en español*. Duomo.
- Miles, V. (Ed.). (2021). *Granta: Los mejores narradores jóvenes en español 2*. Vintage Español.
- Martín, S. (Ed.). (1998). *Páginas amarillas: 38 narradores con menos de 38 años*. Lengua de Trapo.

- Mora, V. L. (2006). *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara.
- Mora, V. L. (2007). *La luz nueva: Singularidades en la narrativa española actual*. Berenice.
- Olmos, A. (Ed.). (2013). *Última temporada: Nuevos narradores españoles 1980-1989*. Lengua de Trapo.
- Rendueles, C. (2020). *Contra la igualdad de oportunidades: Un panfleto igualitarista*. Seix Barral.
- Sandel, M. J. (2020). *La tiranía del mérito. ¿Qué ha sido del bien común?* (Trad. A. Santos Mosquera). Debate.
- Schiffrin, A. (2000). *La edición sin editores* (Trad. E. Gonzalo). Destino.
- Tamayo, G. (Ed.). (2007). *B 39: Antología de cuento latinoamericano*. Ediciones B.
- Trelles Paz, D. (Ed.). (2009). *El futuro no es nuestro: Nueva narrativa latinoamericana*. Eterna Cadencia.
- Valencia, M. (Ed.). (2018). *Bogotá 39: Nuevas voces de ficción latinoamericanas*. Tragaluz.
- Valls, F. y Pellicer, G. (Eds.). (2010). *Siglo XXI: Los nuevos nombres del cuento español actual*. Menoscuarto.
- Vila-Sanjuán, S. (2003). *Pasando página: Autores y editores en la España democrática*. Destino.
- Williams, R. (2000) *Marxismo y literatura* (Trad. P. di Masso). Península. (Original publicado en 1977).

Terra Sonâmbula: una lectura antropofágica

Terra Sonâmbula: An Anthropophagic Reading



Fabiana Avelino

Universidade Federal do Paraná, Brasil

avelinofabiana4@gmail.com



Deividy Ferreira dos Santos

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

deividy.santos@ufpe.br

Recibido: 30/09/2025. Aceptado: 14/10/2025

Resumen

El presente artículo propone un estudio de la novela *Terra sonâmbula* (1992), del escritor mozambiqueño Mia Couto, reutilizando la metáfora de la antropofagia proveniente del modernismo brasileño. Entendida como una estrategia de asimilación simbólica de la cultura del otro y de incorporación a la propia tradición, la antropofagia se configura como un discurso de resistencia frente a las fuerzas colonizadoras que históricamente han buscado suprimir y desvalorizar las culturas consideradas inferiores. En este marco, *Terra sonâmbula* ofrece un repertorio complejo de imágenes y representaciones simbólicas vinculadas a la historia de Mozambique –país colonizado durante décadas por Portugal–, en las que se destacan la valorización de la tradición, la oralidad, la tierra, el sueño y la memoria. El análisis se focaliza especialmente en el capítulo titulado “A lição de Siqueleto”, donde se examina cómo se manifiesta la perspectiva antropofágica en la interrelación entre escritura, memoria y relación hombre-naturaleza, retomando de Andrade la idea de que “solo la antropofagia nos une” como eje interpretativo.

Palabras clave: literatura mozambiqueña, movimiento antropofágico, Oswald de Andrade, modernismo brasileño, poscolonialismo

Abstract

This article studies the novel *Terra sonâmbula* (1992) by Mozambican writer Mia Couto, reusing the metaphor of anthropophagy from Brazilian modernism. Understood as a strategy of symbolic assimilation of the culture of the other and its incorporation into one's own tradition, anthropophagy is configured as a discourse of resistance against the colonizing forces that have historically sought to suppress and devalue cultures considered inferior. Within this framework, *Terra sonâmbula* offers a complex repertoire

of images and symbolic representations linked to the history of Mozambique—a country colonized for decades by Portugal—in which the valorization of tradition, orality, land, dreams and memory stand out. The analysis focuses particularly on the chapter entitled “A lição de Siqueleto”, which examines how the anthropophagic perspective manifests itself in the interrelationship between writing, memory and the relationship between man and nature, returning to Andrade’s idea that “only anthropophagy unites us” as an interpretative axis.

Keywords: Mozambican literature, Anthropophagic Movement, Oswald de Andrade, Brazilian modernism, postcolonialism

Introducción

Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Comi-o¹.

Oswald de Andrade (1928, p. 3).

El primer aforismo del *Manifiesto Antropófago* afirma: “Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” (Andrade, 1928, p. 3). En lugar del dilema existencial del “ser o no ser” de Hamlet, referencia del patriarcado occidental, el “tupy, or not tupy” enunciado por Andrade (p. 3) simboliza la venganza tupinambá con un sesgo matriarcal, evidenciando una potencia singular del pensamiento para la reflexión social, política, lingüística y artística. Lo que articula estos diversos aspectos es un denominador común del modernismo brasileño²: la práctica de asimilar la cultura del otro e incorporarla a la propia, generando nuevos horizontes de pensamiento y expresión.

En el contexto brasileño, esa concepción de antropofagia permite que la literatura se libere de los estigmas de inferioridad, demostrando que la cultura europea se absorbe de manera selectiva: se degusta únicamente

¹ Le pregunté a un hombre qué era el Derecho. Él me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Me lo comí. (De aquí en adelante, son nuestras todas las traducciones al español de los textos que aparecen listados en Referencias con título en portugués).

² Se trata de un movimiento no equiparable al modernismo hispanoamericano y español ni en términos cronológicos ni en términos de poética, ya que supuso un modo de asimilación y reformulación de vanguardias europeas, entre otros estímulos estéticos. Siguiendo un estudio clásico de Alfredo Bosi (1992), podría decirse que el modernismo brasileño, cuyo acto de iniciación podría situarse en la Semana de Arte Moderno de 1922, fue un movimiento cultural que rompió con los patrones estéticos tradicionales y buscó consolidar un arte nacional, moderno y libre respecto de sus antecedentes europeos.

aquello que contribuye a la renovación de la literatura nacional, devorando, metafóricamente, las ideas que permiten revisar la trayectoria formativa de la cultura brasileña desde la perspectiva europea. De este modo, el discurso antropofágico se constituye en un instrumento de resistencia frente a la fuerza suplantadora del colonizador, que busca borrar la cultura de los pueblos considerados inferiores.

De manera análoga, Mozambique permaneció durante siglos bajo dominio portugués. Tras más de cuatrocientos años de colonización, el país alcanzó la independencia, pero fue inmediatamente devastado por una prolongada guerra civil. La supremacía colonial portuguesa provocó un borrado significativo de las tradiciones mozambiqueñas, ocasionando rupturas identitarias tanto individuales como colectivas, de modo que el país fue, metafóricamente, “devorado” por el colonizador.

El presente estudio se centra en la obra *Terra Sonâmbula* (1992), primera novela del escritor mozambiqueño António Emílio Leite Couto – Mia Couto –, cuya narrativa transcurre en escenarios inmersos en el caos de la guerra y la destrucción, que reflejan el período posterior a la independencia y el subsecuente conflicto civil. La obra presenta personajes de distintas etnias y trayectorias que buscan un espacio común de refugio, mientras se evidencian los aspectos negativos y positivos de la presencia colonial portuguesa. En el contexto de la guerra y las violaciones del gobierno nacional, emergen las fuerzas negativas del colonialismo, representadas por el administrador Estevão Jonas, cómplice de negocios oscuros con el difunto Romão Pinto, símbolo de la brutalidad colonial portuguesa. La novela se organiza en dos líneas narrativas que se entrecruzan simbólicamente. La primera relata el viaje de Tuahir y Muidinga por un paisaje devastado por la guerra civil, donde la memoria y la oralidad funcionan como formas de supervivencia frente al caos. La segunda se despliega a través de unos cuadernos hallados por los protagonistas, en los que el personaje-autor Kindzu ha reconstruido su propia historia y la del país, entrelazando pasado y presente mediante la escritura. Aunque aparentemente separadas, esas líneas argumentales se vinculan por el poder de la palabra –oral y escrita– como espacio de resistencia y reconstrucción identitaria. En este sentido, Kindzu rescata y resignifica en sus escritos ciertos aspectos positivos de la presencia

portuguesa y de las poblaciones originarias que permiten a Tuahir y Muidinga encontrar un territorio simbólico de refugio y esperanza. Así, la novela convierte la imaginación y la memoria en herramientas de sanación colectiva frente a las heridas del colonialismo y de la guerra. Esto recuerda a Oswald de Andrade (1928), para quien la antropofagia consiste en una apertura a la diferencia, reconociendo que la diversidad –o sociobiodiversidad– es esencial para la construcción de una vida significativa. En este sentido, el *Manifiesto Antropófago* afirma: “Só me interessa o que não é meu” (p. 3).

Edward Said (2008), por su parte, ilustra las relaciones entre la división territorial y la construcción de la realidad en la mente de los sujetos, evidenciando cómo la experiencia del espacio colonizado moldea percepciones, identidades y relaciones de poder:

Un grupo de personas que viva en unas cuantas hectáreas establecerá las fronteras entre su territorio, los inmediatamente colindantes y el territorio más alejado, al que llamará “el territorio de los bárbaros”. En otras palabras, la practica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es “nuestro” y un espacio no familiar que es el “suyo” es una manera de hacer distinciones geográficas que *pueden ser* totalmente arbitrarias. Utilizo la palabra “arbitrario” porque la geografía imaginaria que distingue entre “nuestro territorio y el territorio de los bárbaros” no requiere que los bárbaros reconozcan esta distinción. (pp. 86-87; destacado en el original)

De acuerdo con la geografía imaginativa mencionada por Said (2008), desde el momento en que se establece una frontera, se construye en la mente del sujeto una percepción del “otro” como distinto de lo “nuestro”. No obstante, el problema no radica en las diferencias en sí mismas, sino en la manera en que estas son procesadas e interpretadas. En su *Cultura e imperialismo*, Said (1996) analiza cómo los estudios culturales también se estructuran a partir de oposiciones; según el autor: “ninguna identidad puede existir en sí misma y sin un juego de términos opuestos, negaciones y oposiciones. Los griegos necesitaban a los bárbaros, y los europeos a los africanos, orientales, etc. También lo opuesto es verdad” (p. 102). El conflicto que surge de estos contrapuntos se encuentra en la jerarquización que, frecuentemente, tales fronteras instauran: ser “de aquí” sería mejor que ser “de allá”; formar parte de esta cultura sería

superior a formar parte de aquella; nuestro mundo es civilizado, mientras que el “otro” es primitivo.

Ese es el tipo de problemas frente a los cuales *Terra sonâmbula* se plantea como respuesta. Mia Couto se considera “un ser de fronteras”, y su formación como biólogo aproxima la naturaleza a las dimensiones de su escritura. La naturaleza acompaña, sufre y responde a los acontecimientos humanos. Se observa un tránsito continuo entre hombre y naturaleza, en el que el ser humano puede convertirse en un elemento natural y viceversa. Como señala Padilha (1997), “não há como negar que a natureza se faz *um* com o homem, nas telas do imaginário africano”³ (p. 149; destacado en el original). En las obras de Couto se percibe una fuerte presencia de metáforas en torno a elementos como la tierra, el océano y el sueño, siempre en comunión con la oralidad, la escritura y los sujetos. Estos elementos permiten trascender la realidad dada, creando nuevas posibilidades interpretativas y perceptivas.

El período colonial se caracterizó por fronteras rígidas entre colonizador y colonizado; en la posindependencia, surgió una esperanza de armonía, rápidamente frustrada por el inicio de la guerra civil. Así, en la obra de Mia Couto, la noción de nación se desplaza, como señala Leite (2012), hacia un espacio de tránsito, el océano Índico:

[...] transposta para o mar, e aí metaforizada, a nação, a terra, o país, com sua rede entrosada de múltiplas culturas, encontramos na obra *Terra sonâmbula* esse desejo de projeção insular, encenada com o oceano, transformado em terra, a grande e infinita ilha índica⁴. (p. 75)

Se busca, por lo tanto, no un espacio marcado por la idea de un absoluto nuevo o un pasado puro y original, sino un espacio de diálogo entre las diferencias. Por consiguiente, dado que la obra *Terra sonâmbula* (1992) ofrece un abanico de metáforas posibles como objeto de análisis, nos centramos en el cuarto capítulo del libro, titulado “A lição de Siqueleto”

³ No se puede negar que la naturaleza se hace una con el hombre, en las representaciones del imaginario africano.

⁴ [...] trasladada al mar, y allí metaforizada, la nación, la tierra, el país, con su red entrelazada de múltiples culturas, encontramos en la obra *Terra sonâmbula* este deseo de proyección insular, representado con el océano, transformado en tierra, la gran e infinita isla índica.

(Una lección de Esqueleto), por presentar elementos pertinentes para nuestra investigación. Se trata de un episodio emblemático que inicia con la captura y el encarcelamiento de Muidinga y Tuahir, seguido por la palabra escrita investida de fuerza vital y, como veremos, la metamorfosis del viejo Siqueleto en semilla.

Antropofagia y canibalismo

El término antropofagia tiene su origen en la lengua griega y su significado tendió a ser asimilado por el término “canibalismo” en el siglo XVI, cuando pasó del ámbito europeo al americano a través de la asociación Caribe = caníbal = Calibán (Greenblatt, 1996). Cabe aclarar que esta relación surge por las similitudes entre la palabra “caníbal” y el nombre del personaje de *La Tempestad* de Shakespeare, lo que ha llevado a suponer que la obra incluye, a través de Calibán, una referencia simbólica a las colonias españolas en el Caribe americano.

Así, este vocablo suele denotar el acto de consumir carne humana, aunque “caníbal” aludía más precisamente a un individuo que devora a otro de su misma especie, tal como como afirman los estudios de antropología cultural que distinguen entre antropofagia ritual y canibalismo literal. Para el ser humano, el canibalismo literal se refiere, según Levi-Strauss (1996), al acto de consumir carne humana de manera física, generalmente motivado por supervivencia, agresión o rituales específicos de guerra, mientras que la antropofagia cultural se entiende como un fenómeno más complejo, que incluye dimensiones simbólicas, sociales y políticas, utilizadas para reafirmar identidades, relaciones de poder o resistencias frente a la colonización.

Históricamente, este tema ha generado desconcierto y rechazo entre los occidentales, quienes tendieron a subestimar o desestimar las culturas tribales, interpretando sus prácticas rituales desde una perspectiva etnocéntrica que justificaba la superioridad europea e invisibilizaba la complejidad social y simbólica de los pueblos indígenas. La antropofagia, más allá de su sentido literal, funcionó también como símbolo de alteridad y resistencia cultural. En este sentido, aunque los europeos del siglo XVI tendieran a confundir antropofagia con canibalismo literal, la antropofagia

practicada en muchas culturas indígenas americanas poseía significados rituales y cosmológicos, y no debía interpretarse únicamente como un acto de barbarie física (Ribeiro, 2006). El ritual antropofágico, que en algunos casos implicaba el consumo de carne humana, establecía además un vínculo con los dioses y afirmaba la integración entre el individuo, la comunidad y la tierra. Según Benedito Nunes (1970), tenía siempre un profundo significado que, en las culturas tribales, derivaba de la “[...] própria libido como vínculo orgânico e psíquico que une o homem à terra” (p. 33) y, más allá de la consumación literal, suponía una dimensión simbólica y vital como ritual de renovación a través de la asimilación del otro, cosa que de alguna manera persiste en Oswald de Andrade, aunque en su caso, por supuesto, la antropofagia se traslada, en sentido metafórico, a una práctica literaria en la que la “devoración” alude a la apropiación y reelaboración de culturas ajenas para producir algo nuevo y auténticamente brasileño. Entre la práctica ritual y la literaria, se establece un puente conceptual: la antropofagia deja de ser un acto literal para convertirse en un instrumento de reinterpretación cultural. Este proceso permite que el escritor asimile y reelabore elementos externos, transformándolos en recursos simbólicos que consolidan su identidad cultural y fortalecen la relación con su propia tierra y tradición, sin perder de vista la dimensión ética y simbólica de la práctica original. Este vínculo estético con la tierra posibilitaría al literato retomar su relación con Brasil en su estado más originario, llevando a la “devoración” del elemento culturalmente ajeno, entendido como incorporación del otro, a su propia espiritualidad.

Es innegable que la propuesta antropofágica de Oswald de Andrade también atravesó un proceso de “deglución” en la ensayística latinoamericana, adquiriendo nuevos contornos y politizándose como instrumento de respuesta a la cultura opresora. Por ello, esa antropofagia literaria original (la de Andrade), que ya constituía una reapropiación de una práctica precedente al modo del escritor, se expandió en diversas reinterpretaciones que permitieron observar la cultura de América Latina desde una perspectiva distinta a la teoría de la literatura eurocéntrica que marginaba la producción literaria de los países periféricos.

Los términos “antropofagia” y “antropófago” se popularizaron en Brasil en 1928, con la publicación del *Manifesto Antropófago*. La preocupación expresada en este manifiesto consistía en desenmarañar nuestra cultura, aún desconocida, mediante un retorno a los orígenes. Subyacente a este retorno, estaba la idea de que el hombre debía liberarse de todo el sistema occidental. Sin embargo, sería superficial afirmar que la antropofagia, según Oswald, constituye únicamente una forma de liberación total de una cultura precedente. La propuesta es más amplia: plantea la antropofagia como el único medio de unir a todos los hombres de manera igualitaria, mostrando el carácter de interdependencia en el que la humanidad está sumergida:

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente.
Philosophicamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos,
de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de
paz.

Tupy, or not tupy that is the question⁵. (Andrade, 1928, p. 3)

El ser humano puede entenderse, desde una perspectiva simbólica y filosófica, como un ser esencialmente devorador. Su instinto lo conduce a la incorporación del Otro, es decir, a la asimilación de la alteridad como parte constitutiva de su propia identidad. Tal característica se configura como una condición universal que aproxima a todos los seres humanos, independientemente de sus diferencias sociales, económicas o culturales, revelando la permanencia de una ley fundamental que la humanidad repite, aunque de manera velada, a lo largo de la historia. Dicha ley, que trasciende el ámbito religioso, pone de manifiesto un principio de interdependencia cultural que estructura la propia existencia humana.

Al ser retomada conscientemente e interpretada bajo una perspectiva simbólica, la antropofagia cultural propuesta por Oswald de Andrade se proponía la absorción crítica y creadora de la cultura europea. Tal gesto no

⁵ Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupi, or not tupi: That is the question.

implica imitación ni sumisión, sino un proceso de transformación y resignificación, en el cual el legado europeo dejaba de concebirse como un acervo cultural fragmentado para convertirse en un patrimonio colectivo y dinámico de la humanidad. En este sentido, cuando Andrade afirma “sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”⁶ (p. 3), pone de relieve la conciencia de que la cultura occidental no se constituye de manera autónoma, sino en constante diálogo con las contribuciones de otros pueblos y territorios. La afirmación del escritor brasileño, por tanto, refuerza la noción de que los seres humanos —y, por extensión, las culturas— viven y se definen dentro de un sistema continuo e inevitable de interdependencia simbólica y cultural.

La artista e investigadora Beatriz Azevedo, en su tesis de maestría *Antropofagia: palimpsesto selvagem* (2012), cuestiona la interpretación reduccionista que entiende la postura antropofágica únicamente como el acto de “digerir la contribución extranjera” para fusionarla con la cultura nacional. Según la autora, “a antropofagia é muito mais rica do que esse suposto e, portanto, requer considerar tanto o ritual ameríndio que inspirou Oswald de Andrade quanto o próprio *Manifesto Antropófago*. Em ambos os casos, não se trata de ‘digerir o estrangeiro’, mas de ‘devorar o inimigo’, atuando criticamente frente ao brutal processo de colonização”⁷ (p. 87).

La antropofagia oswaldiana establece una clara relación con cuestiones del Brasil precolonial, en el que la civilización sufrió bajo los modelos culturales impuestos por el patriarcado luso-europeo. El arte brasileño imitaba patrones culturales y comportamientos extranjeros. Lo que propone el concepto antropofágico es la devoración crítica de la cultura extranjera y su adaptación al panorama brasileño. Se trata de una alegoría del canibalismo, presentada como un modo de reaccionar frente a la dependencia cultural y de rebelarse contra los cánones artísticos y

⁶ “Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre”.

⁷ [...] la antropofagia es mucho más rica que este supuesto y, por lo tanto, requiere considerar tanto el ritual ameríndio que inspiró a Oswald de Andrade como el propio *Manifesto Antropófago*. En ambos casos, no se trata de ‘digerir al extranjero’, sino de ‘devorar al enemigo’, actuando críticamente frente al brutal proceso de colonización.

culturales impuestos por la sociedad de la época. De hecho, la antropofagia evidencia la ingestión, deglución y digestión de nuestra herencia cultural europea como posibles soluciones a los conflictos culturales brasileños. Esta actitud denota una clara negación de los patrones jerárquicos establecidos, ya que, en el proceso digestivo, se produce la absorción de lo exterior.

Al proponer una “digestión selectiva”, Oswald de Andrade coloca a la literatura brasileña al mismo nivel que la europea, mediante una actitud de diálogo. Deglutir se convierte en metáfora del proceso creativo de una literatura que se apropia de la cultura del Otro de una manera que no la borra, sino que la coloca en una posición de relación creativa por la cual la literatura ya canonizada se desprende de preceptos y lugares privilegiados intocables la crítica literaria eurocéntrica. En realidad, Oswald de Andrade evidencia, en su *Manifesto Antropófago*, ese carácter de rebeldía alegre presente en la postura de los primeros habitantes de Brasil, así como en la literatura. El carnaval, manifestación cultural alegre y genuinamente brasileña, practicada por todas las clases sociales, constituyó el primer acto nacional de asimilación disimulada de la cultura europea, es decir, una adaptación creativa frente a la fuerza impositiva de una cultura trasplantada al país: “Nunca fomos catechizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”⁸ (Andrade, 1928, p. 3).

El concepto de antropofagia permitía cuestionar el sistema colonial y, simultáneamente, abría un camino para reflexionar sobre la compleja identidad brasileña en un momento que eso se imponía como un tema decisivo: en el cambio del XIX al XX, el nacionalismo literario buscaba argumentos para expresar una identidad autónoma frente a los modelos

⁸ Como puede observarse en la cita, Andrade utiliza ciertos arcaísmos y desviaciones de la lengua portuguesa de su época, recurso frecuente en su escritura modernista. Estas alteraciones lingüísticas no son errores, sino una estrategia estética y crítica: al distorsionar la lengua del colonizador, Andrade reescribe y “devora” el portugués oficial, apropiándose como instrumento de creación nacional. Podríamos aventurar la siguiente traducción: “Nunca fuimos catequisados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Fingiendo ser Pitt. O actuando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses”.

européos. Además, Oswald de Andrade, en su *Manifesto Antropófago*, fue uno de los primeros intelectuales brasileños en enfrentar de manera incisiva el problema de la dependencia cultural en todas las esferas de la producción artística. Criticó el artificialismo romántico en torno al indígena, cuestionó la idea de la catequización europea y deconstruyó el patriarcalismo. Proponiendo el “matriarcado de Pindorama”, valoraba la presencia femenina en la cultura brasileña y desafiaba las imposiciones del sistema patriarcal: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”⁹ (p. 7).

La lección de Siqueleto: un análisis antropofágico

Terra sonâmbula es una obra rica en metáforas y representaciones simbólicas de la propia historia de Mozambique. Se valoriza al anciano, la naturaleza, la oralidad, la tierra y el sueño. La literatura posibilita la transposición de lo real a la ficción. En este sentido, la antropofagia se manifiesta a lo largo del texto –“solo la antropofagia nos une”– y simboliza el acto de “digerir al Otro”. Este estudio analiza, en el capítulo “La Lección de Siqueleto”, cómo se construye esta perspectiva antropofágica.

El capítulo comienza con la palabra del viejo Siqueleto: “Alguma coisa, algum dia, há de acontecer. Mas não aqui, emendava baixinho”¹⁰ (Couto, 2015, p. 61).

En aquel espacio, la guerra había destruido el camino; el único cambio perceptible era la transformación del paisaje, aunque los personajes permanecieran en el lugar. Siqueleto, hombre solitario en una aldea desierta debido a la guerra, insiste en permanecer en la tierra: “O idoso homem tinha, apesar de tudo, seus pensamentos futuros. Para ele só havia

⁹ Contra la realidad social, vestida y opresora, registrada por Freud, la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías, del matriarcado de Pindorama.

¹⁰ Alguna cosa, algún día, ha de suceder. Pero no aquí, añadía en voz baja.

uma maneira de ganhar aquela guerra: era ficar vivo, teimando no mesmo lugar”¹¹ (p. 66).

El personaje se compara con los árboles, que renacen constantemente. Este símbolo remite a las raíces que se incrustan en la tierra y les impiden moverse; de la misma manera, este hombre se mantenía firme en su aldea. La transformación de su forma humana en árbol ocurre al final de su encuentro con Tuahir y Muidinga, cuando se convierte en semilla. La palabra actúa como el elemento central de este proceso de transformación. Al darse cuenta de que Muidinga sabe escribir, el anciano le pide que inscriba su nombre en un árbol:

[...] Solta Tuahir e Muidinga das redes. São conduzidos pelo mato, para lá dolonge. Então, frente a uma grande árvore, Siqueleto ordena algo que o jovem não entende.

—Está mandar que escrevas o nome dele.

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

—Agora podem-se ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore¹². (p. 69)

El árbol, símbolo que representa al personaje, debe tener inscrito el nombre “Siqueleto” para que la tierra pueda ser transformada. El hombre, que no sabía leer, atribuye un poder sobrenatural a la escritura en el proceso de restauración de su aldea. En esta interacción, la palabra asume un papel fundamental: es divina, sagrada y creadora. Según Fonseca y Cury (2008), “a inscrição do nome é a garantia de que a vida e a marca daquele

¹¹ El anciano tenía, a pesar de todo, sus pensamientos futuros. Para él solo había una manera de ganar aquella guerra: era seguir vivo, empeñado en permanecer en el mismo lugar.

¹² [...] Libera a Tuahir y Muidinga de las redes. Son conducidos por la maleza, más allá de lo lejano. Entonces, frente a un gran árbol, Siqueleto ordena algo que el joven no comprende.

—Está mandando que escribas su nombre.

Les pasa el puñal. En el tronco, Muidinga graba letra por letra el nombre del anciano. Él deseaba que aquel árbol sirviera como partera de otros Siqueletos, en la fecundación de sí mismo. Embelesado, el viejo pasaba los dedos por la corteza del árbol. Y dice:

—Ahora pueden irse. La aldea continuará, mi nombre ya está en la savia del árbol.

espaço não se extinguirão. A escrita é quem fecunda de vida a árvore e a terra; é ela quem confere ao idoso sua condição de semente, de vida futura”¹³ (p. 29).

La palabra constituye la base de la interacción hombre-naturaleza-antepasados. Crea, vivifica y transforma. Para Gassama (1978), la palabra, en las culturas africanas, es “como si fuera un ser vivo” (citado en Padilha, 1997, p. 150). El misterio que hace que el paisaje se mueva dentro de la narrativa se explica por el poder de los escritos que se leen o cuentan. Esta concepción de la palabra convierte la tradición de narrar historias en un acto sagrado, íntimamente ligado al propio acto de vivir. En este sentido, la palabra no es solo un medio de comunicación, sino una fuerza creadora que da forma al mundo: establece vínculos entre los seres y conserva la memoria colectiva. A través de ella, los vivos dialogan con los antepasados, perpetuando la continuidad entre la vida y la muerte, entre lo visible y lo invisible, característica fundamental de muchas cosmovisiones africanas que impregnan la literatura de Mia Couto (2015):

–*Que desenhos são esses?*, pergunta Siqueleto.

–*É o teu nome*, responde Tuahir.

–*Esse é o meu nome?*

O velho desdentado se levanta e roda em volta da palavra. Está arregalado. Joelha-se, limpa em volta dos rabiscos. Ficou ali por tempos, gatinhoso, sorrindo para o chão com sua boca desprovida de brancos¹⁴. (p. 67; cursivas en el original)

La forma en que los personajes actúan en relación con sus antepasados se desarrolla de manera natural y simbiótica: “Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si” (p. 67). Este

¹³ [...] la inscripción del nombre es la garantía de que la vida y la marca de ese espacio no se extinguirán. La escritura es la que fecunda de vida al árbol y a la tierra; es ella la que otorga al anciano su condición de semilla, de vida futura.

¹⁴ –*¿Qué dibujos son esos?* –pregunta Siqueleto–.

–*Es tu nombre* –respondió Tuahir–.

–*¿Ese es mi nombre?*

El viejo desdentado se levanta y da vueltas alrededor de la palabra. Está maravillado. Se arrodilla, limpia alrededor de los garabatos. Se quedó allí por un buen rato, a gatas, sonriendo al suelo con su boca desprovista de blancos.

fragmento revela la continuidad vital entre los vivos y los muertos, en la que la naturaleza se convierte en mediadora del renacimiento y la permanencia. Así, los personajes reconocen que los antepasados, aunque invisibles, siguen presentes en la vida cotidiana, manteniendo una influencia activa sobre el mundo de los vivos.

Tal concepción se aproxima a la visión descrita por Eduardo Mouzinhos Suana, para quien “a morte não é concebida como o fim da vida nem como a ruptura do ciclo vital, mas sim como uma continuação da existência sob outras formas e em outras circunstâncias” (citado en Cavacas, 2001, p. 99). De esta manera, en la narrativa de Mia Couto, los vivos y los muertos interactúan dinámicamente, fundiendo el tiempo mítico con el tiempo humano y transformando el espacio narrativo en un territorio de memoria, fertilidad y trascendencia. Según Ana Mafalda Leite (2012), las narrativas que componen la obra novelística

[...] encontram um sentido alegórico e transmitem o aprendizado sobre a relação entre o mundo dos mais velhos e o dos mais jovens, do passado com o presente, dos mortos com os vivos, do sonho com a realidade, do mar com a terra, da oralidade com a escrita¹⁵. (p. 175)

Los saberes de los ancianos Tuahir y Siqueleto se entrelazan con los conocimientos del niño Muidinga, integrando tradición y modernidad. Palabra y tierra se unifican, señalando el retorno del equilibrio entre hombre-palabra-naturaleza. “[...] O velho levanta o dedo e um jato de sangue jorra do ouvido. Ele vai murchando, até se tornar do tamanho de uma semente”¹⁶ (Couto, 2015, p. 67). La expresión “va marchitándose” refuerza la idea de continuidad, como los avatares que persistieron en el país incluso después de la independencia.

¹⁵ [...] encuentran un sentido alegórico y transmiten el aprendizaje sobre la relación entre el mundo de los mayores y el de los más jóvenes, del pasado con el presente, de los muertos con los vivos, del sueño con la realidad, del mar con la tierra, de la oralidad con la escritura.

¹⁶ [...] El viejo saca el dedo y un chorro de sangre brota del oído. Va marchitándose, hasta convertirse en el tamaño de una semilla.

El autor recurre al poder de la palabra, oral y escrita, para establecer espacios de esperanza en sus obras. En una entrevista con Nelson Saúte (1998), Mia Couto afirmó:

[O escritor moçambicano] foi sujeito de uma viagem irrepitível pelos obscuros e telúricos subsolos da humanidade. Onde outros perderam a humanidade ele deve ser um construtor da esperança. Se não for capaz disso, de pouco valeu essa visão do caos, esse Apocalipse que Moçambique viveu¹⁷. (p. 229)

Ante esta narrativa, podemos analizar el “poder devorador de la escritura”. Tal fuerza atribuida a la palabra remite a la magia, particularmente a la “magia verbal”, según Junod (1996, vol. 2, p. 358); remite a la comunicación con la naturaleza y los ancestros —o ancestros-dioses (vol. 2, p. 359); y también remite al sueño, entendido precisamente como un lugar de encuentro y comunicación entre vivos y muertos (vol. 2, p. 329).

Se observa una conexión entre los elementos palabra-hombre-naturaleza. La naturaleza responde de manera misteriosa a la lectura de *Kindzu*, lo que, en principio, sorprende incluso a los propios personajes: “De fato, o que ocorre é apenas a mudança consecutiva da paisagem. Mas somente Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro”¹⁸ (Couto, 2015, p. 63). Según Ana Mafalda Leite (2012),

[...] o uso retórico constante do antropomorfismo, da animização, a concretização das noções abstratas, a materialização do inefável e a sensibilização relacional das personagens com os objetos e as situações, faz parte de um trabalho maior, que começa na língua, mas a transcende de certa forma¹⁹. (pp. 41-42)

¹⁷ [El escritor mozambiqueño] fue sujeto de un viaje irrepitible por los oscuros y telúricos subterráneos de la humanidad. Donde otros perdieron la humanidad, él debe ser un constructor de esperanza. Si no fuera capaz de ello, de poco habría valido esa visión del caos, ese Apocalipsis que vivió Mozambique.

¹⁸ De hecho, lo único que ocurre es el cambio consecutivo del paisaje. Pero solo Muidinga ve estos cambios. Tuahir dice que son espejismos, frutos del deseo de su compañero.

¹⁹ El uso retórico constante del antropomorfismo, de la animización, la concreción de las nociones abstractas, la materialización de lo inefable y la sensibilización relacional de los personajes con los

El conjunto de situaciones que marcan la relación hombre-naturaleza-palabra genera un saber compuesto que “abrange o universo natural e humano, fazendo-o interagir e explicando-o”²⁰ (p. 47). Los personajes explican los fenómenos de la naturaleza a partir de la propia relación que crean con el espacio, aun cuando este no sea real. Para Leite (2012), “o mar surge em *Terra Sonâmbula* como um espaço possível de renascimento e pacificação das origens. É um mar nomeado, Oceano Índico. Nele se refaz a mistura de outros mares e origens, refundindo o lastro das trajetórias que o sulco dos navios historicizou”²¹ (p. 74). En *La Lección de Siqueleto*, este mar se representa a través del árbol, ya que surge como un símbolo cargado de significados, mediante el cual se abren posibilidades de encuentro, unión, siembra y reconciliación con los ancestros del anciano aldeano: “Eu sou como a árvore, morro apenas de mentira”²² (Couto, 2015, p. 64). El personaje mantiene una relación íntima con la naturaleza y es capaz de fertilizarla.

De esta manera, a partir del momento en que Muidinga encuentra los cuadernos de Kindzu e inicia la lectura de un Otro —extraño, desconocido—, se identifica con el sujeto-lector a través de la escritura, lo que también orienta sus acciones y la manera en que el personaje percibe el paisaje que lo rodea. La escritura constituye un objeto de poder en el instante en que une al niño y al anciano en esta comunión de saberes, de escritura-lectura y tradición, posibilitando la perpetuación de conocimientos ancestrales. Solo después de que el nombre del aldeano se inscribe en un árbol, se cumple la tradición y germina la semilla; así, toda relación con el otro se vuelve antropofágica.

objetos y las situaciones, forman parte de un trabajo mayor, que comienza en la lengua, pero la trasciende de cierta manera.

²⁰ [...] abarca el universo natural y humano, haciéndolo interactuar y explicándolo.

²¹ El mar surge en *Terra Sonâmbula* como un espacio posible de renacimiento y pacificación de los orígenes. Es un mar nombrado, océano Índico. Se rehace en él la mezcla de otros mares y orígenes, refundiéndose el lastre de las trayectorias que el surco de los barcos historizó.

²² Yo soy como el árbol, muero solo de mentira.

Consideraciones finales

La antropofagia de Andrade es el acto de devorar la cultura del enemigo. No se trata de negar el modelo eurocéntrico, sino de cuestionar la reproducción irreflexiva y mecanizada, dado que la copia, de alguna manera, sigue ocurriendo, pero de forma consciente, en el nivel de la asimilación. Vivir en el “entre-lugar” consiste en ser un individuo compuesto por rasgos de los habitantes nativos de nuestras tierras y de rasgos del colonizador europeo. De este modo, la literatura brasileña se concibe como una condensación de culturas, liberada de etiquetas y de la distinción entre original y copia. Su originalidad reside en el diálogo entre culturas que la enriquece y dinamiza. La literatura brasileña surge de un encuentro cultural y del mestizaje, en el que se asocian tradiciones indígenas, africanas y europeas. No solo refleja un sentido de pertenencia colectiva, sino que también implica la construcción de una identidad literaria y cultural compartida, forjada a partir de la negociación y el diálogo entre múltiples herencias.

De manera análoga, podría decirse que literaturas africanas de habla portuguesa también emergen de un proceso de interacción entre diversas tradiciones culturales. Esas literaturas combinan elementos locales y externos –lenguas, formas orales, prácticas rituales, memoria histórica– para producir un discurso representativo y plural que refleja tanto la identidad colectiva como las experiencias individuales de los sujetos que lo crean.

En este sentido, esas manifestaciones brasileñas y africanas comparten un mismo principio de construcción: la originalidad no reside en la imitación de un modelo externo, sino en la reelaboración creativa y crítica de esos elementos ajenos, transformados en parte integral de lo propio y fusionados con rasgos culturales preservados por la oralidad que permanecen en la literatura como expresión de identidad cultural. Esta dinámica evidencia que la literatura se convierte en un instrumento de afirmación cultural, capaz de preservar la memoria, dialogar con el pasado y proyectarse hacia nuevas formas de expresión y conciencia social. La construcción imaginaria que una sociedad hace de sí misma incorpora, en parte, otras sociedades que operan en el proceso cultural, político, social,

económico e histórico. Si solo la antropofagia nos une, es en la fuerza motriz de la escritura donde ocurre la transformación de lo consumido y de quien consume.

Referencias

- Andrade, O. (1928, mayo). Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, año I, nº 1, pp. 3 y 7. Disponible en: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/7064/1/45000033273.pdf>
- Azevedo, B. (2012). *Antropofagia: Palimpsesto selvagem* [Tesis de maestría, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-04082016-165033>
- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cavacas, F. (2001). *Mia Couto: O homem sonhador de palavras*. Lisboa: Caminho.
- Couto, M. (2015). *Terra sonâmbula*. São Paulo. Companhia de Bolso. (Original publicado en 1992).
- Fonseca, M. N. S. y Cury, M. Z. F. (2008). *Mia Couto: Espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Gassama, M. D. (1978). *Kemet, Afrique dans la culture africaine*. Dakar: Nouvelles Éditions Africaines.
- Greenblatt, S. (1996). *Poses maravilhosas: O deslumbramento do Novo Mundo* (Trad. M. H. F. Pereira). São Paulo: Companhia das Letras.
- Junod, H. (1996). *Usos e costumes dos Bantu* (vols. 1-2). Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.
- Leite, A. M. (2012). *Oralidades e escritas pós-coloniais: Estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Tristes trópicos* (Trad. R. C. Fonseca). São Paulo: Companhia das Letras. (Obra original publicada en 1955).
- Nunes, B. (1970). A antropofagia ao alcance de todos. En O. de Andrade, *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Padilha, L. C. (1997). *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF.
- Ribeiro, D. (2006). *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo* (Trad. N. Catelli). Barcelona: Anagrama.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo* (Trad. M. L. Fuentes, 2.ª ed.). Barcelona: Random House Mondadori. (Original publicado en 1997).
- Saúte, N. (1998). *Os habitantes da memória*. Cidade da Praia: Centro Cultural Português.

Dobles, doblajes, dobleces: género, maternidad y otras monstruosidades en textos españoles contemporáneos

Doubles, Dubbing, Duplicity: Gender, Motherhood, and Other Monstrosities in Contemporary Spanish Literature



Adriana Minardi

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

adrianaminardi@hotmail.com



Alejandra Suyai Romano

Universidad de Buenos Aires, Argentina

alejandrasromano@gmail.com

Recibido: 01/10/2025. Aceptado: 14/10/2025

Resumen

El presente trabajo explora las figuraciones del doble en la narrativa española contemporánea, atendiendo a sus vinculaciones con el género y lo monstruoso. Bajo el prisma de lo fantástico, lo ominoso y lo espectral, el “doble” aparece como desdoblamiento identitario, como grieta en la subjetividad y como puesta en crisis de los límites entre lo real y lo imaginario. Desde la tradición romántica del *Doppelgänger* hasta sus reformulaciones actuales, lo femenino se vuelve espacio de resistencia, desobediencia y monstruosidad. En este sentido, las narrativas analizadas operan diversos desplazamientos y traducciones culturales –*doblajes* y *dobleces*– que amplían la noción de duplicidad y permiten leer las fisuras del sujeto femenino en tensión con la domesticidad, el deseo y la maternidad. A través de autoras como Sánchez Portero en *Habitaciones con monstruos* (2017), Soledad Puértolas con “Espejos” (2010) y Katixa Agirre con *Las madres no* (2019), el artículo muestra cómo la duplicidad monstruosa se convierte en una estrategia estética y política para visibilizar cuerpos, voces y subjetividades disidentes, volviendo al doble una forma de interrogar el género, la memoria y los límites de la representación en la literatura española reciente.

Palabras clave: estudios de género, fantástico, doble, monstruosidad, narrativa española contemporánea

Abstract:

This paper explores the figurations of the double in contemporary Spanish narrative, focusing on their connections to gender and the monstrous. Through the prism of the fantastic, the ominous, and the spectral, the “double” appears as a splitting of identity, a rift in subjectivity, and a crisis of the boundaries between the real and the imaginary. From the Romantic tradition of the *Doppelgänger* to its current reformulations, the feminine becomes a space of resistance, disobedience, and monstrosity. In this sense, the narratives analyzed operate in various cultural displacements and translations—dubbings and foldings—that expand the notion of duplicity and allow us to interpret the fissures of the female subject in tension with domesticity, desire, and motherhood. Through authors such as Sánchez Portero in *Habitaciones con monstruos* (2017), Soledad Puértolas with “Espejos” (2010) and Katixa Agirre with *Las madres no* (2019), the article shows how monstrous duplicity becomes an aesthetic and political strategy to make visible dissident bodies, voices and subjectivities, turning the double into a way of questioning gender, memory and the limits of representation in recent Spanish literature.

Keywords: gender, fantastic, double, monstrosity, contemporary Spanish narrative

Introducción

Los términos para designar al doble son diversos: *alter ego*, *mi otro yo*, *el otro*, pero el término romántico por excelencia es *Doppelgänger*. Los escritores románticos, especialmente los alemanes, acuñaron este concepto que, en cierto modo, refleja la preocupación por la propia identidad. El motivo del doble aparece, generalmente, como objeto de indagación para preguntarse acerca de quiénes somos, y sobre todo, si realmente somos quienes creemos ser (Unamuno, 1941). La noción del “doble andante”, inicialmente utilizada en 1776 por Jean Paul Richter para aludir a esa figura de autoridad, se retoma como nodo de indagación literaria romántica en el poema apócrifo titulado “Der Doppelgänger” (1827) de Heinrich Heine y en *El elixir del diablo* (1815-1816), de E. T. A. Hoffmann, por ejemplo. Podríamos decir que el motivo del doble dentro de la literatura aparece cuando un mismo personaje se duplica y coexisten ambos en el mismo espacio. Por lo tanto, esta simultaneidad es la que permite el ingreso del conflicto en torno de la propia identidad. Esto se debe a que se trata de una materialización del lado oscuro y misterioso del ser humano (Praz, 1988). Dado que el sujeto moldea su identidad con relación a su entorno, ante esta duplicación de sí mismo se modifica el vínculo con todo lo que lo rodea (Freud, 1987) pero también su propia

experiencia del ser. Por otra parte, la naturaleza de esta duplicidad tiene que ver con la transformación de aquello que nos es familiar en algo sumamente extraño e incomprensible: lo siniestro o monstruoso. La angustia, muchas veces, se debe a esta relación especular (Abrams, 1962), ya que el hallazgo del “otro yo” lo enfrenta con aquello que aborrece del “sí mismo” y es allí donde la presencia de su doble no hace más que recordárselo constantemente. En este artículo pretendemos indagar en estas duplicidades, doblajes y dobleces que tienen lugar en un corpus de textos españoles contemporáneos escritos por mujeres. Lo doble implica entender en este corpus cómo la condición de ser mujer, madre y niña supone no solo la transgresión a las reglas del universo patriarcal sino también al pasado franquista que impuso las formas de ser de esos roles que parecían seguir un ciclo biológico. El ser madre, mujer, niña se vuelve en estos textos una manera de dialogar con su par siniestro: todo aquello vedado, prohibido pero constitutivo de una subjetividad que enfrente el modelo heredado.

“Yo es otro”: estudios del doble con perspectiva de género

Los estudios sobre la figura del doble en la literatura han hallado un terreno particularmente fértil en el análisis de la escritura de mujeres, sobre todo cuando se considera su tensión con los límites impuestos por los discursos de género. En su estudio sobre los arquetipos femeninos que constituyen una dualidad, Robert Rogers (1970) distingue entre la mujer pura y la mujer oscura, la virgen y la prostituta. Según Lagos-Pope (1985), el uso del doble en escritoras responde a la necesidad de estas de “encontrar un lenguaje apropiado para representar los conflictos de la mujer y, especialmente, para dramatizar la fragmentación y la alienación a la que se ha visto sometida debido a unas tradiciones que la encasillaron en ciertos roles, impidiéndole el desarrollo integral y auténtico de su personalidad” (p. 732). Un primer eje de análisis lo constituye, entonces, este uso del doble basado en la polarización y la dualidad dentro de las narrativas femeninas que se caracterizan por esta operación doble: en una situación de desdoblamiento y alienación entre la identidad subjetiva de la mujer y lo que la sociedad le demanda, aparecen por una parte las

limitaciones que la constriñen y, por otra, la incompatibilidad de aunar ambos arquetipos en uno.

En un segundo eje de estudio crítico y ampliando la polarización al espacio de profesionalización femenina y su posibilidad de constituirse como mujeres y escritoras, Joanne Blum (1986) ha señalado que una de las dimensiones más significativas del doble se vincula con el problema de su representación y con la demarcación de su papel social. En 1931, Virginia Woolf publica *Professions for Women* y sienta un antecedente fundamental para este debate al reelaborar críticamente la figura del poema victoriano *The Angel in the House* de Coventry Patmore, que encarnaba el ideal femenino de devoción, sumisión y sacrificio doméstico. Woolf (1931) plantea que la tarea fundamental de toda escritora es matar al “ángel del hogar”, entendido como esa sombra que interfiere en su labor creativa y que condensa las exigencias sociales sobre el género femenino. En esta dramatización, el doble aparece como una imagen escindida que acecha a la escritora en el momento mismo de la escritura, imponiéndole la máscara de la respetabilidad. Su destrucción simbólica, entonces, se vuelve condición de posibilidad para afirmarse como sujeto autónomo. Este gesto se enlaza con la lectura de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998) en *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, aparecido en 1979, donde la figura de la “escritora loca” funciona como metáfora del desdoblamiento femenino. Según las autoras, el doble opera como un mecanismo de exteriorización de las tensiones y ansiedades producidas por la reclusión en un rol de género restrictivo, a la vez que como estrategia estética para liberar una voz propia sofocada por el mandato patriarcal. En ambos casos —el “ángel” woolfiano y la “loca” de Gilbert y Gubar— se trata de dobles siniestros que encarnan tanto la normatividad como su reverso amenazante, y cuya confrontación se vuelve imprescindible para la construcción de una subjetividad femenina autónoma. No obstante, como advierte Rosa Bono Velilla (2021), gran parte de la teoría del doble ha tendido a omitir la especificidad de lo femenino en su configuración. Las categorías críticas suelen trabajar con nociones universales como conciencia, unidad o diferencia, aplicadas a un “sujeto moderno” aparentemente neutro pero, en la práctica, masculinizado. Las taxonomías estructuralistas, como la de Lubomír

Doležel (2003), ofrecen marcos rígidos que no permiten incorporar variaciones asociadas al género, invisibilizando así las ficciones del doble protagonizadas por mujeres. En sintonía, Rebeca Martín López (2006) subraya que la literatura fantástica del siglo XIX fue en su mayoría escrita y protagonizada por hombres, y que los personajes femeninos quedaron relegados a papeles secundarios; en ese contexto, el doble cuestionaba una identidad concebida oficialmente en términos masculinos, mientras que la identidad femenina era vista como un ente en construcción, sin acceso pleno a la representación. Tal como fuera señalado por Lagos-Pope (1985) anteriormente, de allí que el tema del doble adquiriera un valor estratégico para las escritoras: frente a la exclusión de la tradición, el desdoblamiento puede convertirse en una herramienta de resistencia y reapropiación simbólica. Tal como ya habían sugerido Gilbert y Gubar (1998), el doble ofrece un espacio donde la mujer puede elaborar sus propios modos de representación, recuperar una voz silenciada y disputar el terreno literario desde su propia experiencia.

Un tercer eje que complejiza estas discusiones es la relación entre maternidad y desdoblamiento. El embarazo, entendido como la gestación de un otro en el propio cuerpo, constituye una vivencia radical de otredad y fragmentación subjetiva. La madre se confronta con mandatos sociales contradictorios –ser “buena” o “mala” madre– y con la ambigüedad de los afectos, en un espacio que puede poner en primer plano lo siniestro. En la tradición gótica, este “extraño familiar” fue conceptualizado por Freud como *Unheimlich*: aquello que retorna de la represión y que desestabiliza las fronteras entre lo admisible y lo inconfesable (Botting, 2001). Ellen Moers (1976) ha interpretado *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como un relato arquetípico de la maternidad y de la creación artística, en tanto encarna el nacimiento de una progenie monstruosa. Para esta autora, el “gótico femenino” se organiza en torno a relatos sobre el cuerpo de la mujer, la sexualidad y la reproducción, que expresan las ansiedades ligadas al parto, el nacimiento y la creatividad. Por su parte, Elaine Showalter (1994) enfatiza que estas narrativas constituyen un archivo cultural de las “protestas más oscuras, las fantasías y los miedos de las mujeres” (p. 12). La crítica psicoanalítica de los años setenta llevó más lejos esta línea al proponer que las heroínas góticas no estaban prisioneras en castillos, sino

en sus propios cuerpos, de modo que la maternidad se erige como una de las experiencias más potentes para pensar el doble y lo siniestro en clave femenina. En consecuencia, estos enfoques permiten comprender cómo la categoría del doble, tradicionalmente construida desde la experiencia masculina, se transforma en una herramienta crítica y estética para las mujeres: ya sea en la figura de la escritora que enfrenta su sombra, en la reivindicación de voces excluidas por la tradición literaria o en la vivencia de la maternidad como otredad radical, el doble y lo siniestro se revelan como matrices privilegiadas para explorar la identidad femenina y sus tensiones en la literatura.

***Habitaciones con monstruos* (2017) de Ángeles Sánchez Portero: lo niño y lo fantástico en clave doble**

La colección de diecisiete relatos que conforman esta obra de Sánchez Portero (2017) muestra todo tipo de situaciones, pero con un aire de melancolía, de nostalgia, en ocasiones de temor. De ahí que la monstruosidad nos proponga un nuevo imaginario para pensar la humanidad. La ventana principal sería, de manera evidente y a simple vista, su relación con los aportes históricos del feminismo alrededor de las prácticas del cuidado. ¿Qué es una casa? ¿Qué es un espacio íntimo? Todas preguntas que abordan la cuestión del cuidado de sí y que toman especial relevancia en los personajes que transitan estos relatos a partir de sus subjetividades. Para la conceptualización de este término, seguimos a Eleonor Faur y Francisca Pereyra (2012) cuando afirman que el concepto de cuidado es un heredero de las teorías sobre la reproducción social y el trabajo doméstico no remunerado. Nuestra hipótesis sostiene que la monstruosidad de estos relatos es un dispositivo de simbolización de lo humano que nos obliga a repensar la mecanicidad de la vida diaria. En ese sentido, sostiene también que “la carga de cuidados se concentra entre las mujeres de manera desproporcionada” (p. 136). En esa misma línea se inscribe la conceptualización de la publicación española, entendiendo además que el término permite pensar en su componente moral y su profunda imbricación en un marco histórico de relaciones de género.

Todas las historias de la obra de Sánchez Portero tienen monstruos que operan como dobles. Lo primero que llama la atención en *Habitaciones con*

monstruos (2017) es el uso de las metáforas que pueblan los cuentos y que sus personajes tienen un aire melancólico que les hace más parecidos a monstruos que habitan el sentido común de lo imaginario. En esa manera de narrar lo siniestro aparece “lo niño liberado”, término con el que Daniela Fumis (2019) clasifica la potencia emergente de narrativas alternativas al relato “adulto” institucionalizado. En este sentido, se trata de historias corrientes, sobre ríos que discurren bajo ciudades y las consecuencias que esto conlleva para sus habitantes. O sobre hombres azules a los que llama la muerte; sobre qué ocurre cuando la megafonía de un autobús de pasajeros adquiere vida propia; sobre señoras que tienen vidas imaginarias con personas imaginarias que adquieren un tinte de realidad. También sobre familias que solucionan sus problemas en locales clandestinos mientras la lluvia cae sobre la ciudad. Todas las historias tienen monstruos que operan como dobles. En ocasiones son las familias, o las parejas o los amigos. Otras veces el peligro viene de fuera y es sobrenatural e indeterminado. Pero, en general, lo que se desprende es la idea de que los culpables de hacer del mundo un infierno muchas veces somos nosotros mismos.

La estampa

Si seguimos a Juan Benet, veremos que este libro sigue su lógica de la estampa (*La inspiración y el estilo*), es decir, no la prosecución de un argumento definido sino más bien la pintura o el cuadro de situación. Estas habitaciones no son exactamente un libro de relatos. Son estampas a las que se les suma la condición del tiempo, que es tan infame como inevitable de aceptar si uno pretende estar cuerdo. Porque el punto fuerte de la literatura de Ángeles Sánchez Portero, o al menos el que da a entender que será su cimiento, son las descripciones fabricadas en secuencia, a base de enumeración. Si bien los temas difieren, el grupo se cohesiona tanto por la ambición de registrar la experiencia de lo urbano como por una prosa cuya cadencia reproduce la aceleración y el flujo temporal que definen la vida en las ciudades. Hay, sí, un juego de fantasía, en el que los límites de lo verosímil son definidos por los propios relatos y no por el exterior, algo que también debemos agradecer, pues no son tantos los escritores que fían la verosimilitud al interior de su propia obra. También promete cierta tristeza

que entra y sale, pero que en muchas ocasiones es inevitable, pues el relato se agarra al final de una o dos vidas. Si es que esto que supone existir en una ciudad occidental es la única vida, pues las puertas a una nueva dimensión no quedan cerradas. La intuición de que existe algo más allá de la muerte, una intuición que carece de la precisión de la esperanza, está vigente en esta escritura verbal. Pues la redacción de Sánchez Portero da prioridad al sonido frente a la creación de imágenes.

En estas diecisiete habitaciones se encoge el mundo. Se tropieza con el desamparo, con la locura, con las ausencias, como si fueran muebles. Está la oscuridad de lo que no se debe ver: late el corazón de nuestro monstruo. La realidad posee una cerradura, un pomo, se decora con lo que tememos y rechazamos, con las decisiones descartadas, también con nuestros anhelos. En ese correlato cumple especial función la ecocrítica, que junto a la retórica pretende acercarnos al análisis proyectual, perceptivo y estético de las relaciones entre discurso y medio ambiente, tales como la búsqueda y análisis de imágenes de la naturaleza en la literatura canónica, la identificación de estereotipos, como el Edén y la Arcadia, así como los tópicos, mitemas, operaciones teóricas y representaciones respecto de la naturaleza modelada por el discurso literario (Fromm y Glotfelty, 1996, p. 13). La idea central está motivada por el fin de representar como un valor la relación del hombre con su medio natural, su lugar, su *oikos*. Se trata, en general, de asumir una perspectiva que recupere la conexión entre la naturaleza y la cultura y que haga visible la materialidad de las interrelaciones e integraciones de los soportes y elementos que las sustentan. En ese enfoque, el nexo entre literatura y naturaleza representa la unión primordial del hombre con su entorno. Se trata de una conexión que permita conjugar el mundo exterior, mítico y sagrado de la naturaleza con la subjetividad y el mundo social. Un punto esencial para pensar la ecocrítica es el concepto de crisis (*krino: separar, distinguir, oponer, juzgar*) como un evento determinante que, de alguna manera, termina conjugando el pasado y el porvenir. Asociada a un “malestar”, Freud la entendió como una inestabilidad en el universo de los hábitos. Esa perturbación que asume el término se asocia inevitablemente a la temporalidad, a la espacialidad y a la subjetividad. El primer eje que proponemos toma como punto de partida una discusión teórica actual, que

retomamos de Michel Foucault: la idea de que los discursos sobre la sexualidad son puestos en funcionamiento a partir de la intervención de la biopolítica, en el movimiento inédito de relación entre lo biológico y lo político y que, a su vez, esta *puesta en discurso* del sexo, lejos de ser reprimida, se ha multiplicado: “La pastoral cristiana ha inscrito como deber fundamental llevar todo lo tocante al sexo al molino sin fin de la palabra” (Foucault, 1996, p. 29). El nacionalismo católico no fue menos e hizo proliferar diversos discursos sobre el sexo provenientes de distintos tipos de instituciones y, en líneas generales, estos cumplían funciones esencialmente de normalización, sanción o prescripción. La cuestión biopolítica tiene su configuración textual en términos retóricos a partir de los usos de la metáfora conceptual o biotropeo (Kull, 2001), como señala Foucault (1992):

[...] metaforizar las transformaciones del discurso por medio de un vocabulario temporal conduce necesariamente a la utilización del modelo de la conciencia individual, con su temporalidad propia. Intentar descifrarlo, por el contrario, a través de metáforas espaciales, permite captar con precisión los puntos en que los discursos se transforman en, a través de y a partir de las relaciones de poder. (p. 125)

El cuerpo como modelización cultural es una de las formas para pensar la crisis y sus representaciones a partir de una biorretórica que centraría su objeto de estudio particularmente en el cuerpo, sus significados y su diálogo con el entorno, tanto natural como social. De ahí que la noción de biotropeo nos resulte clave puesto que nos importa “aquello que desde el cuerpo habla o es hablado” (Barei, 2005, p. 139).

El cuento

En estos relatos se alojan pobladores afónicos. Se rompen tazas y realidades al caer al suelo. Hay gente aturdida, escondida por la ciudad. Mascotas de polietileno. Almacenes. Extrarradios. Vidas que se desdobl原因 como servilletas. Calles con agujeros de silencio. Edificios con sus azoteas, con sus vecinos, con sus jaulas de locura. Nebulosas de neuronas. Naufragios de sofá. Cada relato es diferente y habla de una historia que nada tiene que ver con la anterior. *Habitaciones con monstruos* (2017) consta de historias que hablan de nuestros monstruos interiores, que son

dobles tanto de los que hay que esconderse como de la infancia misma. Los juegos de palabras refuerzan la historia que se quiere contar de manera muy efectiva. Por ejemplo, en “Animales de interior”: una mujer toma el autobús para ir al trabajo, el cual no le gusta. Empieza el trayecto ensimismada, dentro de sus pensamientos, hasta que se percata de la voz metálica que va anunciando cada parada. Comienza a sentir que es una persona real la que está detrás de ese altavoz. La figura monstruosa, apenas perceptible y escondida en lo cotidiano, posee una potencia crítica que surge, más bien, de la transformación que la autora realiza mediante la percepción extrañada del personaje. En la mecanización de lo monstruoso –cuando el monstruo se automatiza y se vuelve parte del orden común de la doxa– se cifra precisamente la denuncia del sistema. La monstruosidad no denuncia por sí sola, sino cuando el relato la vuelve visible, cuando expone la desmesura de un sistema que ha naturalizado la repetición y el agotamiento, estructural por otra parte de la modernidad misma. Desde esa paradoja emerge su fuerza política: lo monstruoso enfrenta la ideología dominante, encarna el desorden desde los márgenes, la hibridez y lo intersticial, aquello que la norma no puede admitir. Como artefacto cultural, nos compromete éticamente y pone en evidencia las fisuras del sujeto moderno, desafiando los sistemas de conocimiento y los patrones de organización social. La representación de este monstruo insólito –habitual y disidente por la nueva mirada del personaje– nos obliga a reconsiderar las formas de alteridad y las condiciones biopolíticas y poshumanas en que esa monstruosidad se produce. Tampoco quedan fuera de esa órbita de la alteridad las cuestiones de género, potenciadas en esta narrativa por determinadas singularidades que parecen formar parte de la configuración inevitable de una tradición femenina en el marco de la literatura de lo irreal. Sumado a esto, lo fantástico supone una irresolución entre dos planos significantes disímiles: uno amparado por la razón y el otro por una lógica incomprensible. Esta confrontación se produce a partir de la irrupción de lo sobrenatural como un desajuste en el marco de representatividad, así como apunta Rosalba Campra (2008):

En la literatura el extrañamiento [...] es irreductible, en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad ni deriva de una incapacidad contingente del narrador. El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta

de cohesión del relato en el plano de causalidad [...] la transgresión de fronteras en el nivel semántico caracterizó lo fantástico clásico. La mayoría de los textos que adjudicamos a este género en el siglo pasado y en la primera mitad del siglo xx, deben su inclusión a la presencia de vampiros, fantasmas, dobles y seres diabólicos, casi todos dotados de las más interesantes perversiones. Hoy, por lo general, esa variedad de lo fantástico se expresa casi exclusivamente en las formas –más o menos innovadoras, más o menos adocenadas– del cine y la historieta. (pp. 133-135)

La afirmación de Campra nos permite reflexionar sobre la atingencia del terror (miedo o pavor) como esencia de la ruptura sobrenatural en la retórica fantástica, o más precisamente, nos lleva a preguntarnos si el terror es o no una condición *sine qua non* de lo fantástico. En el ámbito de la literatura fantástica, comprendida esta en los términos establecidos por David Roas (2011, pp. 30-35) como una incursión alarmante y desestabilizadora de lo imposible en los territorios de lo real, el dominio de la casa encantada, embrujada o maldita resulta siempre un tópico fértil y recurrente. Pero, si esto parece ser una asunción común, en menor grado se concibe lo arquitectónico como asimilable a lo monstruoso. Aunque, justamente, en esa dirección, apunta Noël Carroll (1990) en *The philosophy of horror: or, paradoxes of the heart* cuando lista a las casas encantadas dentro de su rúbrica de “monstruos por fusión” (p. 45). Es decir, según este autor, una casa de esta condición anómala amalgama aspectos ontológicamente dicotómicos, excluyentes, que le otorgan una naturaleza indudablemente terrorífica o inquietante. Para el caso de los cuentos, estas habitaciones relatan, en última instancia, lo desvanecido del hogar imposible, de la casa que no es y a la vez se transforma en escritura y naturaleza.

Las madres

En este apartado abordaremos la contracara de “lo niño” a partir del cuento “Espejos” de la antología *Compañeras de viaje* (2010) de Soledad Puértolas y la novela *Las madres no* (2019) de Katixa Agirre, dos obras españolas que parecieran partir de la siguiente premisa: “toda historia de embarazo es una historia de *doppelgangers*” (Barrera, 2021, p. 17). Así, el concepto romántico para referirse al “doble que camina a mi lado” con una

connotación negativa sobre lo siniestro de su figura está intrínsecamente unido a la idea de maternidad, o como refería Freud a la misma, ese “continente oscuro” del que poco se sabe, se escribe y se lee. Sin embargo, en la actualidad las ficciones maternas han conseguido ubicarse en una zona privilegiada de producción y recepción de relatos caracterizados, *grosso modo*, por un viraje discursivo donde la maternidad no es mandato ni destino, sino una relación social ambivalente y contradictoria. Esa marca ambigua deja su impronta en la estética narrativa actual delimitando, en principio, dos polos opuestos: o bien la renovación en la experiencia positiva de la maternidad –con sus temáticas relacionadas a la (pro)creación y gestación, los cambios corporales y mentales, la nueva vida por venir– o bien la exacerbación de su contrario, es decir, de la vivencia negativa o “ficciones maternas de la abyección” (con sus respectivas problemáticas: la enfermedad, la locura, el rechazo, el dolor). Para Sánchez-Téllez (2024), es posible reconocer dos vertientes que se entrelazan en el abordaje contemporáneo de la maternidad. Por un lado, la crítica feminista, que busca recuperar el cuerpo y los deseos de las madres, al tiempo que visibiliza cómo sus voces han sido históricamente subordinadas por discursos normativos y patriarcales. Por otro, una perspectiva estético-política que cuestiona las asociaciones tradicionales entre naturaleza, reproducción y discurso materno, propone la legitimidad de maternidades disidentes y abre el debate hacia representaciones no compensatorias de la reproducción, como aquellas que se inscriben en imaginarios góticos o espectrales, sin dejar de resaltar que en ambas operaciones críticas el relato filicida, como núcleo negativo de la maternidad, no fue tenido en especial consideración. Si como plantea Sara Ahmed (2011) en su teoría afectiva, las emociones negativas no son objeto ni propiedad de los sujetos, sino producción performática de determinados sistemas para moldear, reorganizar y distribuir espacialmente los cuerpos en distintas jerarquías de sujetos en base a las afectaciones de unos sobre otros, la escritura, por su parte, es el terreno privilegiado de exploración de dichas economías afectivas infelices en busca de develar no solo sus mecanismos operativos sino también sus posibilidades retóricas y estéticas. De esta manera, el discurso de las maternidades contemporáneas constituye un espacio de reflexión crítica donde prolifera la precariedad y la alienación, mostrando la parte negativa de esta

imposición social: la asfixia de la dependencia madre-hije, los conflictos con la subjetividad, el tiempo de la escritura o la maternidad, la transformación de un cuerpo devenido irreconocible. Si bien los presentes temas no son exclusivos de la literatura reciente, sí llama la atención la manera como las agendas de producción literaria contemporáneas presentan una intensificación de los mismos en lo que respecta a su material narrativo, y en particular, aquellas que encuentran en la maternidad, en palabras de Kristeva (1978), un cuerpo de deseos conflictivos en su tensión primigenia. En este sentido, tanto Puértolas como Agirre dialogan sobre la otredad materna como estrategia discursiva para reescribir otros relatos posibles de formas de vida de las madres, por un lado, y como una marca de las ficciones recientes de las maternidades, por el otro. Pretendemos explorar como hipótesis que allí donde las madres exploran a sus dobles es donde emerge en estos relatos el *ethos* materno como una construcción doble (de hijas con madres en el caso del cuento, de madres con madres en el caso de la novela) que indaga en los afectos negativos de dicha duplicación (incluso en la posibilidad de su derrota) pero que fundamentalmente se instaaura como una operación de intervención crítica frente a la uniformidad de discursos masculinos sobre las maternidades que, hasta el siglo XX inclusive, perpetuaban las mismas estructuras hegemónicas de poder.

Un trazo

En su tesis sobre la representación de la maternidad en la literatura argentina, Domínguez (2007) afirma que para las hijas, en contraposición a los hijos, la maternidad consiste en “un conjunto de actos a imitar e interpretar. Actos materiales que involucran cuerpos y palabra” (p. 5). En ese ritual la relación materno-filial se establece a partir de una performatividad que las niñas aprenden de los lenguajes maternos, que les hablan a modo de copia siempre imposible. Para la narradora femenina de “Espejos”, la madre representa un signo contradictorio a imitar: es al mismo tiempo reconocimiento –“Estábamos juntas. El espejo no nos separaba, nos unía” (Puértolas, 2010, p. 136)– y extrañeza: “Esa mujer del otro lado del espejo, ese ser desconocido [...] está distante, muy lejos, mucho más allá de la distancia que verdaderamente nos separa” (p. 137).

Esa ambivalencia ontológica se replica en la búsqueda y el rechazo del origen:

[...] quizás yo miraba a mi madre en busca de algo que estaba por encima de nosotras, de nuestros nombres, buscaba algo universal, que me sostuviera por encima de mí, de lo que era y lo que podría ser [...] La verdad es que no quiero investigar, estoy cansada, qué más me da quién sea esa mujer. (p. 139)

Esa negativa y la aceptación de la separación, de la pérdida de una memoria y una historia maternas, finaliza con el abandono y la imposibilidad de reunión: “La mirada de la mujer del otro lado del espejo se vuelve opaca, y la mujer se va y yo también me voy” (p. 141). El espejo condensa esa duplicidad de la madre vuelta enigma y del desdoblamiento de la propia hija, que es otra en su reflejo. Allí, el doble no opera como reconciliación, sino como fractura inevitable que marca la imposibilidad de una transmisión lineal de la memoria y de la experiencia materna. Existe una voluntad mínima de recuperar el lazo perdido materno, pero prontamente su escisión especular le confirma que ya no tiene el don de interpretar ni gestos ni palabras de la incógnita que es la propia madre. Aquí el rechazo materno, por tanto, toma la forma de una resistencia a esa idealización del vínculo materno-filial. El desdoblamiento, en este sentido, permite visibilizar que no existe una única versión de lo materno, sino una polifonía de relatos que cuestionan la naturalización del rol. El doble se constituye, entonces, en herramienta narrativa y política que abre paso, dentro del propio sujeto de escritura, a otras maneras de vincularse desde polos irreconciliables. Efectivamente, la incomunicación termina de dinamitar las posibilidades de un amor incondicional de ambas partes. En el espejo, asistimos al proceso de disgregación de ambas identidades en la expresión final de una derrota conjunta. La herencia femenina se construye, entonces, no como reproducción idéntica de gestos y palabras, sino como una cadena rota que debe rehacerse una y otra vez en la escritura. Desde esta perspectiva, el doble se convierte en un prisma para analizar la construcción narrativa de la maternidad como un proceso siempre abierto, conflictivo y en permanente negociación con el pasado y sus ausencias. Este fracaso en la continuidad reafirma, por otro lado, su potencia crítica, al visibilizar que la relación entre madres e hijas no está

garantizada por la biología ni por el mito de un amor natural, sino que se disputa en la tensión entre lo transmitido y lo irrecuperable.

Por otra parte, en el capítulo final titulado “La violencia: el centro de la oscuridad materna” de la obra *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*, trabajo pionero sobre la construcción dual del concepto materno tanto como sistema de opresión masculino como potencia femenina, la teórica feminista y lesbiana estadounidense Adrienne Rich (2019[1976]) narra un episodio de filicidio cometido por la joven Johanne Michulski contra dos de sus ocho hijos el 11 de junio de 1974 en Estados Unidos. En dicho relato, la operación de lectura de Rich consiste en detenerse en los “discursos tristes y perturbados” (p. 331) que preceden el asesinato y que son desoídos por los cuerpos masculinos (marido, cura, policía, psiquiatras) en favor de perpetuar el arquetipo de la madre asesina-madre monstruo, funcional a un sistema patriarcal que, según Rich, distorsiona y altera la verdadera experiencia materna (p. 355). De manera similar, en la novela *Las madres no* (2019) de la escritora vasca Katixa Agirre, el personaje materno de Alice Espanet tampoco es escuchado, sino que es hablado por los demás. La historia se centra en su juventud y en su traumático paso por la maternidad, coaccionada por su esposo Rixti, hasta ser juzgada por filicidio. Uno de los puntos neurálgicos en la reflexión sobre el doble en clave femenina se vincula con la propia práctica de la escritura: la narradora se enfrenta al dilema de hablar de otra madre y, en ese gesto, desdoblarse a sí misma. La escritura funciona, así, como un espejo doble: por un lado, reconstruye la figura de Alice Espanet desde la distancia; por otro, interroga la subjetividad de quien narra, mujer escritora y periodista que se reconoce atravesada por la experiencia de la maternidad, afectada doblemente por el caso, tanto en su calidad de traducirlo a la escritura (poner en palabras el tabú) como en su estatus social compartido de ser madre. En este sentido, la operación narrativa coincide con la hipótesis crítica que asocia el doble femenino a una estrategia de exteriorización de ansiedades y tensiones: el relato sobre otra permite un desdoblamiento de sí que, lejos de anular la experiencia materna, la complejiza.

Este enfoque doble, en el que la narradora reconstruye a Alice mientras se reconstruye a sí misma (Agirre, 2019, p. 73), enfrenta el desafío de

representar una historia que no le pertenece y que se muestra como un cliché que “no ayudaba a explicar los hechos” (p. 105). El control acústico de quiénes hablan y su reverso inherente (quiénes son habladas, mediante qué tipo de relatos) es una cuestión que las ficciones maternas actuales persisten en problematizar, especialmente en el contexto de filicidio. Allí donde las narraciones en torno a los hechos están atravesadas por el poder masculino sobre el lenguaje y la repetición del mito de Medea, la madre asesina, (inscritos ambos elementos en el campo de la judicialización y/o medicalización como elementos que obturan históricamente otros modos de representación posibles), dichas escrituras intervienen en los discursos monocordes al cuestionar el monopolio del relato unifocal, masculino y tutelado de la Ley del Padre.

Si bien es cierto que el comienzo de la novela alterna entre el esquema repetido de investigación cuasi policial sobre Alice, el discurso médico de la patologización femenina y el discurso jurídico del tribunal que busca condenarla, la obra actualiza estas preguntas cuando la narradora reconoce que tanto el género *thriller* como las explicaciones psiquiátricas o legales que generan los casos de mujeres asesinas la llevan a tener “un error de enfoque” narrativo. Dirá la narradora: “aún no sé qué debo hacer, excepto seguir buscando” (p. 43). En esa *terra incognita* materna, la literatura es alquimia y el escribir, “un impulso, una propensión innata a contar el territorio embarrado” (p. 201):

No se trata de una obligación moral ni de una denuncia social. Es algo mucho más básico. El territorio embarrado está ahí [...] ¿Viviría mejor sin esa pulsión absurda que me empuja a encontrar el adjetivo exacto para una madre infanticida? (p. 201)

A diferencia de otras escrituras donde el derrotero termina en la justificación de los hechos o en el castigo lapidario de la madre-monstruo, aquí el motor de la escritura no está orientado a entender el porqué sucede sino que fundamentalmente narra el proceso de afectación subjetiva cuando pasa lo que pasa en su punto final, el periplo que una madre hace respecto de otra madre en su cuestionamiento performativo, siempre abierto y por tanto, contingente y situado, de los relatos que se heredan sobre el filicidio.

Conclusiones

A modo de cierre, puede señalarse que las obras de Ángeles Sánchez Portero, Soledad Puértolas y Arantxa Agirre configuran, cada una a su manera, un campo de figuraciones donde la monstruosidad, la duplicidad y la maternidad se convierten en dispositivos críticos para interrogar lo humano desde sus márgenes. *Habitaciones con monstruos* (Sánchez Portero, 2017) se revela como una obra que, bajo la apariencia fragmentaria de diecisiete relatos, ofrece una cartografía crítica de lo humano desde la monstruosidad. Los relatos muestran que los monstruos no son solo presencias externas o sobrenaturales, sino dobles íntimos que interpelan lo cotidiano: familias, amigos, voces mecánicas o casas que adquieren vida. Esa monstruosidad opera como metáfora de lo siniestro que habita lo común y obliga a repensar la mecánica de la vida diaria, en especial desde la perspectiva de los cuidados, una de las categorías centrales de los feminismos contemporáneos. La poética de Sánchez Portero se articula en clave de estampa, en la que importa menos el desarrollo de una intriga que la construcción de escenas, atmósferas y cadencias. Esa apuesta estilística permite conectar la melancolía y el desamparo con un paisaje urbano en crisis, donde lo fantástico se vuelve inseparable de lo social y lo ecológico. En este sentido, la escritura enlaza con las discusiones de la ecocrítica, al poner en relación el espacio, la ciudad y la naturaleza con subjetividades vulnerables, y con la biopolítica, al mostrar cómo el cuerpo –individual y colectivo– se vuelve escenario de disputas discursivas, afectivas y de poder. La dimensión fantástica de estos relatos, atravesada por el motivo de la casa encantada y de los espacios que se convierten en entidades vivas, contribuye a expandir el género hacia lo posmoderno y lo híbrido. El cuento aparece aquí como un laboratorio de extrañamiento, capaz de reunir poesía, ensayo y denuncia, sin sujeción a una estética hegemónica. La monstruosidad funciona, entonces, como un biotopo: un artefacto simbólico que da voz a lo reprimido, pone en cuestión el orden normativo y abre un cauce para pensar lo humano desde sus márgenes, sus crisis y sus contradicciones. En suma, la obra de Sánchez Portero (2017) propone un imaginario en el que los monstruos no son excepciones, sino espejos que devuelven nuestras sombras más íntimas. Al situar lo monstruoso en el centro de lo cotidiano, sus relatos no solo

revitalizan las tradiciones del doble y de lo fantástico, sino que también permiten leer la subjetividad, el cuidado, el cuerpo y la casa como territorios en disputa. Se trata, en definitiva, de una literatura que expone los pliegues de lo humano desde la perspectiva del desvío, de lo inquietante y de lo femenino, y que encuentra en el monstruo un dispositivo privilegiado para narrar la vulnerabilidad y la potencia de nuestra época.

Por su parte, el cuento “Espejos” (2010) de Soledad Puértolas problematiza no la figura del monstruo sino la figura de la maternidad devenida doble desde el propio cuerpo hacia afuera, hacia una exterioridad radical que no se reconoce ni tan siquiera como origen certero. Esa alteridad materna narrada desde el cuento, en sintonía con Sánchez Portero, funciona también como espacio de extrañeza, mas ya no es la casa, sino el embarazo mismo el hogar de lo incierto. Aquí, el cuerpo gestante se convierte en un espacio de incertidumbre, donde lo familiar deviene extraño y el embarazo se vuelve el lugar mismo de lo ominoso. La alteridad materna, narrada desde un registro intimista, funciona como un espejo que refleja el desgarró entre identidad y exterioridad, tensionando las representaciones idealizadas de la maternidad.

La novela de Agirre (2019), en cambio, complejiza la figura materna a partir del filicidio, abordando la construcción cultural de la madre monstruosa desde la voz de otra madre escritora que la narra. La duplicación no se da en un reflejo, sino en la mediación narrativa: una madre se cuenta a través de otra, gesto que articula empatía y distancia crítica hacia la otra mujer, además de cuestionamiento de los discursos médicos, jurídicos y literarios hegemonizados por la tradición paterna. Como advierte Adrienne Rich (2019), toda representación de la maternidad oscila entre opresión y creatividad; Agirre explora esa tensión en la figura escindida de Alice, revelando cómo la escritura materna puede dismantelar los mitos normativos.

En conjunto, estas tres obras inscriben la categoría del doble en un horizonte literario contemporáneo que interpela los discursos hegemónicos sobre lo femenino, lo materno y lo monstruoso. Al poner en escena figuras escindidas —el monstruo cotidiano, la madre especular, la madre narrada en trance filicida—, sus narraciones dismantlan

idealizaciones cristalizadas para abrir paso a figuraciones ambiguas, vulnerables y potentes. De esta manera, podría decirse que si el discurso sobre los monstruos, la relación madre-hija o sobre el asesinato de los hijos fue históricamente monopolizado y generizado por la hegemonía del discurso familiar paterno y literario, en estas nuevas ficciones contemporáneas se agencian otros modos de leer (Ludmer, 2015) y escribir el desvío, la derrota, la imposibilidad de amor o el tabú, allí donde fuera de toda normativa, sin culpas ni verdades factuales, la escritura se interroga por la propensión narrativa de contar “el territorio embarrado” (Agirre, 2019, p. 45) de la vida y la literatura. Se trata, en definitiva, de escrituras que, desde lo fantástico, lo intimista o lo transgresivo, dan cuenta de los pliegues de la experiencia femenina y materna, y que convierten al doble en un dispositivo privilegiado para narrar la fragilidad y la potencia de lo humano en nuestra época.

Referencias

- Abrams, M. H. (1962). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Oxford University Press.
- Agirre, K. (2019). *Las madres no*. Tránsito.
- Ahmed, S. (2011). *The cultural politics of emotion* (2.ª ed.). Routledge.
- Barrera, J. (2021). *Línea negra*. Montacerdos.
- Barei, S. (2005). *El cuerpo, metáfora de metáforas: Una perspectiva semiótica*. Comunicarte.
- Bono Velilla, R. (2021). “The yellow wallpaper”: Algunas consideraciones sobre el doble subjetivo femenino. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 9(1), 71-86. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.704>
- Botting, F. (2001). *Gothic* (2.ª ed.). Routledge.
- Blum, J. (1986). *Defying the constraints of gender: The male/female double in women's fiction* [Tesis doctoral, The Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu148726555440577
- Campra, R. (2008). *Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión*. Cátedra.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror, or, paradoxes of the heart*. Routledge.
- Doležel, L. (2003). Una semántica para la temática: El caso del doble. En C. Naupert (Ed.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 257-275). Arco/Libros.
- Domínguez, N. (2007). *De donde vienen los niños: Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo Editora.

- Faur, E. y Pereyra, F. (2012). Gramáticas del cuidado. En V. Esquivel, E. Faur y E. Jelin (Eds.), *Las lógicas del cuidado infantil: Entre las familias, el Estado y el mercado* (pp. 499–520). Instituto del Desarrollo Humano, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Foucault, M. (1992). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1996). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Freud, S. (1987). Lo ominoso. En *Obras completas* (vol. XVII, pp. 217–251). Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1919).
- Fromm, H. y Glotfelty, C. (Eds.). (1996). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press.
- Fumis, D. (2019). *Infancia y transición en la narrativa española contemporánea*. En G. Prósperi (Comp.), *Sexto Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL* (pp. 121–130). Universidad Nacional del Litoral.
- García, P. (2015). *Space and the postmodern fantastic in contemporary literature*. Routledge.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (Trad C. Martínez Gimeno). Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.
- Kristeva, J. (1978). *La revolución del lenguaje poético*. Siglo XXI Editores.
- Kull, K. (2001). Biosemiosis: La vida como actividad semiótica. *Sign Systems Studies*, 29(1), 327–339.
- Lagos-Pope, M.-I. (1985). Sumisión y rebeldía: El doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré. *Revista Iberoamericana*, 51(132–133), 731–749. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4101>
- Ludmer, J. (prólogo de Louis, A.) (2015). *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria* (Ed. A. Louis). Paidós.
- Martín López, R. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-1013106-110206/rml1de1.pdf>
- Moers, E. (1976). *Literary women*. Oxford University Press.
- Patmore, C. (1854). *The angel in the house*. John W. Parker.
- Praz, M. (1988). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Fondo de Cultura Económica.
- Puértolas, S. (2010). *Compañeras de viaje*. Anagrama.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- Rogers, R. (1970). *A psychoanalytic study of the double in literature*. Wayne State University Press.
- Sánchez Portero, Á. (2017). *Habitaciones con monstruos*. Talentura.
- Sánchez-Téllez, I. (2024). Maternidades tecnoestéticas. Imperativos reproductivos en *In Vitro* (2021) de Isabel Zapata y “Conservas” (2017) de Samanta Schweblin. *Estudios Filológicos*, (73), 283–300. <https://doi.org/10.4067/s0071-17132024000100283>
- Showalter, E. (1994). *Sister's choice: Tradition and change in American women's*. Oxford University Press.

Unamuno, M. de. (1941). *Del sentimiento trágico de la vida*. Espasa-Calpe.

Woolf, V. (1931). *Professions for women*. Hogarth Press.

Alcira Soust Scaffo: una praxis poética. Resultados de una investigación

Alcira Soust Scaffo: A Poetic Praxis. Results of a Research



Estefanía Pagano Artigas

Universidad de la República, Uruguay

mpagano@psico.edu.uy

Recibido: 30/09/2025. Aceptado: 20/10/2025.

Resumen:

El presente artículo describe un proceso de investigación sobre la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo en la intersección entre literatura y psicoanálisis, y sintetiza hallazgos que emergen de leer en su obra el anudamiento entre lo clínico, lo estético y lo político. El texto se estructura en tres momentos, entrelazados con fragmentos poéticos de la autora que acompañan y expanden la reflexión teórica. El primero aborda el recorrido investigativo y sus derivas metodológicas, enmarcadas en una “epistemología de fronteras” que consiste en posicionarse en el *entre* que vincula distintas áreas de conocimiento, en lugar de aplicar saberes de una disciplina como insumos auxiliares y subordinados al desarrollo de otra. El segundo ofrece una semblanza de Alcira Soust Scaffo, presentada como una maga de las palabras poéticas, cuya vida y obra desafían los límites de las prácticas habituales. El tercero propone una lectura de los resultados de la investigación, formulados como verdades mínimas: destellos de sentido que, sin pretensión de totalidad, iluminan zonas de experiencia donde lo poético, lo político y lo clínico se encuentran.

Palabras clave: poesía uruguaya, Alcira Soust Scaffo, literatura, psicoanálisis, proceso de investigación

Abstract:

This article describes a research process on the Uruguayan poet Alcira Soust Scaffo at the intersection between literature and psychoanalysis, and summarises findings that emerge from reading her work on the intertwining of the clinical, the aesthetic and the political. The text is structured in three parts, intertwined with poetic fragments by the author that accompany and expand on the theoretical reflection. The first part addresses the research process and its methodological drifts, framed within a “border epistemology” that consists of positioning oneself in the space that links different areas of knowledge, rather than applying knowledge from one discipline as auxiliary inputs

subordinate to the development of another. The second offers a profile of Alcira Soust Scaffo, presented as a magician of poetic words, whose life and work challenge the limits of customary practices. The third proposes a reading of the research results, formulated as minimal truths: flashes of meaning that, without claiming to be exhaustive, illuminate areas of experience where the poetic, the political and the clinical overlap.

Keywords: Uruguayan poetry, Alcira Soust Scaffo, literature, psychoanalysis, research process

La poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo (1924-1997) siempre escribía poemas y plantaba árboles y flores. Al comienzo de su vida en Uruguay, ejerciendo su rol de maestra rural. Luego en México (1952-1988). Allí, entre 1972 y 1988, le dio forma a su proyecto artístico, consistente en elaborar y entregar poemas, comunicados, avisos, dibujos, entre quienes transitaban diversos espacios, sobre todo los pasillos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Le puso a esas acciones el nombre de *Poesía en Armas. Amigos del Jardín Cerrado Emiliano Zapata, Secretaría de la Defensa de la Luz*. Sobre el final de su vida, nuevamente en Uruguay entre Durazno, Flores y Montevideo.

La impronta de algunos de sus poemas podría describirse recurriendo al concepto de hypomnémata como una forma de escritura sobre sí en términos de Michel Foucault (2001):

En sentido técnico, podían ser libros de contabilidad, registros públicos o cuadernos individuales que servían como ayuda memoria. Su uso como libro de vida o guía de conducta parece haberse convertido en algo habitual entre todo un público culto. En ellos se anotaban citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de las que se había sido testigo o de las que se había leído el relato, reflexiones o razonamientos que se habían escuchado o que habían venido a la mente. Constituían una memoria material de las cosas leídas, escuchadas o pensadas; así, las ofrecían como un tesoro acumulado para su posterior relectura y meditación. También constituían materia prima para la redacción de tratados más sistemáticos, en los que se daban argumentos y medios para luchar contra tal defecto (como la ira, la envidia, la charlatanería, la adulación) o para superar tal circunstancia difícil (un duelo, un exilio, la ruina, la desgracia). (p. 1249; traducción mía)

Transcribo uno de esos textos de Alcira Soust Scaffo recopilados en el Catálogo que recoge la exposición que se realizó sobre la poeta en 2018 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM):

la limpidez no se mancha
lo que se mancha es la no-limpidez

Si se mancha
(la limpidez)
no es limpidez

la limpidez es – la luz! Y quién mancha a
la luz? la luz es
es el día
es la noche!
~~hay eclipse como el de Michuatlán~~
y la luz se eclipsa ↑ ~~se hace~~

Es la vida

la limpidez dice todo
~~siendo día~~
x que es... limpidez
la sangre no mancha
se quita con el agua
con el sol
lo que se mancha
no es limpidez
en el alumbrar
en el dar a luz!
cómo se mancha la vida? si la vida es
cómo se m(ata) la vida? si la vida es
cómo se muere la vida?
cómo se mata la vi-da? si la vida es
cómo se mata la poesía? si la poesía es
cómo se mancha la limpidez? si la limpidez es

luz y es día y es noche
es el sol y es luna y las estrellas
y es la vida y es la poesía
~~y es~~ y es la limpidez!
Y es el viento y es un niño y es un hombre y es
el canto y es una lágrima y es mi madre. (manuscrito
reproducido en MUAC, 2018, p. 197)

¿Cómo leer este tipo de textos y desde qué posición? Esas fueron algunas de las preguntas que afronté durante la investigación doctoral que

emprendí en el Programa de Posgraduación en Literatura por la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, con dirección de Liliana Reales y codirección de Ana Hounie. A continuación relato algunas particularidades

El proceso de investigación

La tesis se titula *Alcira Soust Scaffo y los papeles* (Pagano Artigas, 2023). En ella se investigan las escenas biográficas y los escritos dispersos, nómades y errantes de la maestra y poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo (1924-1997), desde la intersección de saberes de la literatura y el psicoanálisis, que se cruzan en un nudo conformado por lo estético – particularmente lo poético–, lo político y lo clínico. Se comenzó por la elaboración de un archivo a través de una experiencia metodológica que podríamos llamar *de montaje*, por la cual se creó un atlas de la poesía de Alcira Soust Scaffo. Se trató de una investigación que contaba con escasos estudios precedentes, a pesar de la significativa producción de Alcira Soust Scaffo. Por ello, se buscó, no solo aportar a la reflexión teórica y crítica entre literatura y psicoanálisis, sino también realizar un agrupamiento y una posterior lectura de toda su producción artística, que sirviera de fuente de consulta para futuros estudios sobre la temática. Toda la investigación, entonces, puede consultarse en la tesis publicada en el acervo digital de la Biblioteca de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC).

El campo de problemas de la investigación doctoral es interdisciplinario, ya que se encuentra inserta en un espacio teórico y crítico en el que se cruzan saberes de la literatura y el psicoanálisis. Según Rodolfo Agorio (1983), uno de los fundadores de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU,) la tradición de estudios académicos sobre la relación entre psicoanálisis y literatura se encuentra inscripta en los estudios aplicados, más precisamente en el psicoanálisis aplicado, cuyas líneas principales son entender la biografía del artista al analizar su obra o entender la obra del autor a partir de la investigación y el conocimiento de su biografía, a las que Agorio sumó una tercera, más original, que se observa en el escenario clínico: el estudio de las referencias artísticas que los pacientes o analizantes aportan en la situación analítica. Más recientemente, Pierre Bayard (2009), crítico literario y psicoanalista francés, se refiere, en

cambio, a la literatura aplicada al psicoanálisis: aquel estudio en el que la obra literaria revela un agujero conceptual del psicoanálisis.

La tesis doctoral buscó alejarse de esas tradiciones del estudio aplicado, porque en ambos casos implica una relación de dominación-sumisión de un saber sobre el otro. En cambio, el proyecto se posicionó en una “epistemología fronteriza” (Escolar y Besse, 2012) orientada al estudio del encuentro de dos o más áreas del saber posicionándose en el *entre*, habitando la frontera y pensando lo que esas áreas tienen en común y también lo que hay de diferente. La epistemología fronteriza investiga aquello que no puede ser pensado desde compartimentos fragmentados y estancos. Resalta lo único y lo singular y, por ello, irrumpen verdades que, lejos de ser absolutas, son mínimas, aunque no poco importantes. Para pensar la idea de frontera como posición epistemológica, puede recordarse a Fracys Allis, el artista belga-mexicano de *La línea verde* (2004), performance que consistió en trazar con 58 litros de pintura verde una línea de 24 km, llevando al territorio la “línea verde” que el teniente coronel Moshe Dayan había dibujado sobre un mapa en 1948, después de la declaración del Estado de Israel. Desde esta perspectiva, la frontera no es un límite que separa una cosa de la otra, sino un espacio que forma parte de ambas entidades o, como dijo Heidegger (2014), “la frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es” (p. 5). La investigación consistió entonces en estudiar y analizar los escritos nómades y errantes de Alcira Soust Scaffo prestando especial atención al anudamiento entre lo estético, lo político y lo clínico en una triple frontera, tal como lo entiende la psicoanalista uruguaya Ana Hounie (2019), al estilo en que Lacan piensa el nudo borromeo de sus tres registros: lo simbólico, lo imaginario y lo real.

El registro de lo simbólico sería, de modo general, el campo del lenguaje, que permite la inscripción del sujeto en la vida social. Cuando habla del lenguaje, Lacan reformula los aportes de Ferdinand de Saussure y sostiene que un significante “es lo que representa a un sujeto para otro significante” (Lacan, 2010, p. 66) o también que “el significante no es simplemente hacer signo a alguien, sino, en el mismo momento del resorte significativo, hacer signo de alguien, hacer que el alguien para quien el signo designa algo asimile ese signo, hacer que el alguien se convierta, él

también, en dicho significativo” (Lacan, 2008, p. 298). El registro de lo imaginario, que proviene del término imagen, refiere al orden de las dualidades: “un comportamiento puede ser imaginario cuando su orientación hacia imágenes y su propio valor de imagen para otro sujeto lo vuelven susceptible de desplazamiento fuera del ciclo que asegura la satisfacción de una necesidad natural” (Lacan, 2009, p. 9). A diferencia de lo simbólico, lo imaginario implica un campo cerrado de sentido. El registro de lo real, lejos de ser lo que tradicionalmente designa (lo material, tangible, comprobable), es según Lacan lo imposible de representar, lo innombrable: “Se podría decir que lo Real es lo que es estrictamente impensable. Eso sería al menos un punto de partida. Eso haría un agujero en el asunto” (Lacan, 2002, p. 19). Puede sostenerse cierto aspecto espectral, pero no por ello ausente. Al contrario, lo real existe:

Es cierto que ex-siste. Nos damos bastante trabajo para deletrearlo. Ex-siste, pero solamente en el sentido que inscribo con el término ex-sistencia al escribirlo de otro modo que como se hace habitualmente. El quizá siste, pero no se sabe dónde. Todo lo que se puede decir, es que lo que consiste no da de ello ningún testimonio. (p. 5)

Realizada esta aproximación, es posible referirse al nudo de lo clínico, lo estético y lo político. En primer lugar, destaca la importancia del nudo borromeo en tanto presenta flexibilidad y constante transformación. No se trata de que un registro sea superior a otro, sino que cada uno es relevante con independencia del otro; al mismo tiempo, están enlazados, lo que hace surgir y reflejar alguna novedad. La utilización del artículo *lo* (lo estético, etc.) de la misma forma que lo utiliza Lacan, busca escapar de cualquier totalización y universalidad, así como de campos disciplinares estancos y fragmentados. En segundo lugar, lo clínico, lo estético y lo político posibilitan hacer visible lo irrepresentable que se encuentra en el agujero central del nudo. Hounie (2019) lo explica de la siguiente manera: “lo estético distribuye las formas de la experiencia sensible, lo clínico los acentos personales de la subjetivación, lo político lo común; y el nudo en su conjunto los colectiviza. Y transitar el nudo implicará, como planteaba al comienzo, un movimiento de recorrido (s.p.)”. Lo clínico, a grandes rasgos y apartándose del discurso médico, es pensado como: “el lugar de los sueños, del sexo y de la muerte. Es decir, de aquellos lugares que

involucran al cuerpo en su condición de ser el más puro enigma, lo que ningún saber puede cubrir” (s.p.). Lo estético y lo político se piensan en conjunto en tanto existe algo del arte que siempre es político y algo de lo político que siempre es estético.

Realizar una lectura desde el nudo de lo clínico, lo estético y lo político implicó reparar en el detalle, en el gesto, en la historia mínima, en la repetición, en lo que insiste, por más sutil que sea. Por ello, el proyecto adoptó matices subversivos y poéticos. Subversivos, en tanto se subvertieron hábitos de investigación: el proceso fue una búsqueda de algo relevante para decir a través del estudio y no simplemente el intento de revelar una verdad dada en el objeto. Poéticos, porque emergieron verdades que excedían lo esperado y trascendían hacia el mundo desde el objeto investigado, creando resonancias éticas y estéticas.

Se estudiaron las construcciones ficcionales de Alcira, las vinculadas a su padecer psíquico (no desde un punto de vista psicopatológico, sino en tanto el poder decir algo de su dolor que genera acto), aquellas literarias y otras relacionadas a su accionar político; sus formas literarias, sus palabras, su técnica, su estilo. Se analizó a Alcira en vinculación al *cuidado de sí* foucaultiano, a través de sus escritos, de sus poemas, de sus palabras y de su notas personales o apuntes. Asimismo, se tomaron las escrituras en las que Alcira se dejó llevar por dicha materialidad, para hacerlas carne, para hacerlas cuerpo.

La investigación estudia toda la poesía de Alcira encontrada hasta el momento. Alcira nunca se preocupó de publicar el conjunto de sus textos poéticos, pero se han ido recuperando a partir de personas que circulaban en los espacios, la mayoría universitarios y culturales, donde Alcira los distribuía. A los efectos del análisis, clasificamos su obra poética en dos grandes grupos: en primer lugar, los poemas escritos en el marco de su proyecto *Poesía en armas* (1972-1988), recuperados en parte por iniciativa del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM (MUAC, 2018); en segundo lugar, la poesía anterior y posterior a ese período, cuyo rastreo fue parte del trabajo de tesis y cuya sistematización se realizó utilizando la metodología del montaje, de la que resultó un atlas poético.

Ahora bien, ¿qué se entiende por *montaje*? Según el crítico de arte y filósofo Didi-Huberman (2008), influenciado por el historiador de arte Aby Warburg, el montaje proveniente de la historia del arte se aboca a:

[...] *dysponer las cosas*, a desorganizar su orden de aparición. Una manera de mostrar toda disposición como un choque de heterogeneidades. Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *dysponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás. (p. 97; destacados en el original)

El montaje es un método, una forma de conocimiento que ocurre a través de la presentación sinóptica de diferencias y entreviendo la conexión secreta o velada de imágenes que unen tiempos distintos. El montaje rompe con la noción de historia lineal e impone, mediante el relacionamiento de diferentes acontecimientos u obras artísticas, el anacronismo. Este es entendido como la fusión de diferentes tiempos que, lejos de entorpecer, potencia lo que se estudia (Didi-Huberman, 2011). Se trata de una superposición de imágenes que revela lecturas subyacentes a lo explícito, muestra la heterogeneidad, la diferencia. El montaje descubre una otredad escondida. Es un método de la historia del arte empleado para estudiar las imágenes y los acontecimientos que las rodean, pero en el caso de esta tesis doctoral el montaje migró al estudio de la palabra, la letra, la literatura y las escenas biográficas de Alcira.

El atlas de la poesía de Alcira, resultado del montaje recién caracterizado, incluyó textos previos y posteriores al período 1972-1988 y puede describirse como una cartografía abierta e inconclusa que rescata los restos y los organiza en función de percibir relaciones secretas (no dichas) y conducir una lectura de los hechos artísticos que se presentan. Al tratarse de una lectura singular, un atlas siempre está incompleto y abierto: es ampliable a nuevas lecturas y redes. De esta forma, implica una metáfora de conocimiento que promueve una arqueología artística, en este caso literaria, una *genealogía* en términos foucaultianos y una *constelación* en términos benjaminianos.

En el caso de Alcira, el atlas implicó rescatar las relaciones secretas que su poesía trazaba con otras poéticas latinoamericanas y europeas, principalmente españolas y francesas, con otros autores, con otros

fenómenos artísticos, con diversos acontecimientos y sucesos históricos y con sus escenas biográficas. El atlas, una vez elaborado, promovió el análisis de los textos escritos en sí mismos: sus características, su estilo, su relación con el lenguaje, sus imágenes poéticas, sus figuras retóricas, así como sus “relaciones secretas”.

Se propuso arribar a resultados originales para contribuir con nuevos conocimientos académicos que, por un lado, hicieran aportes a la potencia de la relación entre psicoanálisis y literatura, en especial cuando se trata de analizar estas singularidades; y, por otro lado, promovieran una apertura en el canon literario uruguayo, que ha desatendido bastante la obra literaria de Alcira Soust Scaffo.

¿Quién es Alcira Soust Scaffo?

Alcira Soust Scaffo nace en Durazno (departamento de Uruguay) el 4 de marzo de 1924. Se forma en magisterio y trabaja como maestra en escuelas rurales (como la de la localidad de Chileno Grande) hasta 1952, año en que parte a México con una beca de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) con el fin de realizar sus estudios de posgraduación en el ámbito del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL). Es en Michoacán donde concluye su pasantía acompañada de varios informes y una tesis que se titula *La recreación en la estructura de la personalidad*. Decide quedarse en la Ciudad de México y comienza a frecuentar círculos de intelectuales y artistas. Entre los primeros, muchos antropólogos y entre los segundos, muralistas, como el famoso Rufino Tamayo. También se vincula con diversos poetas, como el mexicano José Revueltas o los españoles exiliados de la dictadura franquista: Emilio Prados y León Felipe. En este momento comienza su vida errante y nómade, de casa en casa. Se afianza en la práctica escritural, particularmente la poesía. Se aproxima a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se une al movimiento estudiantil. El 18 de setiembre de 1968, luego de una invasión militar a la Facultad, bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, Alcira se esconde en uno de los baños de la Torre I y pasa allí aproximadamente dos semanas sobreviviendo a base de agua y papel higiénico. Ese acontecimiento inspira la creación del personaje Auxilio

Lacouture, de la novela *Los detectives salvajes* y la nouvelle *Amuleto*, ambas de Roberto Bolaño (2011a y 2011b), quien la conoce en 1970 y convive varios meses con Alcira en la casa donde también vivían la hermana y la madre del escritor chileno. Alcira se une al movimiento de los funcionarios universitarios y milita a través de la literatura, a través de la creación del proyecto que llama *Poesía en Armas. Amigos del Jardín Cerrado Emiliano Zapata, Secretaría de la Defensa de la Luz*. Este proyecto implica hojas mecanografiadas de sus poemas, traducciones o comentarios de poemas y la distribución a quienes ingresan a la Facultad o circulan por sus alrededores, en la Ciudad Universitaria. En las décadas de 1970 y 1980, continúa en los circuitos de la UNAM, acompañando diversas movilizaciones y mantiene su militancia a través de *Poesía en Armas*. En los años 80 tiene varias internaciones psiquiátricas, algunas voluntarias y otras involuntarias. Durante esas internaciones, se le adjudica el diagnóstico de psicosis delirante crónica con características paranoicas. En 1988, algunos psiquiatras y amigos toman la decisión de que vuelva al Uruguay. Allí, luego de 36 años en México, Alcira vive con su familia hasta aproximadamente 1994, cuando perdiendo contacto con ellos, vuelve a su vida errante, esta vez por las calles de Montevideo. Muere en Montevideo en 1997, exactamente 9 años luego de su vuelta de México, sola e indigente. Quien descubre su muerte, a través del acta de defunción, es Marlene Yacobazzo, estudiante de Alcira en Chileno Grande, antes de su partida a México. Sus años de vida nómada y errante han dejado huellas en sus textos, como ocurre en el siguiente, que es uno de sus primeros poemas:

Por la calle alegre
va la niña sola
Parece gacela
Pronto será loba
Por la calle alegre
camina ella sola
Sonriendo y sonriendo
Sólo llora a solas
Por la calle alegre
juega con los niños
Parece uno de ellos
La niña y los niños

Por la calle alegre
ella va cantando
¡Qué viva la alegría!
En su canto hay llanto
En la calle alegre
ha quedado sola
A nadie sonríe
Llora, llora, llora
En la calle alegre
las puertas cerradas
al paso silente
de la niña sola
¡Cómo huye la gente!
Ahí viene la loba
En la calle sola
La loba! La loba!
Los niños dormidos
Ellas rezan todas
y murmuran ellos
La loba! La loba!
¿Esta es la calle
de la niña sola?
¿Es la calle alegre
dónde caminaba?
jugaba?
cantaba?
Os habéis perdido
Esta es la calle
de la niña loba
donde rezan ellas
por los niños tristes
por los niños solos
sin cantos ni rondas
y murmuran ellos
La loba! La loba!
En la calle sola
La loba! La loba!
(texto mecanografiado con anotaciones)

manuscritas, reproducido en MUAC, 2018, p. 159)

Resultados de la investigación

La epistemología fronteriza permitió que emergieran las siguientes verdades mínimas:

(1) Se puede entender a Alcira como un *Nachleben* (Benjamin, 1990), una figura cuya vida y obrar vuelven al origen una y otra vez, con fuerza y empuje. Trasladada a su actividad como maestra rural, la idea de origen colabora con el intento de pensar y bordear lo irrepresentable, eso que está situado en el centro del nudo entre lo clínico, lo estético y lo político. En ese gesto de bordear lo irrepresentable, se abre la posibilidad de su representación.

(2) Es posible descubrir a Alcira como maestra tanto de pedagogía como de psicoanálisis. En su tesis de posgrado, titulada *La recreación en la estructura de la personalidad*, a través de las nociones de juego y recreación, Alcira enlaza conceptos de autores del área pedagógica y psicoanalítica, muchos de los cuales aparecen de forma implícita. Su desarrollo académico resulta vanguardista para la época, especialmente por la importancia que otorga al juego y a la recreación en la formación del infante y en la estructuración de la personalidad. Alcira pone en funcionamiento la teoría psicoanalítica y la pedagógica, y las transforma.

(3) Construir, a través del montaje, un atlas de la poesía de Alcira previa a 1972 y posterior a 1988 permite realizar en ese corpus siete agrupamientos temáticos: lo infantil; la poesía y la música; la (niña) loba; Alcira y la influencia española; poesía y naturaleza; amistades; poesía y lengua francesa.

(4) El análisis lleva también a identificar los siguientes rasgos característicos de esa obra: la propensión a presentar los poemas con dedicatorias; la tendencia a dar explicaciones de las circunstancias de producción de esos textos; las influencias españolas y francesas; el juego de palabras; la repetición en sus distintos variantes; el uso de procedimientos de la poesía visual; y la motivación vanguardista de su poesía.

(5) La poesía de Alcira (en su carácter visual) y su vida errante permiten ubicarla en una red de artistas latinoamericanos, como la brasilera Ana Cristina César, el peruano Luis *Luchito* Hernández, el argentino Alberto Grecco, el chileno José Luis Martínez y el mexicano Ulises Carrión.

(6) Se evidencia que la poesía de Alcira está afectada por la palabra y la imagen, y que ella misma es una mujer atravesada por el lenguaje, lo cual la convierte en una maestra del lenguaje poético. Este lenguaje, por momentos, se vuelve legible dentro de cierta ilegibilidad, cuyo mecanismo refleja sentidos una vez que la lectura se sumerge en su modo de operar. El lenguaje se concibe como ocupación y afectación, en tanto impregnación y efecto de las emociones.

(7) Se percibe que Alcira sostuvo su existencia en una albañilería poética. En su vivencia de llevar la experiencia de la locura a la escritura, realizó un trabajo artesanal: una obra. Dio forma a su locura y salió de ella creando poesía.

(8) Se reconoce que el proyecto *Poesía en armas*, que incorporó jardinería y cartelería, estaba presente en el estilo de vida de Alcira y en sus acciones desde mucho antes de su concreción formal. Este proyecto reunió su compromiso poético y político con la vida, y se convirtió en una forma de relacionarse con el mundo. Alcira es, a través de *Poesía en armas. Amigos del Jardín Cerrado Emiliano Zapata, Secretaría de la Defensa de la Luz*, una artista-obra. El acto artístico no es solo la producción del poema, sino que comprende la elección de un poema, su escritura (o traducción), su comentario y su encuadre en determinado hecho que acontecía o se conmemoraba en ese momento. También implicó enmarcarlo y encabzarlo con la expresión *Poesía en armas. Amigos del Jardín Cerrado Emiliano Zapata, Secretaría de la Defensa de la Luz*. Una vez mecanografiado un texto, lo fotocopiaba y salía a entregar las hojas a quien anduviera por los pasillos de la facultad. El proyecto implicó una construcción polifónica: palabra, imagen y acción. Alcira y su proyecto *Poesía en armas* habitan la literatura desde el propio cuerpo. La literatura, en Alcira, es letra que se hace carne, gesto, acción. Alcira se transforma en un poema. El proyecto transgrede la idea de que la literatura es palabra muerta o mero lenguaje, y anima a retomar otras formas de habitar la literatura. Se crea así una práctica instituyente que resiste la coyuntura de

ese momento y la actual, y se subleva impulsando una otredad posible de existencia.

(9) Se demuestra que Alcira, con su habitar al margen, su forma de vida y su albañilería poética, trasciende su época, todavía nos interpela y tiene la capacidad de perdurar.

(10) En términos de Benjamin (2013), Alcira es una constelación en sí misma. Al ser maestra, poeta, soñadora, intelectual, loca, militante, efecto de época y poema, se configura como un sujeto que incomoda. Incomoda porque no encaja en ninguna clasificación, en ninguna comunidad, en ningún mundo existente. Es un sujeto que deviene de su accionar nómade, errante, marginal, político y literario; un sujeto indisciplinado que se transforma en símbolo estético, político y clínico por sus nuevas formas de lenguaje, por su erótica lúdica de accionar poético insurgente, y por bordear nuevas concepciones de tratamiento del lenguaje para la literatura y el psicoanálisis.

(11) Se instaure, a partir de Alcira y su obrar literario, una nueva conceptualización: la *poética del andar*. En el caso de Alcira, ese andar implica educar, formar, hacer, escribir, desear, militar, delirar, regalar hojas y naranjas, sembrar plantas, politizar, interpelar... andar siendo, ardiendo, poetizando a la intemperie:

A quién corresponde
En dónde me perdí cuando tú estabas
Por qué calle navegaba sin destino
El sin ver más oído que mirado
El mirar en entonces distribuido
El él-ir
y él-reir
en él-mi-río
Tú de estar estarás tan cerca mío
Que él-mi-tú-yo no alcanza a él-ser-oído
En él-ir
y él reir
en él-mi-río
Donde está tu silencio que no es mío
Donde está tu-mirar que no es mirado

Donde él-mi-tú-yo-mío
 y los besos que nunca nos miraron
 En él-ir
 y él reir
 en él-mi-río
 Como él sonRío (Soust Scaffo, 1985, s.p.)

Quienes la conocieron coinciden en recordarla como un misterio. Un ejemplo es su amigo Carlos Landeros, quien expresa: “Cuando la conocí, todavía no estaba en total decadencia, como se fue cayendo. Cayendo, no tanto en el sentido moral, porque siempre aparentaba... No sé si aparentaba. No creo: así era. Nunca la vi amargada, pero era una persona que siempre fue un misterio para mí” (en MUAC, 2018, p. 235). Entonces, de nuestra parte, nos queda la posibilidad de echar una leña, avivar la llama y mantener vivo y encendido el misterio de la poeta Alcira Soust Scaffo, una maga de las palabras poéticas.

Referencias

- Agorio, R. (1983). *Psicoanálisis y literatura*. Banda Oriental.
- Bayard, P. (2009). *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* Paidós.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus. (Trabajo original publicado en 1928).
- Benjamin, W. (2013) *Obras* (libro V, vol. 1). Abada.
- Bolaño, R. (2011a). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2011b) *Amuleto*. Anagrama.
- Didi- Huberman. G. (2008). *Cuando las imágenes tocan lo real: El ojo de la historia*, 1. A. Machado Libros.
- Didi- Huberman. G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*: Adriana Hidalgo.
- Ecolar, C. y Besse, J. (2012). *Epistemologías fronterizas*. Eudeba.
- Foucault, M. (2001). L'écriture de soi. En *Dits et Écrit* (vol. 2, pp. 1976-1988). Gallimard. (Originalmente publicado en 1983, en el número 5 de la revista *Corps écrit*).
- Heidegger, M. (2014). Construir habitar pensar. *Fotocopioteca*, (14), 1-8. (Conferencia de 1951). Disponible en: https://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/39_heidegger.pdf
- Hounie, A. (2019). Un montaje potencial: lo político, lo estético y lo clínico. Imágenes para pensar. [Conferencia inédita pronunciada en la Università di Roma]. Copia en posesión de la autora.
- Lacan, J. (2002). *Seminario 22: RSI*. (Trad. y notas R. Rodríguez Ponte). Escuela Freudiana de Buenos Aires. (Originalmente dictado en 1974-1975). Disponible en: <https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/RSI.pdf>

Lacan, J. (2008). *El seminario 8: La transferencia*. Paidós. (Dictado en 1960).

Lacan, J. (2009). *Lo simbólico, lo imaginario y lo real* (Trad. y notas R. Rodríguez Ponte). Escuela Freudiana de Buenos Aires. (Conferencia pronunciada el 8 de julio de 1953 en el Anfiteatro del Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne para la Société Française de Psychanalyse). Disponible en: <https://www.apdeba.org/wp-content/uploads/conferencia-Lacan-SIR.pdf>

Lacan, J. (2010). *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós. (Dictado en 1973).

Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM (MUAC) (2018). *Alcira Soust Scaffo: Escribir poesía, ¿vivir dónde?* RM, Verlag.

Pagano Artigas, E. (2023). *Alcira Soust Scaffo y los papeles*. [Tesis de doctorado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional da UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/247801>

Soust Scaffo, A. (1985). *A quien corresponde*. [Texto poético mecanografiado]. Copia en posesión de la autora, facilitada por Agustín Fernández Gabard (sobrino nieto de Soust Scaffo).

Creación de lo fantástico en la ficción de Murakami

Creating the Fantastic in Murakami's Fiction



Heraclia Castellón Alcalá

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

heracliacastellon@gmail.com

Recibido: 30/08/2025. Aceptado: 09/09/2025.

Resumen

Se plantea en este acercamiento a la ficción de Haruki Murakami la presencia de lo fantástico como rasgo singular en buena parte de sus obras. A partir de esa premisa, conviene revisar el tratamiento que ha recibido como incluida en el realismo mágico (Napier, 1996; Strecher, 1999 y 2014) y asimismo revisar en qué medida la obra de Murakami se distancia de lo atribuido al citado movimiento latinoamericano. Es necesario igualmente considerar las explicaciones sobre la literatura fantástica, desde las afirmaciones esenciales de Todorov (1970) hasta aportaciones más recientes (Garrido Domínguez, 1997; Dolezel, 1997; Roas, 2008), para ver hasta qué punto en las obras de Murakami se constatan sus formulaciones reconocidas. El análisis efectuado permite concluir que la denominación *realismo fantástico* se acomoda más precisamente a la obra global del autor.

Palabras clave: Haruki Murakami, realismo fantástico, literatura fantástica, narrativa contemporánea

Abstract

This approach to Haruki Murakami's fiction posits the presence of the fantastic as a relevant feature in a large part of his works. From this premise, it is worth reviewing the treatment it has received as part of magical realism (Napier, 1996; Strecher, 1999, 2014) and also to what extent Murakami's work distances itself from what has been attributed to the aforementioned Latin American movement. It is also necessary to consider the explanations of fantastic literature, from the essential affirmations of Todorov (1970) to more recent contributions (Garrido Domínguez, 1997; Dolezel, 1997; Roas, 2008), to see to what extent Murakami's works reflect recognized formulations of the genre. The analysis carried out allows us to conclude that the term *fantastic realism* more accurately fits the author's overall work.

Key words: Haruki Murakami, fantastic realism, fantastic literature, contemporary narrative

Introducción

El elemento fantástico es sustancial en la mayoría de las quince novelas publicadas de Haruki Murakami, en las que el personaje suele experimentar un viaje identitario desde el contexto urbano del Japón contemporáneo hasta confines ignotos en los que afronta arriscados momentos con hostiles criaturas de un universo paralelo, un submundo desconocido como escenario para su personal catarsis. Cuando el giro hacia lo fantástico se activa en las tramas de Murakami se acerca el clímax narrativo:

A partir de la inmersión del protagonista en un espacio de naturaleza fantástica, la trama avanza hacia la superación del conflicto, una vez que el personaje ha encontrado fuera de la realidad conocida una salida que le permite superar su desasimiento vital, recomponer su rumbo y dar sentido a su existencia. En síntesis, este esquema correspondería a la fórmula ruptura-inmersión-resurgimiento. (Castellón Alcalá, 2024, p. 78)

A veces, el protagonista es invitado a emprender esa tortuosa travesía por emisarios o intermediarios cuya propuesta desafiante acepta; por ejemplo, en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, Toru Okada, el protagonista, contacta con diversos personajes (su joven vecina May Kasahara; el sargento Honda; las hermanas Malta y Creta Kanoo, o Nutmeg y Cinnamon), que le descubren o le facilitan ese descenso a lo desconocido, descenso que finalmente será sanador para él.

En efecto, el tránsito físico hacia el otro espacio puede producirse mediante una bajada desde la superficie hacia un pozo (*Crónica del pájaro...*); en un cubículo olvidado en la montaña (*La muerte del comendador*); o un hoyo junto al curso del agua (*El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*; *La ciudad y sus muros inciertos*).

La intervención de lo fantástico en la trama distingue gran parte de las obras literarias de Murakami; hay, por tanto, que considerar cómo puede ser analizado este factor por su entidad y función narrativas. De hecho, por la aparición de lo fantástico en los relatos, en el ámbito anglosajón la obra de Murakami se cataloga con la rúbrica “magical realism”; en el mundo hispanohablante, por otro lado, se maneja más específicamente la denominación *realismo fantástico*. Curiosamente, en la última novela

publicada, *La ciudad y sus muros inciertos* (2023), el escritor aprovecha el diálogo del protagonista con una mujer, en lo que parece ser el inicio de una relación, para puntualizar qué es el realismo mágico –en concreto, el de García Márquez– y qué no es, dado que el realismo mágico asume que en la realidad conocida se producen fenómenos extraordinarios, mientras que el personaje, probable transmisor del criterio del autor, dirime las diferencias, al afirmar que para lo extraordinario hay otro espacio, que escapa al real, el irreal:

La literatura del colombiano García Márquez rehuía las distinciones concluyentes entre vivos y muertos, y ponía en duda la separación diáfana entre realidad e irrealidad o la existencia de muros disociativos entre ambas. En mi humilde opinión, sin embargo, esos muros quizás existan. Mejor dicho, estoy convencido de que existen, pero que son muros inciertos. (Murakami, 2024, p. 567)

Dada la relevancia que alcanza la dimensión del componente fantástico en el autor, habrá que repasar los estudios sobre la literatura fantástica, así como sobre las precisiones en torno a las corrientes del realismo mágico y su diferenciación con el realismo fantástico, para descubrir la forma más adecuada de encuadrar esta trayectoria narrativa. Todo ello arroja luz para entender el abigarrado universo tortuoso, fantasmagórico, que desfila por las páginas de Murakami; esta creación fantástica responde a unas causas que las voces conocedoras de los mecanismos de estos extraños resortes de la creación nos permiten entender, así como esclarecer su sentido.

Para conocer los recursos de que el autor se vale para la proyección del relato hacia lo prodigioso, él mismo confiesa que salen de su propia mente, en un particular estado, podríamos decir, de vigilia “onírica”: escenas del mundo de los sueños que se le presentan cuando escribe. En el libro en que desvela su planteamiento del oficio de escritor, reconoce que para él es muy importante coleccionar detalles de la realidad y retenerlos en la memoria, para luego en el proceso de redacción hacer usos de ellos:

Deberían ser cosas concretas e interesantes que sorprendan. A ser posible, algo que no tenga una clara explicación y más aún si se trata de algo no razonable. Si es algo que encierra una contradicción, de inmediato suscita un pensamiento o aviva un misterio. (Murakami, 2017, p. 60)

Lo fantástico toma forma en los cuentos y relatos de manera diferente a las novelas, en las que es el espacio desconocido de resolución de conflictos, y marca el avance crucial y el desenlace de las tramas. En las narraciones más breves, por el contrario, asume otra función: en ellas, se presenta más bien a través de personajes imaginarios, que interactúan en el mundo real. Tómese el caso de “Samsa enamorado”, como reflejo invertido del relato kafkiano (*Hombres sin mujeres*); o el mono humanizado de Shinagawa, en los dos cuentos que protagoniza (en *Sauce ciego, mujer dormida* y *Primera persona del singular*); o el del enano bailarín, el pequeño monstruo verde (*El elefante desaparece*); el hombre de hielo (*Sauce ciego, mujer dormida*), la rana protectora (*Después del terremoto*), etc. Otra forma que lo fantástico adopta en los cuentos consiste en percepciones misteriosas, ajenas a la normalidad, que experimentan los personajes, casi siempre de manera repentina, que afectan al curso de sus vidas, o de su identidad. En el cuento “El séptimo hombre” del libro *Sauce ciego, mujer dormida*, el protagonista, que ha vivido desde su infancia atormentado por el remordimiento por la muerte de un amigo, experimenta de repente el sentimiento de liberación del pesar que ha azotado toda su vida:

En aquel instante, el eje del tiempo rechinó con fuerza. Cuarenta años se desplomaron en mi interior como una casa medio podrida y el viejo tiempo y el nuevo se mezclaron dentro de un único torbellino. A mí alrededor se apagaron todos los ruidos, la luz tembló. Perdí el equilibrio y me desplomé dentro de la ola que se acercaba. El corazón me latía con fuerza en el fondo de la garganta y perdí la sensibilidad de manos y pies. Permanecí largo tiempo tendido en esa posición. No podía levantarme. Pero no tenía miedo. No. No había nada que temer. Aquello ya había pasado. A partir de entonces no he tenido más sueños espantosos. No he vuelto a despertarme con un alarido en plena noche. Ahora me dispongo a iniciar una nueva vida. No. Tal vez sea demasiado tarde para ello. Tal vez sea muy poco el tiempo que me queda en el futuro. Pero, aunque así sea, me siento agradecido por haber sido salvado, al final, de ese modo, por haber experimentado una recuperación. Sí. (Murakami, 2008, p. 158)

En otro cuento del mismo libro, “Cangrejo”, el personaje, un joven a punto de regresar de sus vacaciones, siente un fulminante descubrimiento

en su vida, el palpito instantáneo de un repentino cambio, como una revelación fugaz de que su destino va a cambiar:

La tierra rotaba de un modo anormal. Él podía percibir su mudo chirrido. Algo había sucedido y el mundo había sufrido un cambio. El orden de una multitud de cosas se había alterado y ya era imposible volver atrás. Ahora sólo restaba que aquellas cosas que habían cambiado prosiguieran, tal cual, su avance hacia delante. A la mañana siguiente ellos regresarían a Tokio. Volverían a su vida cotidiana. Como si, en la superficie, nada hubiera cambiado. Pero él lo sabía. “Tal vez las cosas jamás vuelvan a funcionar bien entre esta mujer y yo. Quizá nunca más vuelva a experimentar hacia ella los mismos sentimientos que experimenté hasta ayer”. Pero no se trataba sólo de eso. “Quizá ni siquiera yo vuelva a llevarme bien conmigo mismo nunca más”, se dijo. “Nosotros, en cierto sentido, hemos caído de una alta tapia hacia dentro. Sin hacer ruido, sin dolor. Y ella ni siquiera se ha dado cuenta”. (p. 196)

En las novelas, los personajes, de entidad real, humana, experimentan episodios que resultan catárticos en atmósferas extrañas, donde se encuentran con seres cuya filiación cuadra de modo reconocible con la galería de criaturas del imaginario fantástico japonés: fantasmas, ectoplasmas, habitantes del mundo oscuro, humanos zoomorfos, dotados de poderes paranormales (por ejemplo, capacidad para hablar con los animales), pluralidad de identidades, como el narrador protagonista de *La ciudad y sus muros inciertos*, que vive en dos mundos paralelos y simultáneos; o el de *Kafka en la orilla* y su alter ego Cuervo. No obstante, en algunas novelas también aparecen personajes secundarios de naturaleza fantástica como coadyuvantes (en *Kafka en la orilla*, el coronel Sanders; en *La muerte del comendador*, el comendador; o como adversarios del protagonista, o simplemente malvados (Johnny Walker, en *Kafka en la orilla*). Hay algún caso de recurrencia de personajes o criaturas fantásticas, como el hombre sin rostro que aparece en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *After dark* y *La muerte del comendador*. Conviene precisar que tanto *Kafka en la orilla* como *1Q84* son dos novelas especiales en la obra del escritor, que por su complejidad merecen atención especial, y en ciertos aspectos se apartan del resto. Aquí se harán algunas referencias a ellas, pero, sobre todo, estas notas apuntan más a otras que muestran mayores confluencias estructurales y similitudes narrativas.

El manantial creativo del que se nutren sus historias, confiesa Murakami, es espontáneo e involuntario: no hay una decisión de autor en torno a ellas; es su mente libre de ataduras quien las produce, sin plan previo. Surgen en un estado mental similar al de los sueños, inconsciente, y avanzan con su propio curso, sin control: son sueños, como imágenes oníricas, pero creadas en un especial estado de vigilia. Murakami ha declarado en diversas ocasiones que las escenas fantásticas aparecen como un flujo inconsciente, y él es simplemente un observador de esas secuencias extrañas y, muchas veces, espeluznantes. Jay Rubin (2002) – figura fundamental en la difusión de la obra de Murakami, dado que ha traducido numerosas de sus obras en Estados Unidos, mercado desde el cual el escritor se difundió al resto del mundo– da cuenta del proceso que sigue la mente del autor en la creación, sumergiéndose a través de la música en la zona del inconsciente para rescatar las imágenes con las que construir sus historias:

For Murakami, music is the best means of entry into the deep recesses of the unconscious, that timeless other world within our psyche. There, at the core of the self, lies the story of who each of us is: a fragmented narrative that we can only know through images. Dreams are one important way to come into contact with these images, but often they surface unpredictably in our waking lives, are briefly apprehended by the conscious mind, then return just as suddenly to where they came from.

The novelist tells the story in attempt to bring out the narrative within; and through some kind of irrational process these stories send reverberations to the stories inside each reader. (p. 2)

De especial interés son las declaraciones de Murakami tras la publicación de *Kafka en la orilla* en un medio de su país; como tantas veces en su prosa, lo hace a través de una imagen simbólica, equiparando la mente y sus distintas facetas con una casa de varias plantas; en la primera, se desarrollan las actividades propias de la convivencia diaria; la segunda, más placentera, sirve para el disfrute personal (leer, escuchar música); y el sótano es el espacio complementario para desconectar; lo sorprendente es la planta por debajo aún del sótano, en la que, en el caso infrecuente de acceder, se encuentra la oscuridad, según Murakami, un viaje a nuestro pasado personal, a nuestra alma; ese descenso al interior oscuro es

facultad del escritor. Así lo ha recogido Strecher de una entrevista previamente publicada en la revista *Bungakukai*:

My thought is that underneath that basement room is yet another basement room. This one has a very special door, very difficult to figure out, and normally you can't get in there -some people never get in at all [...]. You go in, wander about in the darkness, and experience things there you wouldn't see in the normal parts of the house. You connect with your past there, because you have entered into your own soul. But then you come back. If you stay over there for long you can never get back to reality. My sense is that a novelist is someone who can consciously do that sort of thing. (Murakami, 2002, p. 16, citado en Strecher, 2014, p. 21)

Esa posibilidad a disposición del escritor de trasladarse a ese espacio inexplorado es lo que le lleva a disentir de ser incluido en el realismo mágico, dado que simplemente es un viaje al interior, no a una realidad ajena que produce el prodigio:

If you want to find a magical situation, magical things, you have to go deep inside yourself. So that is what I do. People say it's magic realism — but in the depths of my soul, it's just realism. Not magical. While I'm writing, it's very natural, very logical, very realistic and reasonable. (Murakami, 2011, p. 16)

La combinación temática de las historias (sentimiento de malestar, desapego social de los protagonistas y viraje de las tramas hacia lo fantástico) constituye, según el especialista Strecher (2014), el rasgo clave en Murakami:

Two principal elements informed Murakami's fiction: a focus on some internal being or consciousness that worked with the conscious self, sometimes in concert, other times antagonistically; and the nearly constant presence of a magical "other world" in which this internal being operated. (p. 5)

Así se puede ver en los propios textos. Si se atiende para constatarlo, por ejemplo, a la penúltima novela publicada, *La muerte del comendador* (2017), se comprueba la secuencia de estados y acciones que es habitual en la gama de novelas que dan entrada al componente fantástico. En esta novela, el protagonista, un pintor especializado en retratos, desorientado

tras ser abandonado por su esposa, siente que una parte de él está desaparecida, fuera de la vista, alejada de su imagen:

Fui al baño a mirarme en el espejo. Allí estaba el reflejo de mi cara. Hacía tiempo que no me miraba de frente, con calma. [...] Para mí la cara que tenía ante mis ojos solo era una parte de mi ser, que en algún momento se había escindido en dos. El ser que tenía enfrente no lo había elegido yo. Ni siquiera era un reflejo físico. (Murakami, 2018-2019, Vol. 1, p. 31)

El proceso interior de recomposición continúa dando pasos; tras un primer suceso sobrenatural - el misterioso sonido de una campana desde las pedregosas ruinas olvidadas de un antiguo templete sintoísta, casi cubiertas por en el monte, donde nadie ha entrado por largo tiempo-, el personaje experimenta la sensación de que algo en su vida se mueve, está cambiando; es el comienzo del contacto con la otra realidad:

Sentado en la banqueta, cerré los ojos y llené los pulmones de aire. Tenía claros indicios de que aquella tarde de otoño algo estaba cambiando en mi interior. Sentía como si mi cuerpo se desmoronase para volver a recomponerse de nuevo. ¿Por qué me ocurría aquello *en ese sitio y en ese preciso momento*? [...] ¿Era acaso porque había movido un montón de piedras de aquel extraño túmulo y lo había dejado al descubierto? ¿Era por culpa del tintineo de la campanilla a medianoche? ¿Era algo espiritual o no tenía nada que ver con todo eso y simplemente se trataba de que estaba inmerso en un proceso de transformación personal? Ninguna de las opciones que se me ocurrían parecía tener suficiente peso por sí misma. (Vol. 1, p. 130)

Los sucesos inexplicables van continuando y el protagonista descubre atónito que ha cobrado forma humana un personaje de un cuadro antiguo, titulado precisamente *La muerte del comendador*:

Me di cuenta de que había algo extraño en el sofá del salón. Tenía el tamaño aproximado de un cojín, de un muñeco [...] Agucé la vista y comprobé que no se trataba ni de una cosa ni de la otra. Era una persona de tamaño reducido perfectamente viva. Su altura apenas superaba los sesenta centímetros. Vestía una ropa blanca muy extraña y se movía con incomodidad, como si no terminase de acostumbrarse a ella. Ya había visto esa ropa en otra ocasión. Era una prenda tradicional, propia de las clases altas en el Japón antiguo. (Vol. 1, p. 168)

El pintor interroga a esta criatura sobre su naturaleza, y la respuesta, inevitablemente, confirma su inmaterial extracción: “Retomemos vuestra pregunta. ¿Soy un espíritu? No, os equivocáis. Un espíritu no soy, sino una simple idea. Un espíritu, en esencia, es una presencia sobrenatural, pero no es mi caso. Yo existo con muchas limitaciones” (Vol. 1, p. 170). A partir de ahí, el pintor protagonista, el único al que se hace visible, va adentrándose en episodios y situaciones de carácter fantástico, que finalmente lo llevan a resolver sus cuestiones pendientes. Al final de la historia el pintor declara su confianza en sí mismo, frente a lo que pudiera sacudir su vida, con una certeza que adquirió precisamente por sufrir penalidades y espantos en su periplo por los dominios fantásticos:

Tengo la capacidad de crear. Creo a pies juntillas que por mucho que esté encerrado en un lugar oscuro y estrecho, en un erial o en no sé qué extraño lugar, alguien aparecerá para guiarme. Lo aprendí gracias a las extraordinarias experiencias que viví durante el tiempo que pasé en aquella casa de las montañas cerca de Odawara. (Vol. 2, p. 283)

Cercana a la realidad conocida y, a la vez, abierta a lo soterrado y extraño, en la ficción de Murakami se constata la dimensión plural que los teóricos desvelan en la literatura actual, en donde se rompen los límites entre el mundo real y los *mundos posibles*:

Se rompen las ataduras –ciertamente milenarias– que hacen del mundo actual el fundamento y el punto de referencia inevitable de cualquier construcción artística. Los mundos ficcionales se han emancipado –como puede comprobarse fácilmente a través de la narrativa contemporánea– de la tutela (harto fastidiosa, a veces) del mundo fáctico o, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga. (Garrido Domínguez, 1997, p. 16)

Desde esa concepción, la ficción, sea mimética (realista, referenciada) o fantástica (irreal), no deja de ser sino solo creación; el texto es siempre un artificio fabricado, un universo propio debido a su creador. Lo que la obra literaria contiene no es la realidad, sino esa realidad fabricada por el autor, cuyo sentido se encierra en ella misma:

Todo el abanico de ficciones posibles está cubierto por una única semántica. No existe justificación alguna para una doble semántica de la ficcionalidad, una para las ficciones de tipo “realista” y otra para las ficciones

“fantásticas”. Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales. (Dolezel, 1997, p. 80)

Sobre Murakami, el realismo mágico y la literatura fantástica

Es bien evidente que muchas de las obras de Murakami se adentran en los pagos de lo fantástico, al margen de cuál sea el mecanismo creativo por el que surgen. Esos elementos fantásticos –personajes, eventos, lugares, etc.– que escapan a una explicación basada en lo conocido han sustentado la identificación de este conjunto narrativo como próximo al realismo mágico. Así es catalogado en el ámbito anglosajón, predominantemente, en contribuciones de capital relevancia, tales como las de Susan Napier o Mathew Strecher. La filiación de Murakami como particular exponente del realismo mágico se encuentra, de forma muy explícita, en la interpretación formulada por Strecher (1999 y 2014), quien aplica a las novelas de Murakami las teorías psicoanalíticas de Lacan. La primera de sus monografías abarca la primera etapa cronológica de las publicaciones del escritor, por lo que, lógicamente, no puede incluir análisis de obras posteriores a *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (1994). La segunda, de 2014, alcanza obras posteriores, y está concebida como una aplicación estricta de la doctrina psicoanalítica, más que un análisis de los aspectos literarios o de técnica narrativa; se ocupa de los conflictos entre la “narrativa” (el “relato”, podría decirse) individual del personaje en su enfrentamiento con la “narrativa” (el “relato”) del poder: el sistema (social, laboral...), la figura del padre autoritario, etc.; o, igualmente, sobre cómo el lenguaje y su hermenéutica pueden hacer cambiar el propio texto.

Strecher (1999) entiende, básicamente, que el recurso al realismo mágico supone para Murakami la herramienta con la que adentrarse en sí mismo para encontrar su identidad, ya que ese componente que escapa a la realidad (“mágico”, en la catalogación de Strecher) le vale al autor como fórmula para dar salida al interior más inaccesible de su mente: “Murakami described his own struggle to understand who he was in the fall of 1970” (p. 266). Una aclaración terminológica se impone aquí: quede claro que el citado crítico no emplea el término “fantástico” en sus estudios; sus formulaciones manejan las denominaciones del tipo “magical realistic setting” y, por otro lado, especialmente “inner mind”, “deeper

psychological underpinning”, “individual soul” o “core identity” (Strecher, 2014, pp. 5-6). Así formula la clave con la que operan estas variables narrativas en Murakami:

Put into the existentialist terms of Jean-Paul Sartre, or, later, the psychological theory of Jacques Lacan, Murakami’s implicit question is, always, how can the first-person protagonist forge connections with an Other (conscious or unconscious) and thereby identify himself, prove to himself that he even exists? This is the question that is explored from the earliest works to the most recent. (Strecher, 1999, p. 267)

Cuando la trama se traslada de lo real conocido a lo que escapa a la realidad, giro consustancial en la construcción de mucha de la narrativa murakamiana, es cuando Strecher estima que sigue la vía del realismo mágico, si bien establece alguna matización para deslindar su literatura de las figuras latinoamericanas más conocidas de esta tendencia literaria:

In virtually all of his fiction [...] a realistic narrative setting is created, then disrupted, sometimes mildly, sometimes violently, by the bizarre or the magical. [...] It is for this reason that Murakami’s work seems to fall into the general category of “magical realism,” though one must exercise great care in distinguishing Murakami’s strain of magical realism from other more politicized forms of the genre. (p. 267)

Destaca Strecher, por otro lado, el cambio operado en cuanto al espacio de ese componente de otra realidad —el “other world” o “metaphysical realm”— desde las novelas anteriores a *1Q84* (2009), en el sentido de que en las primeras tramas era el protagonista el que se adentraba en el espacio de la otra realidad, en tanto que en la novela citada se despliegan ubicuamente los materiales fantásticos, que Strecher explica como el cambio en lo sobrenatural, que pasa de ser el espacio para recuperar la identidad personal a ser ahora otro espacio comunitario, de progresión y fusión espiritual, es decir, la identidad individual ya no está en primer plano:

From merely a means of accessing individual memories and dreams to a central structuring element of the narrative in its own right, grounding all characters’ interactions, along with the formation of their selves. It has also been revealed, by its nature, to be a realm in which the individual inevitably surrenders his or her individuality. (Strecher, 2014, p. 116)

Al examinar las obras a la luz de las formulaciones lacanianas, Strecher sostiene que la apertura de las historias a la huida de lo real (en la primera etapa) responde a la necesidad del personaje de encontrar su identidad propia, perdida en una sociedad que impone sus intereses de beneficio y servidumbre a unos individuos que no disponen de otras vías u opciones; quienes no se ubican en la aceptación del sometimiento y se escapan de los férreos moldes sociales sufren la sensación de desconcierto personal, de vida extraviada, y han de recuperar su identidad trastornada con el recurso a otras fórmulas, para recomponer –en terminología lacaniana– el *yo* del mundo consciente con el *otro* del inconsciente. Según Strecher, el rescate de la parte escondida de su identidad lo proporciona la experiencia que les brinda la inmersión en el inconsciente, es decir, en lo no constatable o insólito, en lo que aquí se interpreta como creado por la propia mente del personaje, lo que acaba siendo su salvación. Así explica cómo subyace en el personaje el conflicto interno de su identidad: “To speak of seeing or touching the ‘core identity’ of the individual, of course, is to suggest a metaphysical process by which that inner mind can be accessed, and this forms one of the most recognizable trademarks in Murakami literature” (Strecher, 1999, p. 267).

Resulta así que Murakami se vale del material generado por el inconsciente –el “Otro” de Lacan– para afirmar el “yo” consciente: “Even in the early works one finds a sophisticated understanding on the part of the author of the unconscious as the source for the assertion of the conscious Self, or subjectivity” (p. 271).

No hemos de olvidar la salvedad que Strecher formulaba al ubicar al autor en el realismo mágico. Sería, según Strecher, una variante del realismo mágico desprovista de reminiscencias locales, geográficas, y sin remisiones de cariz reivindicativo frente al pasado colonial:

Magical realism in Murakami is used as a tool to seek a highly individualized, personal sense of identity in each person, rather than as a rejection of the thinking of one-time colonial powers or the assertion of a national (cultural) identity based on indigenous beliefs and ideologies. (p. 269)

En suma, la fusión de realidad y magia avalarían la inclusión del escritor japonés en los recintos del realismo mágico, al prestarle el servicio de

mostrar la parte desconocida de la mente, el inconsciente: “It supports most of all his desire to portray the function of the inner mind, or unconscious Other, to use the Lacanian term, and how this informs the construction of the Self, the individual Subject” (p. 270). De esta forma, en el modelo mental que Murakami ofrece, nos topamos con la división entre el mundo de la luz y el de la oscuridad. Si lo trasladamos a los textos, se encontraría que en *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, el espacio oscuro del interior sería una determinada habitación en un hotel laberíntico; el exterior, los lugares urbanos que se registran. En *La muerte del comendador*, el templo en ruinas olvidado en la montaña encarnaría el espacio de la oscuridad, frente a los distintos lugares de Japón en que la trama se desarrolla, el espacio de lo real, constatable.

En su monografía posterior, Strecher (2014) matiza que ese viraje crucial de lo real a lo mágico puede hacer que el lector se cuestione acerca de la propia existencia del personaje, que pudiera, por otra parte, ser solo criatura imaginada, sin existencia activa, específica, en el entramado narrativo:

There was always a tension between the metaphysical—indeed, the magical—and the psychological in his work. Put another way, one was constantly in doubt as to whether Murakami’s characters lived in a magical world or were simply out of their minds lived in a magical world or were simply out of their minds. (p. 5)

Ese territorio creado por el yo interior, por el inconsciente, Strecher lo denomina “other world” o “metaphysical realm” (p. 16). En esa particular dialéctica, el personaje trata de crear su propia “narrativa”, a fin de poder encarar la narrativa férrea del sistema hostil (p. 19). A ese espacio sobrenatural, enclavado fuera de los límites de lo que se considera la realidad, el personaje accede inconscientemente por accidente o casualidad; carece de límites, y si existe el tiempo, es imprevisible (p. 71).

Este especialista ha recopilado las ubicaciones del “other world”, “over there” en algunas novelas:

- mundo sobrenatural (metaphysical world), en *Escucha la canción del viento* (el subsuelo de Marte);
- inconsciente, *Pinball, 1973* (almacén de la ciudad del Ratón);

- tierra de los muertos, *La caza del carnero salvaje* (la casa en la montaña del Ratón);
- bosques, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas* (en la ciudad);
- cabañas aisladas, *Baila, Baila, Baila* (Hotel Delfín / edificio en Honolulu);
- misteriosos edificios, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (hotel);
- ciudades y pueblos apartados, *Al sur de la frontera, al oeste del sol* (el chalet de Hajime), *After Dark* (la habitación de Asai Eri), *1Q84* (“1Q84”, el Tokio alternativo), *Los años de peregrinación del chico sin color* (la casa de verano de Kuro en Haemeenlinn, Finlandia) (p. 73).

A este listado de ubicaciones para el “other world” se podrían añadir escaleras, túneles del metro, cuevas y pasillos subterráneos, todos siempre lugares oscuros y fríos, amenazantes.

La inclusión de Murakami como autor del realismo mágico es, como se ha visto, la habitual en el ámbito anglosajón; es una clasificación tan aceptada que hasta en las editoriales más afamadas se le cita como autor de dicha corriente al elaborar obras divulgativas (Brown, 2024), y así *Kafka en la orilla* figura junto a *Cien años de soledad*, *La casa de los espíritus*, *Hijos de la medianoche* o *Beloved* como obras clave del realismo mágico. Esa nota editorial remite a una explicación académica según la cual los cinco rasgos destacados del realismo mágico serían:

- 1) an element of magic that cannot be explained by natural law
- 2) a real-world setting
- 3) the reader is caught between different ideas of reality and events
- 4) conflicting realms that almost merge
- 5) the depiction of time as both history and the timeless, thus disturbing our understanding of time, space, and identity. (Brown, 2024, párr. 4)

Si nos atenemos a ese esquema definidor, es claro que se puede aplicar a las creaciones de Murakami sin problema. En estudios de indudable enjundia analítica, como el de Susan Napier (1996), se establece también

una similitud entre el realismo mágico y los escritores japoneses contemporáneos, partiendo de su común intención de apartarse de lo real como una forma de rebeldía, al distanciarse de los patrones literarios realistas europeos, por lo que las historias se pueblan de fantasmas y figuras fantásticas. Según propone Napier (1996), ambas literaturas contemporáneas, latinoamericana y japonesa, recurren a lo fantástico para así recobrar sus respectivos imaginarios autóctonos, la “matriz” para Lacan:

For twentieth-century writers of both Japanese and Latin American literature, then, the decision to write in the fantastic mode was, almost inherently, a subversive one. It was a decision to choose an alternative, consciously non-Western way of representing the world [...]. Ghosts, androgynes, metamorphoses, and mirror images abound in Japanese fantasy, inherently questioning the notion of a single “real.” [...] We might suggest that the Latin American and Japanese impulse toward the fantastic is a literal rediscovery of a lost imaginary, the world that in Lacan’s theories constitutes the womb, the place of union before the law of the father forces the infant into the world of the Symbolic. In the case of Japan and Latin America, the law of the father is clearly the discourse of the West. (p. 11)

En efecto, para esta especialista hay un punto de unión entre las creaciones del realismo mágico latinoamericano en su mirada vindicadora hacia su historia, que vendrían a coincidir con las ficciones fantásticas surgidas en el Japón contemporáneo como testimonios literarios de los conflictos y preocupaciones que aquejan a ese país; y, en ambos casos, los escritores se valen de figuras y motivos culturales autóctonos respectivos:

Latin American magic realism produces compelling archetypal fantasy while expressing the complex and tragic history of Latin America. Similarly, Sōseki and other writers of Japanese fantasy created works that appeal to non-Japanese readers at the same time as they used specifically Japanese elements to portray concerns particular to modern Japan. (p.15).

Pero también se puede, por supuesto, ampliar el foco a otras voces que desglosan las formas y rasgos propios de las corrientes literarias. Sería de utilidad recordar lo establecido por los estudios sobre el realismo mágico; entre ellos, en el mundo hispánico, es de señalado interés el realizado por Rocío Oviedo (1999), quien rastrea su aparición ligada a la literatura

fantástica y, ambas previamente, a la literatura de vanguardia, ya que coinciden en cuestionar el imperio de la razón del positivismo decimonónico (p. 324). Sin embargo, para Oviedo existe un contraste entre ambas corrientes en el planteamiento acerca de la realidad. La literatura fantástica asume que lo que sucede es parte de una anormalidad, a diferencia del realismo mágico, que acepta lo que sucede como parte de lo existente y evidenciable (p. 329). Para este último, Oviedo señala que la naturaleza americana, como naturaleza no domesticada, ofrece “un sinnúmero de posibilidades a la narrativa”, y presenta “una variante subjetiva o inconsciente, mágica, de la realidad, lo inesperado”. A esa peculiaridad de América, su “otredad”, añade el mestizaje, que se plasma en una indeterminación “que puede explicar la afluencia de monstruos” y otros personajes bizarros, seres mágicos “que provocan a la vez milagros y catástrofes” (p. 329).

Ambas tendencias divergen, para Oviedo (1999), en la percepción ante lo desconocido: para la literatura fantástica se combina el miedo y la osadía con rasgos de narrativa policíaca, en tanto que el realismo mágico asume lo desconocido como algo natural “en el más pleno sentido del término, es decir, como perteneciente a la naturaleza”, y se localiza en lugares concretos, dotados de magia (p. 331). Al interesarse por lo histórico, se le puede considerar “una literatura comprometida”, que describe y centra la cuestión literaria en lo regional y propio (p. 334). Se diferencian además por el tono con el que se construyen: en el realismo mágico el sentimiento predominante es el encantamiento, porque proviene del punto de vista de los cronistas, del asombro europeo, mientras que en la literatura fantástica prima el sentimiento de terror (p. 336). Reconoce en el realismo mágico el intento de recuperar, fuera de los márgenes europeos, la relación hombre/naturaleza, rota por el progreso, mientras que la literatura fantástica “por el contrario, no busca la armonía sino la explicación de lo inarmónico, para constatar la dualidad y reversión del mundo” (p. 333).

Oviedo identifica el realismo mágico como una forma de lo real maravilloso (p. 338), que presenta su particular visión del mundo, mientras que “la literatura fantástica pretende en todo caso implantar su realidad como alternativa a la existente”. Quizá ahí estribe el criterio por el que Murakami distanciaba lo fantástico del realismo mágico, en el hecho de

que para este la realidad muestra e incorpora los elementos extraños, en tanto que él discierne que ambos mundos, el real y el fantástico, cuentan con límites, con una separación que los delinea, siquiera sea de forma confusa, vaga. Recordemos cómo lo formulaba en la reciente *La ciudad y sus muros inciertos*:

La literatura del colombiano García Márquez rehuía las distinciones concluyentes entre vivos y muertos, y ponía en duda la separación diáfana entre realidad e irrealidad o la existencia de muros disociativos entre ambas. En mi humilde opinión, sin embargo, esos muros quizás existan. Mejor dicho, estoy convencido de que existen, pero que son muros inciertos. (Murakami, 2024, p. 567)

Un aspecto que resulta especialmente interesante en esta contraposición que Rocío Oviedo (1999) efectúa es lo podría hacer pensar en la mayor proximidad de la ficción murakamiana a la literatura fantástica, más que al realismo mágico: “Si el realismo mágico supone un reencuentro con la magia, la literatura fantástica se enfrenta a la razón, pues [...] exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón” (p. 331). En la última cita de Murakami se comprueba que se asume la existencia de algo fuera de la realidad, la “irrealidad”, lo que Oviedo ha referido como “un elemento sobrenatural”, que escapa a un mero planteamiento racional, por trascender lo real.

Oviedo subraya que el realismo mágico tiende a una percepción crítica hacia el ámbito social, histórico (p. 340) y, en la literatura fantástica, por el contrario, “lo que se pretende es la crítica de la ciencia o de la inteligencia”. Con todo, concluye Oviedo, las diferencias que se puedan apreciar no impiden que se den interferencias entre ambas corrientes. Este razonamiento cobra pleno sentido, porque no cabe negar en modo alguno que en muchos casos los textos podrían ser calificados con una u otra etiqueta, incluidos por supuesto los de Murakami. Curiosamente, hay quien sospecha que la inclusión de Murakami en el realismo mágico pueda, en realidad, deberse a puros criterios mercantilistas, para que su obra se pudiera beneficiar del prestigio y la popularidad con que ha contado el *boom* latinoamericano:

La calificación de las obras de Murakami como magicorrealistas podría obedecer en realidad a un programa de comercialización del autor que

aprovecha la estela comercial del movimiento hispanoamericano original, y no a una rigurosa traslación de los principios semánticos y pragmáticos del realismo mágico a su exitosa producción. (García-Valero, 2015, p. 16)

En las páginas de Murakami, en todo caso, el número de aspectos coincidentes con la caracterización de la literatura fantástica parece más amplio y consistente que su participación del realismo mágico. Por otro lado, y no parece ser un hecho baladí, conviene no olvidar el hecho de que el mismo Murakami nunca ha asumido esa etiqueta para su obra, sin rebatirla enérgicamente tampoco. Más bien ha preferido marcar distancias, contraponer los puntos que marcarían las diferencias. Si se opta por la denominación *realismo fantástico* es por considerar que los postulados con que se describe la literatura fantástica pueden corresponder atinadamente a la obra narrativa de Murakami, entendiendo que por otra parte, como el realismo mágico, construye un entorno reconocible, referenciable, con personajes de naturaleza humana, con conducta propia de seres humanos, si bien, de repente, en el flujo narrativo ocurre algo fuera del mundo conocido que se aparta del orden natural. Así, al igual que en la literatura fantástica, parte de la trama se ve afectada por lo sobrenatural, lo extraordinario y el tránsito hacia otros recintos ignotos y fantásticos.

Al interesarnos acotar específicamente lo establecido sobre la literatura fantástica como género narrativo, se ha de atender a las contribuciones asentadas que facilitan su reconocimiento. El punto de partida para remontarse a la caracterización de la literatura fantástica es, necesariamente, Tzvetan Todorov, cuyos desarrollos teóricos sobre la literatura fantástica (1970) constituyen el fundamento de análisis posteriores. Afirma Todorov (1981) que la aparición de lo fantástico comporta un desafío para su asimilación:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte

integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (p. 19)

Ante esa dicotomía, lo fantástico desaparece, según este teórico, para dar paso a otro género vecino, sea lo extraño, en el primer caso, o lo maravilloso, en el segundo: si el lector “decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso” (p. 30). Por el contrario, el fantástico-extraño es cuando los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales reciben, finalmente, una explicación racional (p. 32). Con todo, proliferan los casos en que no se puede distinguir entre lo fantástico y lo maravilloso, en que esa distinción es irrelevante, “la separación de lo fantástico se vuelve entonces muy difícil, si no imposible” (p. 72).

Considera Todorov que hay dos redes fundamentales de temas fantásticos (p. 81). La primera consiste en “los temas del yo”, que implican una posición “pasiva” (p. 93), esto es, no hay acción alguna: “Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el pandeterminismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio. La segunda, “los temas del tú”, daría entrada a temas

[...] referidos esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo; estamos, en términos freudianos, en el sistema *percepción-conciencia*. [...] Se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo [...] plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna. (p. 85; destacado en el original)

Para ilustrar esa pareja temática establecida por Todorov se puede acudir a rastrear ambos asuntos en alguna de las novelas de Murakami. En una de las novelas en que lo fantástico despliega nuclear importancia, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, un personaje de una de las narraciones intercaladas relata sus traumáticas experiencias bélicas y, en concreto, su estancia en un pozo al que fue arrojado. Lo que el personaje describe es asimilable a las formas de los temas del yo (ruptura del límite

sujeto / objeto, tiempo y espacio alterados, posición pasiva). Con la llegada del día, describe así sus sensaciones:

Cuando, advertido por algún indicio, me desperté sobresaltado, la luz ya estaba allí. Y conocí de nuevo el abrazo de la luz abrumadora. Casi de manera inconsciente, alargué las palmas de ambas manos y recibí en ellas el sol. Era un fulgor mucho más intenso que la primera vez. Al menos así me lo pareció. Bañado por aquel fulgor, empecé a verter lágrimas. Sentí que todo el líquido que contenía mi cuerpo se transformaba en lágrimas que manaban de mis ojos. Que todo mi cuerpo se fundía e iba manando de la misma forma. En el estado de gracia de aquella luz mágica, poco me importaba morir. No, incluso deseaba morir. Sentí que todo lo que había en el fondo del pozo, ahí y en ese momento, se convertía en una única cosa. Una sensación abrumadora de comunión. Sí, el verdadero sentido de la vida se encontraba en aquella luz que no duraba más que unos pocos segundos, y yo debía morir ahí y en ese momento. (Murakami, 2001, p. 141)

Esta dualidad temática se puede, quizás, también reconocer en Toru Okada, el personaje protagonista de la citada novela. Sus primeros escauceos en lo fantástico se producen cuando baja a un pozo abandonado próximo a su casa, y así se inicia en su viaje a lo fantástico, a su propio interior, lo que correspondería a “los temas del yo” de Todorov. En su primer descenso al pozo revive momentos de su vida y se contempla a sí mismo como un observador ajeno:

Me envolvía una oscuridad profunda. Por más que aguzara la vista, no veía nada. Ni siquiera dónde estaba mi propia mano. [...] Se me hacía extraño saber que mi cuerpo estaba allí y no ser capaz de verlo. Inmóvil en la oscuridad, cada vez me parecía menos evidente el hecho real de encontrarme allí. Por eso, de vez en cuando carraspeaba o me pasaba la palma de la mano por la cara. Así, mis oídos se cercioraban de la existencia de mi voz, mis manos de la existencia de mi rostro y mi rostro podía cerciorarse de la existencia de mi mano. Pero, por más que me esforzara, mi cuerpo iba perdiendo poco a poco peso y densidad, como la arena peinada por la corriente. En mi interior se llevaba a cabo una especie de mudo y encarnizado tira y afloja y la conciencia iba arrastrando poco a poco la carne hacia su territorio. Las tinieblas perturbaban sobremanera el equilibrio original entre ambas.

Pensé que el cuerpo, en definitiva, estaba hecho para contener la mente y que no era más que una cáscara provisional. Si cambiaba la alineación de aquellos signos llamados cromosomas que con formaban mi cuerpo actual, me encontraría dentro de un cuerpo totalmente distinto [...]. En una oscuridad tan profunda como aquella, cualquier cosa, por extraña que fuera, era posible.

Sacudí la cabeza. Y, con esfuerzo, logré devolverle la conciencia al cuerpo. [...] Voy a pensar en cosas más reales. Voy a pensar en el mundo de la realidad al que pertenece la carne. Para eso he venido. Para reflexionar sobre la realidad. Porque me pareció que para reflexionar sobre la realidad era mejor alejarme lo más posible de ella. (p. 186)

Ya en su primer descenso al pozo se traslada a otros lugares, tiene encuentros decisivos que lo afectan y cambian su vida real, fuera del pozo. Y asume otras formas de identidad:

Acurrucado en el fondo de una oscuridad absoluta, sólo podía ver la nada. Yo mismo era parte de la nada. Con los ojos cerrados, escuché el sonido de mi corazón, el sonido de la circulación de la sangre, el sonido de las contracciones pulmonares, como un fuelle, los retortijones que las húmedas vísceras, reclamando alimento, provocaban en mi estómago. En la oscuridad total, cada movimiento, cada oscilación, sonaba amplificadas, como algo artificial. Aquel era mi cuerpo. Pero, envuelto en las tinieblas, era demasiado fresco, demasiado carnal.

Y, de nuevo, poco a poco, la conciencia fue deslizándose fuera de mi cuerpo.

Me imaginé convertido en el pájaro-que-da-cuerda, surcando el cielo del verano, posándome en la rama de un árbol, dándole cuerda al mundo [...]. Mi cuerpo había adquirido en un instante la facultad de volar y surcaba el cielo sin dificultades, libre. Contemplaba el mundo con los ojos del pájaro-que-da-cuerda. De vez en cuando, me cansaba de volar, me posaba en una rama y observaba a través de las hojas verdes los tejados de las casas y el callejón. Observaba a las personas moviéndose por el suelo, viviendo su cotidianidad. (p. 219)

Sus bajadas al pozo le conferirán la capacidad adecuada para corregir ciertos graves problemas de su vida, incluso usando la violencia. Pero también para ayudar a otros. Se producen en adelante acciones y eventos complejos, plenamente identificables como “los temas del tú”

promulgados por la teoría de Todorov. Es gracias a sus experiencias sobrenaturales en el pozo como consigue enmendar el curso de su vida y el de su esposa: “Al fin y al cabo, hemos sido nosotros quienes hemos hecho que todo concluyera así” (p. 564).

Además de la obligada consulta a las aseveraciones del teórico Todorov, resulta oportuno manejar aportaciones específicas posteriores. Los estudios recientes sobre literatura fantástica parten de los nuevos postulados y conocimientos científicos —entre otros, los aportados por la física cuántica—, para concluir que eso que llamamos “realidad” como entidad única, fehaciente, no existe: “La realidad ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos (incluso, como diría Baudrillard, un simulacro)” (Roas, 2008, p. 101). García-Valero (2015) ha señalado la conformidad de las narraciones de Murakami con algunos principios de la física cuántica, tales como axiomas que tratan de incertidumbre, aleatoriedad y no-localidad:

Las novelas de Murakami nos hablan de una *maravillosidad* implícita en la inabarcable complejidad del mundo contemporáneo. Fusionan sueños, inconscientes y personalidades en un enmarañamiento digno del quehacer cuántico y de las partículas subatómicas, y apunta a la interpretación de los argumentos de sus novelas como una totalidad interconectada, modelo de cosmos con el que algunos físicos teóricos han especulado. (p. 17)

A partir de esos nuevos supuestos, la literatura ya no es mimesis, reproducción o copia de lo real, sino que solo se sostiene en sí misma, en el mundo que la obra crea, como Roas (2008) proclama: “La obra literaria se contempla entonces como un experimento verbal sin ninguna relación con la realidad exterior al universo lingüístico. Dicho de otro modo, no se remite a la realidad, sino que se basa en su propia ficcionalidad” (p. 103).

En esta línea, el texto fantástico desvela lo que se ha querido ocultar, lo reprimido, lo que se no considera aceptado o aceptable; es con las narraciones fantásticas como se da salida a lo que la mente contiene, pero oculta:

La literatura fantástica saca a la luz de la conciencia realidades, hechos y deseos que no pueden manifestarse directamente porque representan algo

prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales al uso y, por tanto, no son factibles de ser racionalizados. Y lo hace del único modo posible, por vía del pensamiento mítico, encarnando en figuras ambiguas todo aquello que en cada época o período histórico se considera imposible (o monstruoso). En conclusión, lo fantástico conlleva siempre una proyección hacia el mundo del lector, pues exige una cooperación y, al mismo tiempo, un envolvimiento del lector en el universo narrativo. (p. 105)

En el texto fantástico subyace un conflicto, porque exige cuestionar la coexistencia de lo posible y lo imposible, dentro y fuera de él (p. 106). Esa “convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible* define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce” (p. 94). En el mundo actual, Roas sostiene la validez de lo fantástico “no sólo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo” (p. 115).

Conclusiones: realismo fantástico

Tras el repaso de las contribuciones teóricas reseñadas, podemos subrayar que la narrativa de Murakami ofrece puntos comunes que, por una parte, la acercan al realismo mágico, denominación con la que de manera más frecuente es reconocida internacionalmente. En efecto, en las historias de Murakami se produce, desde la realidad fijada, conocida y recogida con fidelidad en el texto, la inclusión de lo insólito, lo inexplicable y extraordinario. Y, por otra parte, a la hora de enfocar las diferencias, vendrían, en el caso de Murakami, por algo que lo acerca, por otro lado, a la literatura fantástica: se abre un entorno paralelo, distinto del real, un universo fantástico, donde se produce lo sobrenatural. Además, como Oviedo ha remarcado, si lo que predomina en el realismo mágico es el encantamiento, en el caso de los atribulados personajes murakamianos, encontramos la desazón, la amenaza de horribles peligros que los acechan. Hay que añadir asimismo que los teóricos de la literatura fantástica sostienen que lo sobrenatural es el territorio poblado por las imágenes y seres del inconsciente reprimido, lo cual cuadra del todo con las declaraciones de Murakami, quien afirma que escribe sus obras en un

estado “onírico”, sin intervención racional de su mente consciente. De ahí que la rúbrica “realismo fantástico” parezca acertada para la ficción del autor nipón. Incluso el propio Strecher (2014) que, como se ha visto, encuadra a Murakami en el realismo mágico, llega a emplear también la denominación “Metaphysical Realism” (p. 84) para referirse a alguna ficción de Murakami. (Recuérdese que el adjetivo “metaphysical”, según el diccionario Webster, en una de sus acepciones significa “supernatural, paranormal, otherworldly”).

Se trata entonces, en las ficciones murakamianas, de tramas que parten de contextos conocidos, verosímiles, cuyos habitantes literarios, los protagonistas, adolecen de desconcierto personal y desencuentro con el sistema; sus vidas van a la deriva: desmotivación, rupturas afectivas... En ese marco, entran en las procelosas zonas de lo insondable donde experimentan el encuentro con lo extraordinario, y a través de esas vivencias fantásticas sus vidas se recomponen. La realidad y la irrealidad se superponen y su fruto literario es especialmente fecundo en la obra narrativa de Murakami, en un haz de extremos que acaban encontrándose; a esta combinación narrativa diseñada por Murakami ya atendió González Torres al señalar que con este autor “se levanta la frontera que separa el territorio del realismo mágico de la narrativa fantástica” (González Gonzalo, 2008, p. 61). El juego narrativo que Murakami arma en sus ficciones, urdiendo estampas de lo real plenamente reconocibles con fragmentos agitados que eclosionan en sucesos extraordinarios que vienen de lo más recóndito de los seres humanos, configura esa particular combinación que podríamos llamar *realismo fantástico*. Esta denominación, de hecho, ya se puede encontrar registrada en formulaciones críticas desde hace algún tiempo (Iglesias, 2017, párr. 5). Ciertamente es que el propio escritor ha acuñado recientemente ante un auditorio español, con humor, un término propio, exclusivo, al tiempo que vuelve a negar su adscripción al realismo mágico: “Reivindicó su propio estilo diciendo que ‘no es el realismo mágico’, que lo suyo “es el ‘murakamismo’” (Fernández, 2023, párr. 2).

Referencias

- Brown, K. (2024, 20 de marzo). *A guide to magical realism*. Penguin. Recuperado el 6 junio de 2025. <https://www.penguin.co.uk/discover/articles/magical-realism-guide-books-authors>
- Castellón Alcalá, H. (2024). Modelos de argumentos en la narrativa de Murakami. *Anuario de Estudios Filológicos*, 47, 69-91. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.69>
- Dolezel, L. (1997). Mimesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Arco Libros.
- Fernández, S. (2023, 18 de octubre). Murakami se reivindica: "Mi estilo no es el realismo mágico, es el 'murakamismo'". *La Nueva España*. <https://www.lne.es/oviedo/premios-princesa/2023/10/18/escribo-quiero-sufro-bloqueo-afirma-93504923.html>
- García-Valero, B. E. (2015). *La magia cuántica de Haruki Murakami*. Verbum.
- Garrido Domínguez, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 11-40). Arco Libros.
- González Gonzalo, A. J. (2008). El juego de las dimensiones: entre fantasía y Soledad. *Isagoge*, (5), 58-62. http://isagoge.atSPACE.com/documentos/Archivo_isagoge5/EL_JUEGO_DE_LAS_DIMENSIONES_ENTRE_FANTASIA_Y_SOLEDAD.pdf
- Iglesias, J. P. (2017, 30 de agosto). De qué hablamos cuando hablamos de Murakami. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2017/08/30/hablamos-cuando-hablamos-murakami/>
- Murakami, H. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* (Trad. L. Porta y J. Matsuura). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2002, abril). Murakami Haruki Rongu Intaby: *Umibe no Kafuka* o Kataru. *Bungakukai*, 10-42.
- Murakami, Haruki (2008). *Sauce ciego, mujer dormida* (Trad. L. Porta Fuentes). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2011, 21 de octubre). The fierce imagination of Haruki Murakami / Entrevistado por S. Anderson. *New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2011/10/23/magazine/the-fierce-imagination-of-haruki-murakami.html>
- Murakami, H. (2017). *De qué hablo cuando hablo de escribir* (Trad. F. Cordobés y Y. Oghihara). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2018-2019). *La muerte del comendador* (Vols. 1 y 2). (Trad. Y. Oghihara y F. Cordobés). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2021). *Primera persona del singular* (Trad. J. F. González Sánchez). Tusquets. (Edición digital).
- Murakami, H. (2024). *La ciudad y sus muros inciertos*. (Trad. J. F. González Sánchez). Tusquets. (Edición digital).
- Napier, S. (1996). *The fantastic in modern Japanese literature: The subversion of modernity*. Routledge.
- Oviedo Pérez de Tudela, R. (1999). Huellas de vanguardia: Realismo mágico / literatura fantástica. Esbozo de una relación. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 323-341.

- Roas, D. (2008, 6 al 9 de mayo). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición [Conferencia]. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (pp. 94-120). Madrid, España. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/1e52a34c-31b7-4a40-a119-809dac4139f1/content>
- Rubin, J. (2002). *Haruki Murakami and the music of words*. Harvill Press.
- Strecher, M. (1999). Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki. *Journal of Japanese Studies*, 25(2), 263-298.
- Strecher, M. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. University of Minnesota Press.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica* (Trad. S. Delpy). Premia. (Original publicado en 1970).
- Trela, B. (2024, 19 de noviembre). *Haruki Murakami has lost his sauce*. Vulture, Book Review. Recuperado el 19 junio de 2025. <https://www.vulture.com/article/haruki-murakami-the-city-and-its-uncertain-walls-is-fan-fiction-book-review.html>



ENTREVISTAS

Entre los engranajes: una conversación con Julián Urman

Between the Gears: An Interview with Julián Urman

**Mateo Green**

Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de Villa María -
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

mgreen@mi.unc.edu.ar

Resumen

La entrevista con el escritor y artista multidisciplinario argentino Julián Urman aborda una producción que sobrepasa los marcos tradicionales de la literatura al integrar la escritura con el cine, la música, la *performance* y los lenguajes digitales. A partir de un recorrido por su trayectoria y por obras como *No te mates en mi cultivo de marihuana* (2020) y *Riñón pélvico* (2024), Urman reflexiona sobre los procesos de creación contemporáneos y las tensiones entre autoría, tecnología y subjetividad. La conversación permite reconstruir una poética sustentada en la experimentación y el cruce de medios, donde la inteligencia artificial y lo performático operan como dispositivos que habilitan su escritura, en lugar de reemplazarla. En ese marco, Urman concibe a su práctica artística como un proceso de autodestrucción y reconfiguración identitaria, en el que la máquina se vuelve mediadora de una búsqueda de sentido situada entre lo íntimo, lo material y lo tecnológico.

Palabras clave: Julián Urman, arte argentino, escritura performática, inteligencia artificial

Abstract

The interview with Argentine writer and multidisciplinary artist Julián Urman explores a body of work that transcends the traditional boundaries of literature by integrating writing with film, music, performance, and digital languages. Through a discussion of his trajectory and works such as *No te mates en mi cultivo de marihuana* (2020) and *Riñón pélvico* (2024), Urman reflects on contemporary creative processes and the tensions among authorship, technology, and subjectivity. The conversation reconstructs a poetics grounded in experimentation and the intersection of media, where artificial intelligence and performative practices function as devices that enable—rather than replace—his writing. Within this framework, Urman conceives his artistic practice as a process of self-destruction and identity reconfiguration, in which the machine becomes a mediator in a search for meaning situated between the intimate, the material, and the technological.

Keywords: Julián Urman, Argentine art, performative writing, artificial intelligence

Julián Urman (1978) es un escritor, guionista, editor y director argentino. Su obra se despliega en un cruce entre literatura, cine, *performance* y proyectos audiovisuales experimentales, con una fuerte exploración de los lenguajes contemporáneos. En el cine, fue guionista, actor y productor del largometraje *Generación Artificial*. Como guionista y director, participó del ciclo semanal de humor político *País de boludos*. Además, dirigió el ciclo animado con canciones originales *La Historia y su música*, y hoy produce el segmento *Fingir coherencia*. En su extravagante carrera como guionista y desarrollador ha llegado a guionar y producir música para la industria pornográfica, lo cual está tematizado en su producción literaria. Ha publicado tres novelas: *Ravonne* (2007), *La insecto, el mudo y el machaco* (2015), y *No te mates en mi cultivo de marihuana* (2020) —publicada anteriormente como *No te mates en mi verde cultivo* (2014). Recientemente desarrolló *Riñón Pélvico* (2024) que, según el propio autor, es una “novela audiovisual, autobiográfica, de ciencia ficción”, producida para *YouTube* a partir de una serie de *performances* y escrituras previas, asistidas en conjunto por inteligencia artificial.

El cinco de febrero de 2025, en el marco de mi proyecto doctoral —que incluye *No te mates en mi cultivo de marihuana* como parte del corpus—, entrevisté a Julián Urman con el fin de indagar en una obra que no solo es contemporánea respecto del momento de producción, sino también por sus preocupaciones. La entrevista se realizó por videoconferencia mientras él se encontraba en su casa, en el barrio porteño de Villa Crespo, y yo en la mía en la ciudad de Córdoba. Durante la conversación, me encontré con un artista que produce su obra al mismo tiempo que elabora una reflexión profunda sobre el objeto literario más allá de los límites que suele asignarle la tradición crítica.

Mateo Green (MG): *Tu producción es sumamente diversa, ¿qué es lo que vos considerarás tu obra? ¿De qué te considerarás autor? Teniendo en cuenta que, al revisar tu obra, es difícil clasificarla.*

Julián Urman (JU): Sí, siempre me pasó. Me defino como un entusiasta en un sentido, porque siempre me gustó muchísimo la ficción. Hay algo en la ficción que me atrae y me ordena. Hay momentos de mi vida en los que tuve mucha presencia de mis voces interiores. Siempre me pasó escuchar

fuerte lo que pienso, hasta un poco disociado, ¿no? A veces me aparecen ideas, frases o pensamientos que me obsesionan y la escritura me permitió relajar un poco ese aspecto. Siento que logró apagar un poco en mí esa obsesión. Hasta que escribo y lo saco, no deja de atormentarme.

Siempre me pasó que me encontraba con cierta desesperación por hacer. La ficción me lleva a esta pregunta de cómo está hecho esto, ¿lo puedo hacer yo? Bueno, desde muy chico me agarró esa idea de que iba a ser escritor. Cuando tenía diez años escribía un cuento, lo armaba como libro y le ponía “por Julián Urman”. La idea de que yo podía firmar esas cosas me resultaba muy atractiva y eso vino de la mano de la escritura, también del cine y también de la música. Siempre me interesó todo ese mundo que el cine de alguna manera agrupa, porque tiene un poquito de todo.

MG: *Claro, tiene el eclecticismo que buscás en tu producción, ¿sos guionista también, verdad?*

JU: También. Pero al principio lo que me pasaba con la escritura es que, cuando pensaba que iba a ser escritor, me parecía algo que tenía que preservar del mundo laboral, que tenía que cuidarme ahí porque, no sé... Tenía ciertas ideas de pureza de obra que con el tiempo fui perdiendo. Pero en ese momento me parecía que había algo sagrado en la escritura, que la escritura era generar una obra, ¿no? Cuando era más joven creía eso, que generarás una obra deslumbrante y ahí uno termina. Generás la obra y el mundo hace el resto.

MG: *Y después diversificaste tu producción, ¿dejaste de pensarla solo en términos de escritura?*

JU: Sí, me diversifiqué mucho. Me empecé a dedicar primero a hacer sonido para cine, estudié en el ENERC. Después me resultó imposible terminar esa carrera: es muy compleja porque demanda un montón de horas, de compromiso, y en ese momento estaba empezando a trabajar. Empecé a trabajar haciendo música. Hacía música de porno para Playboy TV. Pero un poco me pasó que quería preservar la escritura.

MG: Claro, entonces supongo que para vos el cine tiene peso la escritura, la escritura de ficción, aunque después se vea como película. Escribiste el guion de *Generación Artificial*, donde también actuaste, ¿no?

JU: Sí, el guion es mío y de Federico Pintos. *Generación Artificial*, de hecho, es un poco una suerte de conversación que tuvimos con Pintos a lo largo de cinco años, es un proyecto que, por sus características –hecho de manera independiente, etcétera–, nos dio la posibilidad –y la maldición– de no tener límites externos: tanto dinero, tantos días de rodaje... Sino que lo fuimos armando como pudimos a lo largo de los años. Eso llevó a que mute completamente y termine reflejando esa especie de conversación entre él y yo. Claramente el personaje de Lascano, que represento, comparte mis obsesiones. El personaje de Pintos está representado por Rafael Cippolini, cuyas motivaciones están mucho más cerca de esta idea de ser un artista y esas ganas de serlo. El mío estaba más atravesado por esta idea de una obra íntima, que uno genera en su mente, y la tensión de qué hacer con eso, ¿no? El personaje de Lascano termina encerrado en un galpón proyectando videos con la mente; no es muy distinto de lo que me pasa a mí todos los días, que estoy en un cuartito en la terraza de mi casa, con una máquina, tratando de ver qué pasa en ese vínculo, entre mi mente y la máquina. ¿Dónde estoy yo en eso?

MG: Después quiero volver a eso, que me resulta muy interesante. Pero antes hablemos sobre lo que constituye tu producción. No hay trabajos académicos previos sobre vos, no puedo encontrar alguien que haya sistematizado lo que hacés, por lo que me interesa organizar lo que considerás específicamente tu producción. Por ejemplo, ahora sé que hacés música. En realidad, sabía parcialmente por otras entrevistas tuyas que has hecho música para películas, música para porno, etc.

JU: Sí, también. Siempre tuve algún proyecto musical no relacionado a un trabajo, siempre tuve una banda. En un momento, con otra persona, éramos dos personas y teníamos cuatro bandas. Éramos un proyecto. Cada banda tenía su historia y su estilo, y cuando tocábamos en algún festival de bandas nos subíamos, tocábamos dos temas, nos bajábamos, nos cambiábamos algún accesorio, nos volvíamos a subir, tocábamos dos temas, nos puteábamos entre las bandas, decíamos “son unos pelotudos”,

hacíamos ese show. Para mí siempre fue muy necesario tener un gran proyecto en marcha, hay algo en cómo funciona mi obsesión que, si no tengo un gran proyecto en marcha, me desplomo.

MG: *Entonces, como músico, tuviste bandas, pero a la vez ya había ahí algo de la actuación que atraviesa tu actividad no solo en lo cinematográfico.*

JU: Las bandas fueron la manera que encontré de subirme a un escenario. Hay algo que me parece importante decir. Esta idea del entusiasmo tuvo siempre un contrapeso muy fuerte en el sinsentido. Como que ese entusiasmo que yo siento, a la vez lo veo muy atacado por una sensación de que no tiene sentido lo que estoy haciendo. Entonces muchas veces, el escenario, las fechas, las presentaciones, me ayudaban en esa batalla contra el sinsentido, como: ¡ah, tiene sentido! ¡Hay gente que lo está mirando! Esa mirada ajena para mí siempre fue importante.

MG: *Eso es lo que pasa un poco con la escritura. Por ahí, en la soledad de la escritura, uno siempre se pierde en ese pensamiento de “lo que estoy haciendo no tiene sentido”.*

JU: Totalmente. Los proyectos de escritura son a muy largo plazo y es difícil para mí mantener el sentido en esos tramos. Bueno, lo lograba en los espacios de taller. Yo pertenezco a una generación en la que me parece que hubo una especie de valoración de la literatura joven en Argentina, y mucha de esa literatura provenía de esos espacios. Yo fui al de Diego Paszkowski. Es algo típico de mi generación... No sé si empezar a nombrarla porque hay algunos que reniegan un poco de su pasado, pero muchas personas de mi generación que hoy están publicando y escribiendo parten de un taller. Estaba el de Laiseca, el de Liliana Heker. Yo creo que de ahí salieron muchos de los que en ese momento empezaron a conformar una especie de movida de literatura joven. Pero bueno, para mí el taller también tenía eso de ser como un estanque chico donde uno se podía presentar, hacer esa especie de publicación en un marco pequeño.

MG: *Cuando empezaste a escribir, ¿ya eras músico?*

JU: Empecé a estudiar guitarra cuando tenía seis años, después estudié muy esporádicamente música. No de manera muy formal. En realidad,

nada hice de modo muy formal. Pasé por muchas universidades, pero nunca terminé una carrera.

MG: *Y tu relación con el guion, ¿surge ahí o posteriormente? Porque vos ya actuabas, escribías, y después hiciste guion para teatro.*

JU: En realidad, lo que me pasó es que en un momento me saturé de esta idea de trabajar de hacer música y empecé a romper esa barrera de no querer trabajar de la escritura. En ese momento, un amigo me dijo: “che, tengo una idea para un guion, pero no sé cómo escribirla”.

MG: *¿Cine o teatro?*

JU: No, no estaba muy cerca del teatro cuando empecé con esta idea de ser guionista. Lo hice en un momento muy particular, derivó un poco de las lecturas en vivo el tema del teatro, pero primero hice guiones de cine.

MG: *Hablemos de tus proyectos de guion.*

JU: Varias veces seguidas me pasó esa misma situación: alguien que me dice que tiene una idea para una película, no sabe cómo escribirla y me contrata. Entonces, para desarrollar proyectos así, escribí unos siete guiones largos. Uno solo surgió como proyecto personal. Pero bueno, entré en ese mundo de los proyectos fallidos. De ahí sale mi segunda novela, que en realidad es la última que publiqué, pero que escribí en ese marco del taller: *La insecto*, el mudo y el machaco. Como todo, fue una publicación un poco fallida, con muchos grises. Yo siento que siempre tuve esto de estar un poco oculto, mi biografía de Instagram dice “autor de oculto”. Siempre tuve ese drama, como mi personaje Lascano, de qué hacer con esas publicaciones. ¿Son mías o son para los demás? Siempre me resultó difícil resolver eso y en varias oportunidades me pasó que un amigo viene y me dice: “che, vamos a publicar esto”. Con Ravonne, un amigo me dijo que había un concurso, yo le respondí que no me iba a presentar a premios porque no los ganaba y me dijo: “dame tu DNI”. Él fue, hizo absolutamente todos los trámites, salió un fondo y con eso se publicó Ravonne.

MG: *Recapitulando, tus novelas son: Ravonne; La insecto, el mudo y el machaco; y No te mates en mi cultivo de marihuana. Ravonne es algo que vos no querías publicar y te ayudó a publicar un amigo; La insecto, el mudo y el machaco surge a partir del taller de Paszkowski...*

JU: Lo que me pasó con esa última novela se relaciona con esto de mis procesos. Yo en ese momento estaba bastante agotado de mi proyecto de ficción, no entendía muy bien qué hacer como narrador. También estaba yéndome de ese taller al que había ido desde los dieciocho años. Sentía que eso se estaba agotando un poco. En *La insecto* se refleja un poco el problema que yo tenía como guionista: que escribía cosas para el porno y nadie las grababa. Me contrataban para escribir proyectos súper ambiciosos, de ficción porno. Hubo un caso muy particular con un tipo que se hacía llamar “Nino Dolce, chef y amante”, que tenía unos programas de cocina erótica en Playboy. Me llaman en un momento y me dicen: “Mirá, tenemos este tipo, no queremos hacer el programa de cocina, es una porquería, pero queremos hacer una ficción donde el tipo es medio un James Bond”. Entonces yo escribí diez capítulos de cuarenta páginas cada uno. De hecho, escribía todas las escenas donde garchaban y me decían: “che, no hace falta que escribas eso”. Yo le mandaba un montón de: “la agarra de atrás y le pone la mano”, etc. Pero me decían que no usara palabras tan soeces, y yo: “¿Cómo?, loco. ¿Esto no es porno?”. Era mi manera de escribirlo, ¿qué vamos a hacer? Siempre me pasó que todo lo que hice me salió a mi manera, por eso no me va muy bien laboralmente.

MG: *Pero eso es lo que hace que tu escritura siempre tienda puentes con otras prácticas. Cuando hablás de la escritura de No te mates decís que proviene de la práctica escénica. En la presentación de Riñón pélvico te referís a una escritura fallida que viene de experimentar con inteligencia artificial. Siempre veo que armás puentes entre varios medios.*

JU: Sí, soy yo tratando de hacer pie, de resolver el problema del entusiasmo versus el sinsentido. El problema de la identidad viene por ese lado también. Una identidad se genera como una permanencia en el espacio y el tiempo, que yo no siempre tengo. Voy encontrando una manera de escapar a lo que se transforma en encierro, en realidad. No logro definirme con ninguna de esas disciplinas por sí sola. Con la escritura, justamente, me pasó en *No te mates*. Siento que con la anterior, *La insecto*, el mudo y el machaco, se quebró mi proyecto de ficción. Yo estaba en casa preguntándome qué podía hacer con los personajes de *La insecto*, cómo le daba un final. El personaje principal había terminado encerrado en un departamento, todos los demás la pasaban bomba filmando porno y este

quedaba solo escribiendo cosas que nadie iba a leer. Yo estaba preguntándome cómo cerrar eso cuando cayó un suicida en mi casa, en el patio, evento que dio pie a la escritura original que derivó en *No te mates* en mi cultivo de marihuana. Fue una experiencia muy larga que está parcialmente relatada en novela, aunque la ficción tenga otros vericuetos. Uno de los policías que entró a mi casa por la cuestión del suicida sabía que tenía que escribirla. Vino y me dijo: “¿vos qué hacés?”, le dije que era guionista y me dijo: “yo soy actor”. Está relatado en la novela eso. Recortó un pedazo de la planilla, me dejó su teléfono y me dijo: “esto seguro lo vas a escribir”. Tenía que escribirlo. Y ahí, no me acuerdo cómo –a mí ya me invitaban a lecturas– nació el proyecto como la idea de una gira suicida.

MG: *¿En qué año fue esto?*

JU: Creo que alrededor de 2007 o 2008.

MG: *Es decir que mucho tiempo antes de que convirtieras ese suceso del suicida en tu casa, una novela, con las dos versiones de No te mates, ya venías poniendo esa idea en escena con lecturas en vivo.*

JU: Sí, porque lo que hubo fue un proceso de escritura directamente ligado a las lecturas en vivo. Me invitaban a leer y me había propuesto que cada vez que lo hiciera escribiría un nuevo capítulo de la novela. Resultó en una suerte de novela por entregas. Ahí nace, también, el germen de la primera versión de *Riñón pélvico*. Descubrí en ese proceso que me gustaba más concebir una novela para leerla en vivo que para publicarla. La publicación de *No te mates* resultó un proceso largo y complejo. La editorial era la misma que había publicado *Ravonne*, pero ahora estaban terminando su camino, antes de que al libro lo publicara Dedalus. La primera versión de *No te mates* salió en el 2014, y se llamaba *No te mates* en mi verde cultivo porque la editorial no quiso poner “marihuana” en el título, les parecía algo burdo. Esa fue una discusión larga. Después, ellos tardaron mucho tiempo en terminar de editarla. De hecho, imprimieron el libro y se separaron. La novela quedó en una especie de limbo, lo que para mí fue algo horrible porque era un proyecto mediante el que yo creía que iba a revitalizar mi carrera como escritor. Fue el primer proyecto en el que me animé a mostrarme sin máscara, a decir: “este soy yo”. Ya lo había experimentado antes en una revista literaria que publicamos con dos

personas del taller al que iba, se llamaba Pisar el césped, fue en 2002. Le pedíamos a autores, tanto consagrados como noveles, que nos mandaran como los textos que tenían de descarte, las cosas que no tenían pensado jamás publicar pero que por algún motivo habían escrito. Terminamos teniendo un roster bastante interesante: estaba Daniel Link, Arturo Carrera... Un montón de gente que se había copado con ese proyecto. Allí escribía también bajo otro nombre, Valeria Andú, además de hacerlo con el mío. Hoy leo esos textos –algunos poemas– y me resultan extraños. Empecé a escribir una especie de imitación de Clarice Lispector; textos más quebrados, en cuanto a reflexiones y momentos de intimidad, y construí ese personaje que se me fue filtrando en la vida. Incluso tuve algunas relaciones marcadas por esa identificación con Valeria Andú. Me surgió el impulso de pensar que podía escribir desde mí, sin recurrir a una máscara de narrador omnisciente, que podía escribir en primera persona. Es algo que, por entonces, no hacía nunca. Eso volvió a aparecer después del fracaso de *La insecto*, que en ese momento no terminé ni publiqué. Cayó el suicida y dije: “listo, este es el momento para hablar de mí”.

MG: *¿Y ahora te sentís más cómodo con la primera persona? Siento que, desde Ravonne, tuviste un giro hacia lo autobiográfico.*

JU: Ahora no puedo salir de ahí. Con No te mates, sí, di un paso más hacia lo autobiográfico. La combinación de lo autobiográfico y lo escénico: estar en escena hablando de mí mismo. Fue un momento, además, en el que hubo un auge de la llamada literatura del yo, que para mí era un poco una tragedia porque yo consideraba a la ficción, a la narración, como el templo de lo sagrado. Ver que todo era historias de divorcios, de lo que sea... Me resultaba un tanto molesto. No te mates nace un poco como parodia a ese movimiento. El personaje se lo plantea; en un momento se rasca los testículos y tiene una sustancia blanca bajo las uñas y dice algo como “¿qué es esto? ¿Qué estamos haciendo? ¿Dónde está esa trascendencia y lo sagrado de la escritura? ¿En esto, que es lo más bajo de mi vida?”. Es algo que no compartiría con nadie, ¿por qué lo compartimos en la literatura? ¿Qué sentido tiene? Otra vez me aparecía la pregunta por el sentido. Pero en la idea de hacerlo performático y que la gente se riera yo encontraba la validación necesaria: esta gente se ríe, yo lo cuento y se ríen.

MG: *En La insecto hay una relación con tu producción como guionista de porno, en No te mates un componente autobiográfico y escénico fuerte, que también se filtra en la escritura y en el modo de escritura. Eso te hace llevar el texto hacia un tipo de producto que podríamos llamarle novela. Lo que yo siento en Riñón pélvico es que reaparece lo autobiográfico, lo ficcional y otra vez la imposibilidad de la escritura, pero ahora*

ligado a la tecnología y, además, en clave de ciencia ficción.

JU: Eso me lo trajo la pandemia. En realidad, Riñón pélvico nace como un proyecto de novela oral. Cuando terminé No te mates tuve un breve regreso a la idea de ser escritor en el sentido tradicional. Terminé *La insecto* que era una novela que había empezado muchos años antes en ese taller. La terminé y la publiqué un poco por insistencia de un amigo. Pero fue un proyecto que, después de publicarse, me trajo una sensación de vacío. Se publicó esa novela y creo que nadie la leyó. Hay una frase que amo, que dice: “plantar un árbol, tener un hijo y escribir un libro es fácil; lo difícil es regar el árbol, criar el hijo y que alguien lea el libro”. Ahí terminé de chocar con ese problema y me dije: “listo, nunca más publico una novela porque no tiene ningún sentido, lo que voy a hacer es una novela oral”. Entonces empecé parasitar un ciclo de lecturas. Me invitaron una vez y yo les dije: “empiezo a venir todos los meses a repetir la experiencia de No te mates”. Pero esta vez sin la intención de que sea algo para publicar. Lo que me pasó con No te mates fue que descubrí que el texto producido para ser leído en voz alta es muy distinto al texto concebido para ser leído en solitario y de manera silenciosa. Ese formato de las lecturas en vivo me obligaba a imaginar el texto para esa situación. Entonces pensaba dos veces las frases un poco complejas, lo que me llevaba a simplificar la estructura. Y después estaba el problema de los chistes; a la hora de publicar los editores me dijeron que parecía un stand-up, que había que pensar cómo hacer para que parezca una novela. Su propuesta fue ir sacando chistes. Cuando la volví a publicar le sumé varios de nuevo. Tengo un tema con el humor, me relaja la idea de “por lo menos es graciosa”. Riñón pélvico empezó con la idea de hacer una novela oral.

MG: *Yo sentí, como lector, en No te mates, que estaba bien unido el problema existencial del personaje al humor de la novela. No está forzado ni parece un stand up.*

JU: Justamente porque es un texto muy trabajado. No te mates tuvo ese proceso de larga edición y de múltiples lecturas. Las lecturas en vivo se volvieron indispensables en mi manera de pensar un texto, porque me pone en un modo particular a la hora de corregir, por esa proyección de tener que pararme delante de gente y decirlo oralmente. Me hace pensar dos veces en lo que estoy dejando en el texto. Volviendo a lo de Riñón, durante unos seis o siete meses fui a ese ciclo de lecturas y todos los meses presentaba un capítulo nuevo. Cuando terminé, al año siguiente, no me invitaron, y yo me dije: “bueno, lo empiezo a hacer yo, recopilo todo en una obra”, y empecé a hacer un unipersonal de teatro que básicamente era yo y un contrabajista arriba del escenario. En la parte uno el contrabajista tocaba también un trombón, entonces armamos para cada parte una suerte de diálogo entre texto y música. Ahí volvió esta idea de la banda, de sonido para película, todo ese trabajo que había hecho para otros lo volví a aplicar en una obra mía. Fuimos concibiendo la obra como si fuera una banda donde a veces el contrabajista tocaba percusión, a veces algo con arco, a veces pizzicato, a veces el trombón. Con todo eso se construyó esa obra de una obra, que tenía cinco capítulos, que finalmente es el formato que le quedó para siempre a Riñón pélvico. Cuando terminé la parte uno, hice un par de funciones. Resultaba muy difícil llenar sala; la primera vez vinieron cuarenta personas, la segunda veinte, la tercera diez y así fui quedando yo solo. Es el eterno problema de la construcción de un público. De todos modos, cuando terminé la parte uno decidí hacer la parte dos directamente para un unipersonal. Lo armé con un músico que tocaba sintetizadores y saxofón. En la parte uno tiene bastante más peso esta suerte de novela de ciencia ficción incluida en la historia. A veces una idea me aparece, se instala, empieza a ramificarse y no sé qué hacer con eso, la tengo que empezar a bajar de alguna manera. Pero estaba convencido de que no iba a escribirla como novela, entonces dije bueno, la incorporo a Riñón pélvico, que es a veces sobre mi historia clínica y sobre mi vida, y a veces es este relato de ciencia ficción que nunca escribí, ni escribiré, que ya forma parte del otro universo.

MG: *Pareciera que la escritura entra por medios indirectos. Tiene que tener otra pata para que el texto pueda escribirse, y esa pata le da una riqueza extra. Es un dispositivo adherido a la escritura. Introducir lo autobiográfico o lo tecnológico no solamente a nivel del contenido, sino al nivel de la forma y los procedimientos. Modificás los modos mismos de tu producción, ya sea en la performance o por el uso de medios tecnológicos. Por eso pensaba: ¿cómo llegaste a la experimentación con inteligencia artificial en Riñón pélvico?*

JU: Después de que hice la parte dos en teatro, tenía el plan de, en 2020, hacer la parte uno, la parte dos y estrenar la parte tres. Pero llegó la pandemia y cerraron todo. Ya habíamos terminado en ese momento Generación Artificial. Esa experiencia, para mí, en el 2015, me había marcado mucho, en cuanto a cómo hacer un proyecto audiovisual sin dinero, sin que sea parte de una institucionalidad. Después empecé otro proyecto, País de boludos, con Fede Simonetti. Un proyecto de humor político que también tiene estas características. Éramos cuatro locos en una terraza y de pronto estábamos haciendo un punto de rating. Qué sé yo, como combinación de todo eso, cuando fue la pandemia dije: “bueno, doy el salto y empiezo a sacar Riñón pélvico como producto para YouTube”. En ese momento ya estaban apareciendo las inteligencias artificiales, que en esa época se usaban para cosas como cambiarte la cara y ponerte la de un famoso, así que usé ese recurso. Entonces la parte tres de Riñón pélvico la hice como novela audiovisual, las partes uno y dos quedaron como unipersonales de teatro. Hacía funciones de eso y a la gente le decía: “tengo esto hecho”, era como ofrecer la parte tres de algo que no tenés idea de dónde viene. Hay algo que me gusta, igual, de cómo funcionaba, porque al público lo introducías a un universo donde tiene que hacer pie sin saber muy bien qué pasa. Ahí ya trabajaba con elementos de inteligencia artificial: cambiaba las caras con elementos falsos y empecé a jugar con la idea de que una inteligencia artificial pudiera completar una historia. En el capítulo cinco de la parte tres hice algo de lo que después me arrepentí, porque creo que fue un poco cobarde. Al final de la historia yo digo: “bueno, no puedo terminar esto, lo dejo en manos de una inteligencia artificial”, que entra como un robotito que te termina de contar la historia. Siempre me quedó una especie de pena con que este

proyecto no volviese al teatro, pero ya no tenía ganas de hacerlo. Me había quedado picando el bichito del audiovisual. Durante mucho tiempo fue una experiencia tortuosa armar la parte tres. No encontraba la energía para decir: “okey, ahora hago la parte uno y dos también como audiovisuales”, que era lo que me parecía que tenía más sentido hacer. Hasta que empezaron a surgir estos generadores de vídeo como a fines del 2022. En principio pensé que podía ser algo que en algún momento de mi vida utilizaría. Pero muy rápidamente se desarrollaron productos comerciales que generaban video en base a texto y en base a archivo. Parte de mi entusiasmo siempre incluyó la presencia de una máquina, tanto desde la música como desde la escritura. Pasar tiempo con una máquina, ¿verdad? No escribo a mano desde que estaba en la secundaria. Entonces poniéndome un poco a jugar con la posibilidad de generar video decidí lanzar la parte uno de Riñón pélvico. Me costaba mucho trabajo darle un sentido a eso. En determinado momento me invitaron a un foro de artistas –un nombre un poco pomposo–. Se juntaban y cada mes alguien presentaba un proyecto. Una vez más parasité esa situación de periodicidad y decidí ir todos los meses y presentar un capítulo. Siempre necesito eso: la idea, una fecha y un público que sé que va a estar; entonces me preparo.

MG: *Pareciera que tu proceso tiene que estar acompañado por lo performático.*

JU: Sí, lo performático y un público presente. La idea de que va a haber gente mirando me hace producir para eso, con ese apoyo. Otra vez aparecía esta lógica del taller, de estanque pequeño. Empecé a armar la parte uno de Riñón pélvico con la idea de animar todo por inteligencia artificial. Lo interesante fue que, entre octubre de 2023 y septiembre de 2024, el método evolucionó notablemente, fueron mejorando muchísimo estos generadores. Así que también quedó plasmada esa evolución. A medida que avanzan los capítulos, se puede percibir.

MG: *Creo que en Riñón pélvico se unen esas obsesiones que recorren tu producción: la imagen, la tecnología, lo performático, lo autobiográfico. Se unen a nivel de forma y contenido. Por eso, me parece que es una obra*

multimedial en el pleno sentido. Me llama la atención: ¿por qué insistís con el nombre de novela?

JU: Para mí tiene algo de pertenencia y de espacios, de esto te hablaba al principio. Hay algo que nunca solté de ser escritor, la novela me permite pensar un espacio ligado a esta experiencia de la escritura. Tiene un peso muy fuerte lo textual. Riñón pélvico termina de unir todas las puntas de esa experiencia. Como vos bien decías, tiene algo de lo escénico, de lo performático, algo de la música. Hice toda la música original para Riñón pélvico utilizando un sistema. La generé parcialmente, pero sin inteligencia artificial. Algunos proyectos van quedando, por decirlo así, malditos, cobran como una especie de vida propia. Tengo varios arpegiadores que son unos aparatos a los que les das una nota y en base a esa nota –o a una serie de notas– generan cosas nuevas. Lo que me pasa con esos proyectos musicales con arpegiadores es que vos podés o escucharlo o exportarlo, nunca suenan dos veces igual, siempre cada experiencia de reproducción es nueva. Entonces, si lo exportas, sacaste una foto y te quedaste con esa foto; si lo reproducís, ya nunca vas a exportar lo que escuchaste. Tiene algo de trágico que me encanta, y una especie de, no diría azar, sino caos. No es azar porque tiene un montón de instrucciones, pero esas instrucciones llevan a algo que tiene la chispa de lo irrepetible. Muchas veces yo le doy parámetros para un tema de cuatro minutos, pero exporto solo ocho. Cuando terminan las instrucciones, los arpegiadores siguen sonando, siguen armando cosas, construyendo melodías; cosas que muchas veces incorporo. Quizás paso tres horas armando los primeros cuatro minutos y, en realidad, lo que uso es lo que los arpegiadores hacen cuando dejan de recibir instrucciones. Para mí siempre hubo algo de esa vida en la máquina, una especie de vitalidad en lo hecho con una máquina. En esa comunión entre mi caos y el de la máquina siempre encuentro algo fructífero. Con Riñón pélvico pude unir todas las puntas. Por eso sigue teniendo ese lado de novela. Una novela audiovisual en tres partes es ahora. Después de publicarla tuve problemas con eso, porque intenté presentarla como película, juntar las cinco partes y transformarla en una película de una hora animada. Pero me arrepentí y regresé a la idea de novela audiovisual, que me parece que es mucho más fiel a cómo la siento.

MG: *¿Se podría decir que tenés una relación compleja con tus proyectos?*

JU: A mí me gusta mucho hablar de proyectos, planear proyectos. Después, hacerlos es una porquería. Tiene que ver con lo autodestructivo. Para mí es un proceso autodestructivo producir algo, siento que el texto me va destruyendo cada vez, va quedando menos de mí a medida que queda sólido. Solo cuando está listo, yo ya morí, ya no tengo qué hacer ahí, quedo excluido. Es como esa perla que uno pule hasta que parece ajena.

MG: *Pero tu presencia persiste. En tu proceso, por ejemplo, vos ponés a la inteligencia artificial al servicio de tu producción, no la usás para que produzca por vos. Hacés un uso donde te acompaña y no te desplaza.*

JU: Totalmente. Yo tengo, como te decía, una larga historia de juego con máquinas que empezó por el lado de la música. Yo vi el momento en que las máquinas empezaron a poder manipular audio digital. Hasta ese momento solo se usaban dentro de la cadena de producción de la música. La máquina era un organizador de secuencias de notas y cosas así, pero no mucho más. Para mí la herramienta es una extensión de la voz propia. Con la música ya pasó lo que está pasando con las IA y la escritura. Simplificó mucho el proceso, la producción de música se simplificó a través de las máquinas y, sin embargo, no somos todos Bizarrap. Es decir, hay todo un sistema de circuitos, de autores, de artistas. Las obras tienen un recorrido que no tiene que ver con si la produjiste con una máquina o no. Lo que tiene de interesante, para mí, es ese desafío de cómo hacés para que no suene hecho por una máquina. Después, por supuesto que existe la polémica, que siempre estuvo en el mundo del arte, sobre la reutilización del material de otros. Eso es algo que con la inteligencia artificial pega muy fuerte porque tienen una manera de generar sets para estas máquinas que son súper opacas. Hay una página, por ejemplo, que te permite ver si tu obra fue usada para entrenar inteligencias artificiales. Una fotógrafa de Estados Unidos puso su material en esa página —ella trabaja con retratos— y le salieron fotos de una intervención médica que se había hecho en la cara, fotos que le había sacado su médico, fotos que no estaban subidas a ningún lado. ¿Cómo llegó ese material ahí? Hay un pozo negro que alimenta a estas máquinas, es terrible. A pesar de eso, yo creo que los que

quieren hacernos creer que las máquinas van a reemplazar todo son los mismo que venden esas máquinas. Silicon Valley vende acciones a futuro, ninguno de estos procesos es sustentable en el presente, siempre son ideas a futuro. Un poco el punto de venta es siempre es un apocalipsis, ¿no? Si no vendes un apocalipsis, salí de acá; si no vendes una máquina del fin del mundo, no sos nadie. Me parece que hay algo de eso. Algo similar a lo que yo creía cuando era más joven, la idea de la obra, de que la generación de obra es lo importante, cuando en realidad la generación de público es lo que importa ahora. La máquina puede tener cierto momento de deslumbramiento, de brillo para la exhibición, como cuando hacían esas viejas ferias mundiales. Una actividad de feria, máquinas para la feria.

MG: *Hay un texto que se llama I Am Code: An Artificial Intelligence Speaks: Poems, que hicieron con una IA ya vieja, engañándola para ver si podía tener una voz propia y producir poesía desde una voz propia.*

JU: Siempre vas a poder hacer eso, pero lo que pasa es que la voz firmante va a ser quien está haciendo ese proyecto. Podés esconderlo por el truco mecánico, la vieja idea de que la máquina anda sola. Pero siempre hay un individuo, una voz de una persona que usó esa máquina y que es el responsable de lo que esa máquina produce. La máquina no tiene entidad propia. Por más que queramos, por más que cuando el televisor no anda le pegues como si fuera un burro empacado, lo cierto es que la herramienta responde al que la usa. Y no solo hay un uso, sino un hacerse cargo de ese uso: un responsable de la herramienta. Entonces alguien señala que es arte. Bueno, a lo mejor algo de eso hay en la noción de generación: el que señala y dice “esto es poesía”. Sin esa persona la generación siempre es caótica. Lo que uno busca, me parece, en el mundo del arte, es justamente esa relación entre un caos y un orden, entre lo material y lo espiritual. Me parece que las máquinas sin una persona a eso no lo tienen. Vos podés disfrazarlo, insisto. Pero si cuando lo disfrazás es un truco mecánico, estás escondiendo a la persona que está entre los engranajes.

MG: *Ya que venís reflexionando sobre el autor, me gustaría que cerremos con una pregunta sobre tu camino como lector o espectador, pensando en estos autores o productores que a vos te interesan: ¿Quiénes son tus influencias, los artistas que te marcaron?*

JU: Otra cosa que me aleja de la idea de escritor o de artista, es que soy un pésimo consumidor; no soy un gran lector, no soy cinéfilo, no soy melómano. De hecho, siempre me pasó que me interesó bastante lo mainstream, yo miro más películas de superhéroes que producciones europeas. Terminé haciendo cosas experimentales por mis capacidades más que por propósito, así que no tengo grandes referentes clásicos. Una persona que me marcó mucho es Ian Kornfeld, él tiene un proyecto que se llamaba Pornois. Me partió la cabeza, fue una de las primeras veces que encontré esa posibilidad de producción audiovisual, algo que traté de imitar en Riñón pélvico. Él produjo, en un momento, un corto que se llamaba “Cosas que piensan las personas que no se tiran a las vías del tren”, donde lo ayudé un poco con los textos. En ese corto empecé a ver esta posibilidad de usar voces en off mitad narradas y mitad ilustradas con imágenes. Fede Pintos también fue una gran influencia. Si bien al compartir un proyecto tan largo tuvimos nuestros altibajos, Generación Artificial me marcó muchísimo. Algunas cosas de Chris Marker también me han gustado mucho, fui muy fan de La Jetée. Él tuvo en un momento un museo dentro de Second Life, de ese mundo virtual, ahí vi esta idea de que una narración puede tener patas en cualquier lado.

MG: *Gracias por tu tiempo y por esta conversación, Julián.*

JU: De nada, gracias a vos.

Referencias

- Code-davinci-002, Brewster, S., Peters, O., & Rezzonico, R. (2023). *I am code: An artificial intelligence speaks: Poems*. Little, Brown and Company.
- Pintos, F. (Director y guionista) y Urman, J. (Guionista). (2015). *Generación Artificial*. [Película]. Ajimolido Films; Universidad del Cine.
- Urman, J. (2007). *Ravonne*. Editorial Tamarisco.
- Urman, J. (2014). *No te mates en mi verde cultivo*. Editorial Tamarisco.
- Urman, J. (2015). *La insecta, el mudo y el machaco*. 17Grises Editora.
- Urman, J. (2020). *No te mates en mi cultivo de marihuana*. Dedalus.
- Urman, J. [JuliánUrman] (2024). *Riñón Pélvico* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qQCKFvXiafE>

Diálogo de lectorxs con Aixa de la Cruz

A Reader's Dialogue with Aixa de la Cruz



Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar



Irene Díaz Castellanos

Universidad Alfonso X el Sabio, España

idiazcas@uax.es

Resumen

Aixa de la Cruz (Bilbao, 1988) es licenciada en Filología Inglesa y doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Su obra literaria ha sido traducida a varios idiomas e indaga temas como la identidad, la memoria, el cuerpo y los vínculos familiares. Ha publicado novelas como *Cuando fuimos los mejores* (2007), *De música ligera* (2009), *La línea del frente* (2017), *Todo empieza con la sangre* (2025) y los ensayos *Diccionario en guerra* (2018) y *Cambiar de idea* (2019). Ha recibido el premio Euskadi de Literatura 2020 y ha sido finalista del XV Premio Dulce Chacón. Este conversatorio se centró en dos de sus obras: el libro de relatos *Modelos animales* (2015) y la novela *Las herederas* (2022), donde la autora transgrede tabúes, reelabora motivos de la tradición gótica, explora contradicciones que marcan hasta el delirio la vida contemporánea. Realizado por videoconferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, el evento fue protagonizado por estudiantes que conversaron con la autora y concebido como un diálogo real después del diálogo imaginario que implica leer literatura.

Palabras clave: Aixa de la Cruz, escritura literaria, proceso creativo, lectores empíricos, proceso de lectura

Abstract

Aixa de la Cruz (Bilbao, 1988) holds a degree in English Philology and a PhD in Literary Theory and Comparative Literature. Her literary work, translated into several languages, explores themes such as identity, memory, the body, and familial relationships. Her published novels include *Cuando fuimos los mejores* (2007), *De música ligera* (2009), *La línea del frente* (2017), *Todo empieza con la sangre* (2025), alongside the essays *Cambiar de idea* (2019) y *Diccionario en guerra* (2018). She was awarded the Euskadi Prize for Literature in 2020 and was a finalist for the XV Dulce Chacón Prize. This conversation focused on two of her works: the short story collection *Modelos animales* (2015) and the

novel *Las herederas* (2022). In these texts, de la Cruz confronts taboos, reimagines motives of the Gothic tradition, and examines near-delirious contradictions of contemporary life. Held by videoconference at the Faculty of Philosophy and Letters of the National University of Cuyo, the event brought students together with the author in a real dialogue, conceived as a continuation of the imaginary one that reading literature entails.

Keywords: Aixa de la Cruz, literary writing, creative process, empirical readers, reading process

El 11 de junio de 2025 se realizó un encuentro por videoconferencia con la escritora vasca Aixa de la Cruz. Fue organizado por la cátedra de Literatura Española III de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y concebido como una instancia formativa para los estudiantes, quienes dialogaron con la autora después del encuentro imaginario que supone la lectura literaria.

La generosidad de Aixa y el entusiasmo del grupo prolongaron la conversación durante dos horas, en un clima de reflexión profunda y distendida que merece ser recordado. A continuación, se transcriben los pasajes más significativos procurando conservar la riqueza expresiva propia de su origen oral.

Antes del diálogo con Aixa de la Cruz, Luis Emilio Abraham leyó un texto introductorio para explicar la función didáctica que cumplió este conversatorio en el dictado de Literatura Española III y cómo se preparó mediante un ejercicio de registro de la experiencia de lectura, escrito en primera persona por cada estudiante. La introducción incluye un análisis de esos registros, que tuvo el doble propósito de ofrecer una devolución a los alumnos y dar la bienvenida a nuestra invitada. Recogemos ese texto bajo el intertítulo “El diálogo imaginario”. Aunque se proyecta sobre la segunda parte y se enriquece con ella, su lectura puede omitirse sin que esto afecte la comprensión de “El diálogo real con Aixa de la Cruz”.

El diálogo imaginario

Luis Emilio Abraham: Quiero agradecer la asistencia de la Secretaría de Virtualidad, y el compromiso con las tareas de coorganización de mi compañera de cátedra Verónica Alcalde y de la profesora invitada Irene Díaz Castellanos. Muy especialmente, también a Aixa de la Cruz, que aceptó nuestra invitación sin titubeos, aunque su trabajo no será

remunerado como corresponde. Lo tenemos naturalizado y entonces nos callamos, pero no deberíamos. Es una estupidez que no haya plata para las cosas que en realidad importan.

En Literatura Española III, concebimos este diálogo como una concreción del encuentro imaginario que ocurre en la mente de lectoras y lectores. Queremos que sea genuino y, entonces, no pautamos ni seleccionamos previamente las preguntas y evitamos que las clases previas se centren en crítica especializada. Pero sí hay preparación y esta arranca con un tipo de ejercicio que utilizo en esta y otras materias para que cada estudiante consiga atrapar su propia experiencia de lectura literaria y la registre del modo más profundo y sincero que pueda. En este caso, la consigna fue la siguiente: Después de leer una obra de Aixa de la Cruz a elección, *Modelos animales* o *Las herederas*, cada quien debe seleccionar algún pasaje o aspecto que le haya resultado especialmente significativo y persista en su memoria. Volver, releer, sentir, pensar y tratar de escribir los motivos por los que eso, sea lo que sea, resulta intenso o especial.

El grupo me asombró por su compromiso. Los textos son breves pero medulosos. Están llenos de chispazos que permiten pensar diversos aspectos de la lectura literaria: elaboración cognitiva de emociones; construcción de significado situacional; planificación de la acción; procesos de empatía o tomas de distancia; evaluación de acciones y personajes; diálogo con ellos o con la autora imaginada; experiencias de autoanálisis disparadas por las situaciones narrativas... Y también, recuerdos personales o aspectos del “yo” que se entrometen en la experiencia de la ficción. Esto último es muy frecuente y llamativo en estos registros, como si se tratara de un fenómeno estimulado por la escritura de Aixa, especialmente en *Las herederas*.

Como suelo hacer, voy a comentar esos registros de lectura preservando el anonimato, pero esta vez mi devolución será más extensa de lo previsto. Me enganché con la escritura y lo que salió es, no tanto un comentario, sino un análisis de ciertas singularidades que me parecen notables en cada experiencia, bastante más minucioso en el caso de *Modelos animales*. Aunque hay categorías cognitivas subyacentes y una

metodología empírica de investigación de la lectura literaria¹, mientras escribía esa devolución, que es también una evaluación cualitativa de la tarea, viré inesperadamente al ensayo y al juego, como una consecuencia didáctica de resultados del proyecto. Si la membrana protectora de la ficción permite a escritores y lectores juegos de simulación con los cuales enriquecer subjetividades, modificar esquemas personales, agudizar capacidades para la acción haciendo un uso especializado de destrezas cognitivas cotidianas (Oatley, 2011), ¿por qué nuestras clases de literatura prescinden de esos beneficios en función de un supuesto rigor académico que más bien empobrece la lectura literaria y desperdicia buena parte de su fuerza educativa?

El juego consiste en prolongar la membrana sobre la instancia evaluativa y, como consecuencia, en dejar picando posibles modos de continuar el autodescubrimiento con otros libros. Me puse a buscar para cada estudiante un nombre que me ayudara a expresar lúdicamente alguna particularidad de su desempeño: el nombre de una figura conocida o (casi siempre) nombres de personajes que, en mi opinión, se les parecen en ciertos rasgos. El juego no implica ningún intento de caracterizar integralmente a las personas. Procura solamente señalar algo que las singulariza en *esta* actividad de lectura literaria: una determinada postura adoptada frente al texto o un rol asumido para experimentar con la ficción.

Empiezo por *Modelos animales* y con los lectores de pacto más imperturbable.

Sherlock, que se pone a leer de noche y se devora el libro “en 4 horas”, destaca las situaciones de violencia, los protagonistas sádicos y las acciones perversas, que para él generan “atmósferas sinceramente espectaculares” y “electrizantes conclusiones”. Después se concentra en el cuento inicial del libro para hacer lo que más le gusta como lector: descubrir detalles y pistas ocultas en lo que describe como una “historia de titiriteros que mueven los hilos malévolos de los sujetos de su experimento”.

¹ Este trabajo se publica en el marco del Proyecto *La literatura como encuentro imaginario: emociones, empatía, socio-cognición*, dirigido por Luis Emilio Abraham, codirigido por Gustavo Zonana y subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo.

Fiódor cree que “el ser humano es escalofriante”. Le fascina cómo aclaran esos cuentos que la oscuridad está en lo cotidiano y cómo muestran al “monstruo escondido en lo profundo del hombre”. Luego se concentra en “El cielo de Bilbao” y hace un ejercicio de autoanálisis. Poniendo entre paréntesis su autoimagen y su yo moral, Fiódor examina sus propios grises para tratar de entender las emociones contradictorias que le disparan los personajes: unos adolescentes que se juntan para el juego, pero se ven atrapados por el peligro; hacen planes en nombre de la justicia, pero ejecutan fechorías.

Hay una chica a la que me cuesta encontrarle un nombre. Igual que Fiódor, se vuelca hacia adentro para revisarse, pero en este caso el detonante es el cuento “Modelos animales” y su estado emocional no es ambiguo, sino demasiado claro, y eso puede ser complicado cuando se trata del odio. Su registro de lectura me alucina. Me gustaría llamarla con todo cariño Morgana, bruja enigmática y de mil versiones. No estoy seguro de cuántas capas tiene el breve texto de esta Morgana que, según dice, siempre ha vivido “rodeada de gatos”. ¿Por qué se concentra tanto en descifrar su desprecio hacia la narradora-protagonista? ¿Siente también culpa? ¿La sigue sintiendo al final? Nada me permite afirmarlo. Yo he jugado muchas veces a detestar al villano de las ficciones, pero no recuerdo haberme preocupado tanto por eso ni haberlo convertido en una pregunta inquietante. Mejor escucharla directamente:

[...] el maltrato animal que se relata [...] hizo que deseara más y más que la protagonista tenga un final horrible. Este deseo me despertó una profunda reflexión sobre mis valores y creencias. [...] Luego de recurrir un poco a la empatía y a la lectura crítica pude ir más allá de mi sentimiento [...]. En cada relectura encontraba más y más cosas; podía establecer más teorías, más cuestionamientos y más confusiones. Para concluir quisiera resaltar que mi desprecio sigue intacto, a pesar de que me vi tan atrapada por la historia que no solté las hojas hasta que terminé el cuento.

Vamos a un grupo de *lectores más precavidos con el pacto, más vacilantes*.

El primero trata de precisar qué aspectos del libro burlan sus expectativas. Aunque los cuentos le gustan, no ve marcas de pertenencia a

la literatura española, no encuentra rasgos diferenciales, no sabe si el libro es o no es. Finalmente se engancha en la lectura, decide escribir sobre el relato llamado “Doble” y practica una alternancia de empatía y toma de distancia, de resonancia emocional con el personaje y de lectura intelectual de su mente, que me recuerda a Hamlet, el personaje que más se parece a Shakespeare en las habilidades que se le festejan como dramaturgo. Dice este Hamlet:

[...] el cuento adquiere un carácter fantástico al sugerir la existencia de fuerzas oscuras que conjuran contra Angie, despojándola de voluntad [...]. Por eso, como lector no pude juzgarla: algo exterior dictamina que debe tomar las pastillas y ella solo es una autómatas del destino. [...] Finalmente terminé observando a la protagonista con lástima y compunción, de la misma forma que ella hubiera odiado ser observada.

Otra lectora de pacto indeciso es Antígona, que comenta “Modelos animales” y “Romperse”. A diferencia de Morgana, no le presta atención al villano, se desentiende de la parte malvada de los personajes, no le interesa. Se centra en el único personajito sufriente en estado puro (el gato) o busca algún costado sufriente en cualquiera: “te ponés en el lugar, no del protagonista, pero sí de sus víctimas: en el primer cuento, es el gato [...]; [en] el otro, el mismo protagonista es su víctima”. A diferencia de otros lectores, no le gusta usar la membrana protectora de la ficción para simular roles peligrosos o experimentar en situaciones perversas. Si la ficción propone eso, al parecer preferiría víctimas exentas de sospecha con las cuales desarrollar emociones compasivas y, como acá las encuentra poco y nada, el pacto se interrumpe. Pero su valoración general de la experiencia no es negativa sino ambigua, porque sí se siente atraída por los textos cuando los observa como creaciones artísticas: “no hay forma de sentirse bien con todos estos cuentos [...]. Sin embargo, la narrativa es tan brillante”. Por eso llega a hacer observaciones lúcidas y describe algunos textos como “estudios clínicos de la autodestrucción”, aunque haya comenzado su registro de lectura con incomodidad y tantas dudas: “No sé cuál es la forma más académica de expresar que fue desagradable lo que sentí al terminar los cuentos de Aixa de la Cruz y no sé en qué medida puede afectar a la calificación del presente trabajo”.

No tiene malas consecuencias si el trabajo está bien hecho, como este. Pero, evidentemente, el contexto de lectura es una realidad infranqueable y, a pesar de mi intención de evitarlo con mi consigna, se acoplan dos clases de actividades que pueden interferirse en mayor o menor grado: leer ficción y hacer una tarea académica. Podemos suponer que la interferencia se vuelve más o menos molesta cuando se trata de alguien que no elegiría precisamente ese libro en otra situación: por ejemplo, si anduviera pispeando la biblioteca de un amigo para pedirlo o robarlo con cariño. En esos casos, la intersección de tareas se vuelve más condicionante y reclama alguna respuesta, como vimos en *Antígona*. Las reacciones pueden ser muy variadas y me parece que son contrastantes en las dos lectoras que faltan.

La primera es Hermione. Lidar con los villanos no le atrae demasiado, pero tiene mala pata. Conoció a su mejor amigo en la escuela y él nació metido en ese embrollo. Como ella quiere ser la mejor aprendiz de las cosas que mejorarían el mundo, no le queda otra que comprometerse. La lucha contra el mal se vuelve una tarea escolar, pero la cumple a su modo. En vez de la adrenalina de la batalla, prefiere tomar distancia mientras sea posible y trabajar en la biblioteca. Para una Hermione que actúa solo como lectora esa opción se traduce así: antes que meterse en el juego de simulación que le plantean esas ficciones peligrosas, decide hacer la tarea a rajatabla, pero adoptando una postura distante. Entrar en el juego es una invitación de la literatura, no una obligación. También se puede emprender la lectura literaria quedándose en la biblioteca, observando cómo está hecho el dispositivo estético o cómo está preparado el juego para que otros se metan, si tienen ganas. Entonces, Hermione, que había tenido problemas para franquear el obstáculo de lectura que le planteó “Modelos animales”, se va a otro cuento y comienza a escribir su registro sobre “Doble”, un texto especialmente rico para pensar cuestiones de diseño narrativo. Describe sus emociones de duda e incertidumbre, relata cómo la lectura se vuelve un desafío, qué solución va descubriendo y qué significado situacional deriva como conclusión. A primera vista no se nota, pero ese significado tiene una relación directa con su propio problema: una tarea de lectura literaria que necesariamente implica ejercer la libertad de algún modo, aunque en este caso se presente a la vez como obligación académica. Según Hermione, el cuento enseña que “una misma vida puede llevarte por

diversos caminos”, pero el personaje, tome el camino que tome, termina en el mismo callejón sin salida, a pesar de que hace elecciones y ejerce aparentemente el “libre albedrío”. A partir de este ejercicio de lectura, Hermione podría estar presintiendo algo importante: hay que plantearse con mucho cuidado qué decidir en medio de una situación que tiene un margen limitado para crear libertad. Es decir, la libertad implica tomar cuidadosamente decisiones adecuadas y no debería confundirse con la mera posibilidad de tomar cualquier decisión. Recién entonces Hermione vuelve al primer cuento del libro y recuerda las sensaciones desagradables que no logró manejar en su primera lectura. Al parecer se vio arrastrada a meterse en un juego de simulación que le resultó poco tolerable e infructuoso. Se quedó atrapada en el desprecio hacia la protagonista: “una acosadora de primera [...], una asesina sin remordimiento [...]. Terminé odiándola”. En cambio, ahora decide posicionarse de otra manera frente al problema: “el cuento y el personaje están contruidos de una manera correcta, [...] perfecto para causar antipatía”. Yo supongo que de este proceso Hermione podría estar aprendiendo o profundizando algo relevante para su vida: me mantengo lejos de personas así mientras sea posible; pero si hace falta lidiar con ellas, pienso muy bien la manera. El odio no ayuda en absoluto: es una especie de maleficio Imperius que te controla y te impide transformar la situación. En el análisis, hay muchas inferencias mías. Hermione no dice todo esto. Insinúa una punta de iceberg que el profesor completa hacia abajo a modo de conjetura, por si le sirve.

La última lectora resuelve de otra forma el mismo problema. Podría llevar el nombre de cualquier personaje capaz de franquear una regla opuesta a su deseo de modo tan creativo e inteligente que no se le pueda imputar la falta, como la Doña Flor de Jorge Amado. Curiosamente, elige referirse en particular a los mismos cuentos que en el caso anterior. Voy a rescatar solo un detalle del registro de Doña Flor sobre su experiencia con “Modelos animales”. Escribe un par de líneas contundentes que justifican por qué abandona la lectura en un punto preciso del relato: cuando el experimento de la protagonista toma como objeto las orejas del animal. Se va porque no tolera más las emociones que le induce la historia. Sabe que el cuento obedece a elecciones estéticas que se pueden fundamentar, pero no es una poética significativa para ella, por lo menos en este momento:

“Me sorprende cómo el texto parece estar diseñado para generar incomodidad y extrañeza, aunque soy consciente de que este recurso está justificado dentro de una propuesta estética que se apoya en lo grotesco”. Doña Flor lee poco y nada, se toma la libertad de cerrar el libro y sus argumentos son inobjetable. Tiene la máxima nota.

El grupo que leyó *Las herederas* es mucho más numeroso y los registros contienen respuestas a problemas de lectura de índole muy diversa. De modo que no alcancé a analizarlos con la misma profundidad y no voy a poder describirlos detalladamente. Ni siquiera podré abarcarlos todos. Punteo simplemente algunas observaciones y empiezo por *dos lectoras cuyos pactos fueron vacilantes* por distintos motivos. En el primer caso, por su postura ante la complejidad compositiva de la novela: la lectora no logra concentrarse en la historia ni “conectar bien con los personajes” porque los notó demasiado llenos de problemáticas y detalles que trababan su lectura. En el segundo caso, por una toma de distancia respecto del tipo de conflictos que irrigan el argumento: “considero que una de las cosas más bellas del mundo es la familia, aunque soy consciente de que no siempre se es afortunado”. Me parece muy rico en aprendizajes el proceso de esta lectora, que no se olvida de sus propias experiencias familiares mientras lee, las contrasta con las situaciones ficticias y lo hace desde una postura que no le impide sentir *simpatía por* las mujeres de la historia. Aunque no se vea inclinada a adoptar alguno de los roles ficticios y algún plan de acción por *empatía con* una de las protagonistas, siente compasión por lo que les ha tocado en suerte. Pero a la vez recuerda los vínculos benéficos que su propia familia supo construir y los aprecia de un modo que quizás no sea el de todos los días.

En medio de los *registros que manifiestan un pacto fuerte y entusiasta*, me encuentro un lector Puck, que se dedica a divertirme contándome las peripecias que vive durante la semana, mientras trata de leer la novela. Una travesura para distraerme y presentarme como irrefutable la siguiente conclusión: “Fue genial, me encantó, me revolvió la panza como ninguna quetiapina ha podido jamás. Una de las novelas más FLASHERAS que he tenido el gusto de no terminar de descifrar”.

Hay otro lector que se centra en una reflexión de la narradora sobre la naturaleza individual de la terapia psicoanalítica. Podría llevar el nombre de cualquier paciente rebelde de Freud: “Los psicólogos y psiquiatras muchas veces nos recomiendan que seamos egoístas y nos prioricemos [...] Si todos reciben el mismo consejo y lo siguen, la condición social se pierde [...] Este pensamiento me lleva a tener un poco de ansiedad y me lleva a pensar en cómo sería un mundo así”.

Me encuentro también muchas lectoras compenetradas con las diversas aristas del conflicto novelesco: los roles femeninos según la sociedad; el papel que cumple en ese sentido la herencia transmitida entre mujeres; las diversas respuestas ante el mandato; los condicionantes sociales de la salud mental; el problema de las drogas legales e ilegales en una época que a la vez castiga y favorece el consumo... En algunos casos, esos y otros problemas estimulan pensamientos profundos más o menos mediados por la distancia intelectual. En otros, provocan ideas no menos profundas, entrelazadas con recuerdos de seres queridos que ya no están por culpa de alguna adicción, con imágenes de la propia vida familiar o con el autoanálisis de cierta manera de asumir un rol femenino. Hay demasiados pasajes asombrosos en los registros como para sintetizarlos acá. Me limito a reproducir las palabras de una lectora movilizada por el capítulo “Emergencias”:

Yo siempre he sido, entre mis grupos de allegados, la denominada “mamá del grupo”, la que siempre se preocupa de más, que siempre está preparada para lo peor porque ya pensó en todos los escenarios negativos posibles. Sobrepensar las cosas, ya sea antes de que pase [sic] o después de ello, es una característica común de mi personalidad. Por eso, cuando leí cómo Erika comienza a imaginar todas las cosas que pudo haber hecho Lis, me sentí profundamente reflejada en su forma de preocuparse, de intentar entender lo que pasa a través de todas las posibilidades que su mente construye. Fue un momento de lectura en el que, más que identificarme, me sentí expuesta en las palabras de otra persona.

Finalmente, hay una estudiante que se engancha con la historia no tanto por los hechos en sí, sino por cómo “el narrador se introduce en los pensamientos de alguna prima y los desarrolla, porque es en estos momentos en que la prosa de la autora brilla”. Pensando al mismo tiempo

en algunos acontecimientos de la historia y en la intensidad estilística de la prosa, Miss Marple se plantea enigmas sobre la historia e intuye secretos en los caracteres que, como ocurre en el breve pasaje que cito, parecen implicar también un interés por descifrar los móviles de la construcción novelesca y por leerle la mente a la autora:

Me impactaron, sobre todo, los viajes al pasado, los recuerdos que permiten desarrollar a los personajes y construir un vínculo de empatía con ellos, pero, definitivamente el momento más intenso para mí fue el final.

En él hay un momento de convivencia pacífica entre Olivia –que había desarrollado poderes psíquicos chamánicos, lo mejor de toda la novela en mi opinión– y Erika. A pesar de que Olivia ya había salido del cuadro al que la había inducido el estramonio (la droga que despertó su nueva habilidad), no se había olvidado de sus experiencias místicas. En este momento me di cuenta más claramente de que Olivia, de todas las primas, era la que había conseguido una doble personalidad funcional: una sujeta a un orden sobrenatural, y otra, su personalidad “mundana”, racional y pragmática, se debía a la ciencia.

¿Acertará Miss Marple? ¿Captarán estos diálogos imaginarios algo significativo de la autora? No podemos estar seguros sin el diálogo real. Allá vamos.

El diálogo real con Aixa de la Cruz

Irene Díaz Castellanos: ¡Hola! Voy a ser breve.

Aixa de la Cruz es una señora bilbaína de 37 años. Es escritora, riega los bonsáis con la sangre de su endometrio, es filóloga, es madre. Parte de la quinta promoción de jóvenes creadores de la Fundación Antonio Gala, se siente más cómoda con la confesión que con el testimonio. Es doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Es el europeo estándar ante su televisor el 11-S. Es bisexual. Es miembro de la llamada generación de los ochenta en la nueva narrativa española. Es vegana. Publicó muy joven y se pregunta si fue porque, desde la cisheteronorma, es una chica guapa. Ganadora del premio Librotea Tapado 2020. Dos veces finalista y una ganadora del Premio Euskadi de Literatura, se arranca a pedazos la mucosa labial y prefiere ser culpable que víctima.

Todo lo que he dicho mezcla hechos con narraciones. Puede ser real o no serlo, la verdad es que no importa. El cruce entre la realidad y la ficción, la vida y la obra, la investigación y la creación, trasciende en la autoría de Aixa de la Cruz. Y es que esta autora llegó a pensar que su destino era seguir los pasos de Emily Dickinson, y cito:

[...] y crecí para entender que ya los seguía por el mero hecho de escribir, por enfrentarme a un miedo que, gracias a mis predecesoras, era mil veces menos miedo que el que ellas enfrentaron. Les debía compostura y coraje. Ningún berrinche. Otro salto de página. (De la Cruz, 2018, p. 20)

Así termina el primer capítulo de su Diccionario en guerra, concretamente la “A” de autora. Y ya le doy paso. No me alargo más, que no quiero aburriros y, como ella bien dice, Aixa de la Cruz nunca es tan peligrosa como cuando se aburre.

Aixa de la Cruz: Madre mía, gracias totales. Luis Emilio, me gusta mucho algo que has dicho. No sé si en Argentina es más habitual, pero aquí en España todavía está mal visto hablar de dinero en espacios públicos.

Luis Emilio Abraham: *A nosotros no nos queda otra.*

Aixa de la Cruz: Soy perfectamente consciente de la situación de Argentina. Decías que no habéis podido pagarme y, la verdad, lo digo sin ninguna impostura, esto es, no un pago, sino un regalo, que es mucho más importante. Ojalá viviéramos en una economía de regalos, y no monetaria.

Estoy bastante impresionada. Habéis hecho una introducción tan bonita... Los textos de los alumnos me han interpelado por muchísimos motivos. Por ejemplo, porque no venía preparada para entrar en contacto con una escritura tan temprana como *Modelos animales*. En el fondo, me hace mucha ilusión que la hayáis leído, porque sois muy jóvenes y yo escribí ese libro siendo muy joven también: tenía 22 o 23 años, aunque se publicó después. También me ha gustado enterarme de por qué alguien dejó de leerlo. Es un derecho fundamental la posibilidad de cerrar un libro cuando nos apetezca, en la frase que nos haga sentir: “apaga y vámonos”. De hecho, cuando era joven también estuve en contacto con el mundo del teatro. Me encanta el teatro, pero me resulta claustrofóbica la sala cuando

apagan las luces y no tienes bien localizada la salida: te quedas sin la posibilidad de escapar.

En un libro, también es un derecho fundamental de los lectores. En el caso de *Modelos animales*, yo precisamente estaba jugando a que eso sucediera, formaba parte de mi intención contar con que hubiera una serie de pobres lectores que no superaran el experimento. Es un libro cruel, como son crueles los experimentos que realizan algunos personajes. Alguna de las estudiantes ha empatizado con el gato. Yo también soy una chica de gatos. Aunque enterré a mi gatita hace un año, cuando escribí ese relato inicial del libro, mi gata Polka vivía conmigo y se me cayó de un quinto piso en Madrid. Cuando la gente leía esa historia, pensaba que yo la había tirado y todo el mundo me miraba mal. Creían que yo era, en efecto, la protagonista del cuento. Era una situación muy incómoda, porque yo siento una profunda empatía con los animales, soy vegana y tengo una especial sensibilidad con el maltrato animal. Yo experimenté conmigo misma en esos relatos, obligándome a ocupar posiciones de sujetos que me resultan *a priori* deshumanizantes. Hay lectores y escritores de todo tipo. En mi caso, creo que uno de los valores más importantes de la literatura es, no justificar lo injustificable, pero sí fomentar el puente, la comprensión, la empatía, incluso con personajes de ese tipo, con esa sombra que a veces nos puede parecer, de tan enorme, que no es sombra propia, sino que es necesariamente ajena. Yo creo que esa sombra es única y nos constituye un poco a todas. Es un ejercicio interesante habitarla desde la escritura, o por lo menos lo fue para mí en *Modelos animales*, y pretendía que el proceso de lectura no fuera de disfrute, es cierto, pero que participara un poco de ese juego.

Volviendo al tema del maltrato animal, el título del libro y la organización de los relatos partían de una reflexión muy crítica sobre la experimentación en ciencia, la idea del conocimiento como poder y como excusa para todas las burradas que se cometen en su nombre. Claro, la escritura es una forma de experimentación *a priori* más ética que la de ciertos laboratorios, pero no está exenta de conflicto y riesgo con la moral. Habéis leído en esta ocasión dos libros míos que no son autobiográficos, pero me he movido también por ahí. Doy bastantes talleres de escritura autobiográfica y algo que siempre se discute, algo que me obsesiona, es

precisamente la ética o el código deontológico por el que deberíamos obrar cuando escribimos. Voy a poner un ejemplo. Yo creo que la escritora de autoficción más famosa del mundo es Taylor Swift. Y Taylor Swift es una mujer billonaria que ahora mismo tiene casi tanto poder como el vicepresidente de los Estados Unidos, en función de su legión de fans. Es una especie de contrapoder *bullying* y ella juega con eso. Nos vende el estilo crudo confesional: “yo os muestro mis vísceras, yo lo cuento todo de mí”. Pero la persona que señala en sus canciones inmediatamente teme por su vida: una mujer tuvo que suplicarle que retirara su nombre del último disco, porque no soportaba el acoso. El problema de la escritura, cuando es confesional, es que nos puede hacer olvidar que puede ser una forma de venganza, que escribir es en el fondo una forma de tener poder, porque quien escribe tiene un altavoz, un lugar privilegiado y una responsabilidad, y muchas veces se puede hacer un uso viciado de ese privilegio. Entonces, os decía, me han encantado vuestras reflexiones sobre el disfrute, pero también sobre el enfado o el hartazgo de quienes hayan tomado la decisión absolutamente legítima de abandonar un texto.

Luis Emilio Abraham: *No sé por qué pensamos en este caso que te podíamos contar todo, las distintas reacciones que provocaron tus obras. Habremos intuido leyéndote lo que dijo Irene. Fue muy breve por amabilidad, pero hizo un retrato muy fuerte, eligió frases llenas de ideas. Me parece que intuimos eso de que preferís la confesión antes que el testimonio. Ya hay muchas manos levantadas. Vamos a eso.*

Nicolás Anci: *Me encantó Modelos animales y quería preguntar sobre la relación que se establece con la autora. El lector, cuando empieza a leerlo, lo ve todo desde afuera o desde arriba y empieza a juzgar, pero en un momento se da cuenta de que ha sido burlado, de que en realidad él es parte del experimento, de que han jugado con su propia moral. Por ejemplo, al principio de “El cielo de Bilbao”, el juicio sobre la banda de chicos es positivo, el lector está de acuerdo con los chicos cuando confrontan al pederasta, pero después (en la parte de la chica) los condena. Entonces ahí el lector dice: “estoy frente a un espejo de mi propia moral”. Mi pregunta es cómo es la visión de la autora. ¿También empieza a tener un reflejo de su moral? ¿También va mutando mientras escribe?*

Aixa de la Cruz: Si te soy sincera, no creo haber vuelto a poner en práctica ese tipo de escritura donde utilizas la primera persona para encarnar personajes de una otredad radical. En ese tipo de ejercicios, el papel de la escritora, o al menos mi papel cuando escribía, me recordaba mucho a un papel actuaral. De alguna forma hay que hacer chiquitito el ego, tienes que dejar que lo otro entre en ti. Entonces debes tener muy claro quién eres tú y quién es el personaje. Esa línea divisoria se tiene que mantener, no puedes perderla de vista en ningún momento, pero sí que hay una cierta intoxicación que a veces genera una sensación extenuante durante el proceso de escritura. Tienes que convertirte un poquito en el otro y por eso os decía que para mí es una experiencia actuaral. Creo que la lectura también es así: cuando te dejas arrastrar, te estás comiendo con patatas un discurso. Hace poco vi la adaptación del *Gattopardo* en Netflix, me la tragué fascinada. Durante el visionado me di cuenta de que estaba aplaudiendo una especie de celebración de la aristocracia. Es decir, se acaba comprando el discurso de la serie porque la ficción funciona. La ficción puede lograr que compres sus propias normas, que durante el tiempo del visionado o de la lectura desaparezcas en el universo del narrador y también en su discurso ideológico. Yo creo que ese juego es interesante, sobre todo si nos sirve, no para hacernos fachas, sino para entender un poco mejor las contradicciones del ser humano. El relato “El cielo de Bilbao” fue escrito en un contexto político particular. Todavía existía ETA en el País Vasco. Había gente que llevaba una vida éticamente comprometida con el animalismo, el ecologismo, pero al mismo tiempo habían estado a favor de una lucha armada que se había vuelto absolutamente injustificable. He vivido en un contexto donde se daban fácilmente estas contradicciones morales y me apetecía explorarlo para entenderlo mejor.

Sofía Luz Bordallo: *En “Modelos animales”, el cuento que lleva el nombre del libro, me pareció muy impresionante la experimentación con el gato y cómo la contás, haciendo referencia a la náusea condicionada, la extracción de las vibrisas, la perforación de los tímpanos... No creo ser la Morgana de la que habló el profe, pero yo también odié a la protagonista. Estas ideas macabras, me imagino que llevaron un gran estudio.*

Aixa de la Cruz: Bueno, mi padre es veterinario y le hacía unas preguntas que el pobre hombre se llevaba las manos a la cabeza, pero fue bastante sencilla esa fase de la investigación. No obstante, me doy cuenta de que el personaje de “Modelos animales” me remite a algo que a mí me resultó muy incómodo del método de investigación cuando yo hacía mi tesis doctoral. Hice una tesis sobre la representación de la tortura en la ficción, pero acabé *viendo* decapitamientos del ISIS, porque se llegó a homenajear la carátula de *Homeland* por su *marketing* de las ejecuciones, y yo tenía que tomar notas y analizarlo. Recuerdo un poco con terror esa sensación de entrenar al cuerpo para ver el horror en la pantalla y diseccionarlo desde el punto de vista neutro que supuestamente se tiene que adoptar en la praxis académica. Hay algo desnaturalizador en el discurso científico: la idea de presuponer que el observador tiene que ser una especie de no-humano para que el resultado sea objetivo. Esa disociación me persiguió y me sigue persiguiendo.

Mariana Lucero: *Yo soy Morgana. Soy la que terminó teniendo todos esos sentimientos muy fuertes e increíbles para mí. Me sentí muy contrariada al decir “estoy odiando a esta chica”. Tuve que replantearme todos mis valores: ¿por qué odio tanto a esta mujer?, ¿por qué tanto odio? Siempre tuve gatos, mejor dicho, la mayoría de mis animales fueron gatos, todos rescatados. Así que fue un gran choque ver cómo trata al gato alguien con la que al mismo tiempo me sentí identificada por una pequeña frase en la que dice que las características externas no le bastan y necesita ir más adentro para saciar su curiosidad. Yo soy así muchas veces. Más que una pregunta, te quería comentar un poco el proceso que tuve yo para saciar un poco ese odio y reconducirlo. Pensé los experimentos que se hacen con el gato paralelamente a cómo la protagonista se va obsesionando cada vez más con Carla. Quise ver un paralelismo, una metáfora tal vez, de cómo al mismo tiempo esta chica buscaba cada vez más adentro del gato y quería cada vez saber más sobre Carla. Y justamente cuando llega al encéfalo, sucede la reversión por el accidente. Me encantó la posibilidad que tiene el cuento de verle otro lado. Me gustó muchísimo a pesar de todo. A pesar de odiar a la protagonista (aún sigo teniendo la opinión de que me cae muy mal), te puedo jurar que nunca dejé de leerlo. Quería ver cómo terminaba y cuando terminó dije: “el registro lo escribo ya, tengo todo en este cuento”.*

Aixa de la Cruz: Qué buena lectura. Diste en el clavo total.

Sofía Malgoglio: *Me llamaron la atención las contradicciones morales que tuviste al escribir ese cuento y también la crítica al tratamiento de los animales en laboratorios. Quería preguntarte cuál es el eje que estructura el libro, si todos los cuentos contienen una crítica específica.*

Aixa de la Cruz: Un editor me encargó publicar una serie de cuentos que habían aparecido en diferentes medios (revistas, antologías, etc.), pero yo no me sentía cómoda, porque no me parece que los libros de cuentos tengan que ser un batiburrillo de relatos dispersos, me gusta encontrar unidad y coherencia en las colecciones que leo. Empezamos con el proceso de juntar lo que había escrito en los últimos años. Al leer los textos, unos veinte, de un tirón, sucedió algo curioso: al menos diez tenían un fino hilo que los relacionaba entre sí, la sensación de que la violencia irracional puede emerger en cualquier contexto. Son relatos donde hay bastante violencia, pero en lugares muy controlados. No estamos en una zona de guerra, estamos en la Europa supersegura o en la Canadá blanquísima, contextos donde no acostumbramos a dibujar la violencia. Entonces seleccioné de esa serie inicial dos o tres relatos y empecé a trabajar con este hilo. La idea de que la violencia puede aparecer en lo cotidiano me llevaba a pensar en esa sombra de la que hablaba antes y en cómo se puede descontrolar la sombra que llevamos dentro. Todos los personajes tienen algo de mí, algo común. Si, de repente, un malestar se me fuera de las manos, me podría convertir en esa persona cruel o en una persona que tildan de psicótica. Me di cuenta de que estaba experimentando con personajes que podían parecerse de partida a mí, pero que iban a tener una experiencia tan radical que les iba a convertir en alguien absolutamente ajeno. Y uno de los últimos relatos que escribí fue “Modelos animales”, para recoger el hilo de todo lo anterior.

Malena Quiroga: *Aixa, recién hablabas del discurso científico. A mí me llamó muchísimo la atención eso leyendo Las herederas, lo presente que están los discursos científicos: la psicología, la medicina, la psiquiatría... La presencia que tienen y lo múltiples que son. Leyendo la novela trataba de buscar tu opinión. Así que te quiero preguntar cómo ves esos discursos, más allá de lo que dijiste, si para vos los discursos de la ciencia son un camino*

válido para conocernos y relacionarnos entre nosotros o no, porque en los personajes, por ejemplo, la psicología muchas veces distorsiona las relaciones entre ellos.

Aixa de la Cruz: No tengo un discurso tan armado sobre la ciencia en general, pero sí sobre esa pseudociencia que es la psiquiatría. Yo no considero que la psiquiatría sea ciencia, sino que utiliza ese relumbré para hacer aseveraciones más aliadas del lenguaje neoliberal que de una supuesta objetividad científica. La psiquiatría es mi caballo de batalla. Soy muy vehemente con eso. De hecho, tuve un par de experiencias dolorosas: un amigo psiquiatrizado se suicidó y al poquito tiempo mi abuela se murió muy enganchada con las pastillas que le habían recetado. Tuve dos experiencias que me hicieron enfadar y leer mucho sobre el tema. Lo primero que pensé fue escribir un ensayo que se llama *Cambiar de idea* y yo pensaba estar haciendo algo similar con *Las herederas*, pero me di cuenta de que el tema era tan complejo que yo misma era capaz de opinar una cosa, la contraria, matizarla... Y me pareció que la ficción se prestaba mejor para pensar el tema en su complejidad que un ensayo con un punto de vista más personal. Soy bastante radical en mis postulados antipsiquiátricos, pero me doy cuenta de que tengo resquicios. Cuando presentaba la novela se me acercó una compañera periodista, muy nerviosa. Se había sentido un poco atacada por el libro y me dijo: “no haces más que hablar en contra de la medicación psiquiátrica, pero yo tengo un TOC severo y, si no fuera por esta medicación, no podría estar aquí sentada contigo”. La cantidad de peros y de fisuras y de resquicios que tiene cualquier postura demasiado vehemente se acaba cayendo en la práctica diaria. En un momento me pareció más honesta la pluralidad de puntos de vista en la novela y, en el fondo, empatizo con todos.

Vale Moreno: *Mientras leía Las herederas a mí me surgió la duda de cómo fue construir esos personajes que están tan marcados por el trauma, si hubo algún momento en el que se trabó el proceso por lo duro de una situación.*

Aixa de la Cruz: No me pasó en particular con *Las herederas*. Igual, la crudeza de la historia hacía que no fuera mi vida, por fortuna, y me permitía mantener una distancia prudencial, cierta desidentificación necesaria. Yo

hablaba del proceso de identificación con los personajes, pero ahora quiero agregar que debe coexistir con la desidentificación. No recuerdo haberme complicado tanto escribiendo *Las herederas*, pero sí en la escritura de mi última novela: *Todo empieza con la sangre*. También es ficción, pero la distancia entre la protagonista y yo es menor. Es un libro que me ha obligado muchísimo a recordar algo traumático de la adolescencia. No es que mi adolescencia fuera traumática, pero es esa época de mi vida que no quiero ni recordar, porque solo me trae a la cabeza pequeñas humillaciones y derrotas. Y el proceso de canalizar la memoria personal para transmitírsela a los personajes, me dejó malita, te diría. ¡Qué obviedad! La escritura es emocional y la emoción pasa por el cuerpo y, por tanto, es corporalmente extenuante. Y sí, a veces me ha pasado que el proceso de escritura se interrumpe por mi incapacidad para manejar emocionalmente ciertas cuestiones que afloraban.

Abigail Elizondo: *Mencionaste que Las herederas no es un libro autobiográfico, pero mientras te escuchaba me pregunté si hay alguna de las cuatro nietas con la que vos te sientas más identificada o en la que se filtrara algo tuyo, tu personalidad o tu forma de pensar. Por ejemplo, dijiste que sos vegana y hay una de las cuatro nietas, Erika, que lo es.*

Aixa de la Cruz: Yo ni siquiera tengo hermanas. Una exnovia me decía que yo compensaba mi sensación de orfandad inventándome esos personajes, pero que en el fondo era un proceso muy esquizofrénico. Según ella, yo era las cuatro protagonistas. Creo que la escritura de ficción específicamente funciona un poco así. Es una obviedad que toda escritura es personal y que toda escritura proviene de alguna manera de la experiencia, porque para darle carnalidad a algo tienes necesariamente que escribir recordando lo propio. Luego transformas lo propio para que sea ajeno, pero hay siempre un ejercicio con tu propia vida. Yo tengo, sin duda, elementos de las cuatro protagonistas, pero no sé con cuál me siento más identificada. Luego hay temas de mirada, de cosmovisión, que se trasladan a los personajes: mujeres veganas, mujeres bisexuales... Los personajes forman parte de mi mundo, de mis conversaciones y, por tanto, hay componentes temáticos que se repiten.

Verónica Alcalde: *Aixa, me gustaron mucho tus libros, tanto el libro de cuentos (uno de los cuentos particularmente) como Las herederas. Algo que me gustó mucho es la madre maltratada. No solo aparece el maltrato animal, sino también el maltrato a la madre. Y, leyendo un poco sobre vos, en una de las entrevistas me enteré de que esta novela la escribiste durante la pandemia y que habías sido madre recientemente. Lo uno con algo que dijo Irene: que nunca sos tan peligrosa como cuando estás aburrida. Realmente a mí me llamó la atención la imagen de la madre aburrida, viendo por milésima vez la misma película, repitiendo acciones. Ese calar tan fino, ¿podés atribuírselo a tu experiencia personal? ¿Cómo funcionó para vos la escritura en el momento de la pandemia?*

Aixa de la Cruz: Has tenido una intuición muy buena. El personaje de Liz en *Las herederas* tiene algo de mi experiencia de ese momento. Y esto contesta un poco también a la pregunta que me hacía Abigail: de qué forma lo personal se transforma en algo ficcional. Durante la pandemia yo vivía en una casa de campo idéntica a la de la novela. Mi niña era muy pequeñita, tendría un año y medio. Había unas cortinas muy densas en una de las habitaciones y un día mi hija se pasó una hora y media jugando a que se escondía detrás de la cortina para salir diciendo “bu”, y esperaba que yo me sorprendiera una y otra vez. Entiendo cómo la experiencia te puede trastocar. De hecho, los que habéis leído la novela sabéis que la psicosis de Lis arranca precisamente en ese escenario: el niño que irrumpe desde detrás de las cortinas siendo otro. Yo creo que la vida está llena de situaciones que nos permiten anticipar de qué forma la idea de la cordura es una cuestión de grados. Nos hemos visto actuando en situaciones en las que hemos mantenido la cordura por muy poquito, pero en las cuales es perfectamente sencillo hacer el ejercicio de imaginar qué podría ocurrir si no tuviera esta contención, esta especie de estructura protectora del ego.

Verónica Alcalde: *Me encantó también en tu novela cuando trabajás el tema de la depresión postparto, algo que también ubica a la mujer en el lugar de la supuesta loca, cuando en realidad nadie tiene una locura individual. Todas nuestras locuras son colectivas, más allá de que algunas puedan estar diagnosticadas. Yo como madre te agradezco las palabras “aburrimiento” y “maternidad” unidas.*

Aixa de la Cruz: Totalmente, es durísimo. Gracias a ti.

Joaquín de Cara: *Yo soy el que el profe mencionaba como el paciente rebelde de Freud. Me preguntaba por ese episodio de ansiedad que Liz tiene cuando se despierta, de repente ve que su hijito Peter no está en la habitación y entendemos su estado de ansiedad. Pero eso pasa después del capítulo en que vemos que Erika se lleva a Peter y le da el desayuno. Cuando llega Liz, nos parece una loca. Me preguntaba cómo surge la idea de que las cuatro nietas tengan sus capítulos. Siento que le da una riqueza muy grande a la novela que no veamos una sola perspectiva, sino un panorama completo.*

Aixa de la Cruz: A mí me inquieta mucho la experiencia de las personas psiquiatrizadas que llevan la etiqueta del diagnóstico y, hagan lo que hagan, están en duda desde el principio para la persona que mira. Entonces, está la idea de que la locura no es más que lo que se percibe como anormalidad, en una cultura determinada. O sea, la locura es una cuestión de punto de vista, depende de quién está mirando, de qué información maneja y cuál es el sesgo con el que observa. Así ocurre eso de lo que Liz se queja: “a mí nadie me pregunta por qué me pasan las cosas que me pasan y por qué hago lo que hago”. Con la experiencia de la psiquiatrización, la persona deja de tener un punto vista. Lo que tú notas que hace la novela es una forma de regalárselo.

Lautaro Montesinos: *Yo voy a volver a Modelos animales, que me gustó un montón. El cuento “Doble” nos pareció fascinante a mí y a otros compañeros por el paralelismo que hacés entre dos historias. Me gustaría saber qué función le das a eso en relación con el significado del cuento. Yo tengo mi interpretación, pero me parece errónea, así que te quería preguntar.*

Aixa de la Cruz: Dudo que sea errónea. Yo creo, aunque no he vuelto a leer ese libro desde hace diez años, que el experimento era poner a prueba las nociones deterministas. La pregunta de si hay una piedra como destino y, hagamos lo que hagamos, por mucho que cambien los incidentes contextuales, vamos a acabar tropezando con esa piedra o tenemos libertad plena. Es curioso, porque hace diez años no anticipaba el interés que tengo y que se manifiesta en *Las herederas* de poner en cuestión todo

discurso muy determinista de la psiquiatría biomédica contemporánea. Creo que el relato se lee en sentido determinista y estoy pensando que probablemente no lo escribiría hoy. Hablaba del destino de caer en ciertos patrones, ahora lo interpreto de otra forma más junguianamente: el destino es lo que no está resuelto. Pero cuéntame cómo lo interpretabas tú, que me parece más interesante.

Lautaro Montesinos: *Ahora veo bastante parecida mi interpretación: el fatalismo de un personaje yonki. El estado inicial de las historias y el final son iguales. En el medio pasan cosas distintas que, en definitiva, no evitan que pase lo mismo cuando las historias terminan. Tengo otra pregunta sobre “El cielo de Bilbao”. ¿De dónde salió tu idea de esos jóvenes que cazan pederastas? En los últimos meses se ha hecho viral la tendencia en las redes sociales de chicos jóvenes que hacen lo mismo en Estados Unidos, que se hacen pasar por adolescentes para cazar pedófilos y escracharlos. Me pareció bastante vaticinador tu cuento.*

Aixa de la Cruz: Ahí quería jugar con la moralidad dudosa del justiciero, de aquel que se cree tan justo que es capaz de emplear la violencia correctiva contra otros. El agresor se puede sentir justificado por cualquier cosa si cree que tiene la verdad absoluta: puede justificarse en su racismo. Pero creo que sí estaba un poco influido por la irrupción, en ese momento temprana, de la espectacularización de la violencia. Pero es un cuento muy viejo, no existía TikTok.

Irene Díaz Castellanos: *Es un cuento que yo leí en su día y lo he releído hace poco y es muy interesante lo que decía Lautaro: la recodificación del género epistolar. Yo tengo mi interpretación del cuento como un guiño a El cielo de Lima, de Juan Gómez Bárcena. La correspondencia epistolar por carta con la que dos jóvenes engañaron maliciosamente a Juan Ramón Jiménez pasa al chat en el cuento.*

Aixa de la Cruz: Irene, es verdad. Cuando escribí ese cuento, salía con el autor de *El cielo de Lima*, una novela sobre cómo a Juan Ramón Jiménez le engañaron por correspondencia unos poetas peruanos que se hicieron pasar por una mujer, él se enamoró y estuvo a punto de casarse con ella, con una persona que no existía. Y claro, obviamente hacía un guiño a esa historia que había olvidado.

Maiten Leyens Díaz: *Te quería preguntar sobre la cuestión familiar en Las herederas. Ahora hay una moda de terapias que básicamente explican todo lo que te pasa por culpa de algo que les pasó a tus antepasados y, generalmente, la culpa es de las mujeres de la familia.*

Aixa de la Cruz: Mira, creo que empecé escribiendo *Las herederas* pensando exactamente lo mismo que tú y enfadada con eso, enfadada precisamente con esta idea de focalizar tantísimo en el pasado familiar, como hace la privatización psiquiátrica. O sea, se privatiza el malestar y se nos obliga a olvidar las causas sistémicas. Y, en efecto, se culpabiliza mucho a la línea femenina de la familia. Pero creo que, según iba escribiendo *Las herederas*, también empecé a cambiar un poco el foco y a entender que la familia es importante y que no es una contradicción, porque la familia es el sistema y las violencias que sufrimos en lo familiar no son tan distintas de las violencias sistémicas. Por poner un ejemplo obvio y un poco zafio, podemos pensar en la violencia patriarcal. Muchas veces la primera violencia patriarcal que una persona sufre, y que es algo profundamente estructural y sistémico, es una violación en el seno familiar. Entonces, estoy contigo, pero al mismo tiempo creo que hacerse consciente del malestar familiar no es incompatible con la conciencia del malestar sistémico. Pienso que están muy de la mano en realidad.

Camila Belén Ortega: *Quería preguntar qué esperarás que los lectores se lleven de Las herederas. Una vez que cierren el libro, ¿qué mensaje te interesa que les quede?*

Aixa de la Cruz: No sé si está bien escribir con la idea de trasladar un mensaje. Pese a todo, es posible que sí que lo haga. En todo caso habría varios, pero, si tuviera que elegir, una idea muy interesante para mí sería la de reivindicar el poder sanador del pensamiento mágico en determinados contextos. Es un poco reivindicar también el poder de la literatura, el poder de la ficción, porque al final lo que sucede en *Las herederas* es que hay una persona que no está siendo ayudada por la psiquiatría y la acaba ayudando que la validen. Si su validación se da en un marco mágico, qué problema hay con eso. Es una reivindicación del acto creativo a la hora de buscar soluciones, aunque ese acto creativo implique

salirse de los márgenes, a veces demasiado estrechos, de lo que se considera realidad objetiva.

Sofía Luz Bordallo: *Conociendo lo que es el mercado literario, me gustaría saber cómo se mueven las editoriales con tus portadas. ¿Tuviste voz y voto para decidir qué querías o se encargó solamente la editorial de ese proceso creativo?*

Aixa de la Cruz: Yo he tenido la suerte de que siempre me han consultado. O quizás no es suerte, quizás es habitual. En el caso de *Modelos animales*, yo misma encargué la portada a un amigo ilustrador y la pensamos juntos. Para *Las herederas*, yo tenía el concepto: quería que saliera un estramonio en la portada y ahí sí que hubo un trabajo del departamento de *marketing* para arrojarle posibilidades. Creo que siempre hay una voluntad de que la autora esté contenta. En lo que no he tenido ninguna intervención es en las portadas de mis traducciones. A veces te mandan una portada feísima en cinco colores diferentes para que decidas y yo elijo la menos horrible. Así suele ser.

Joaquín de Cara: *Pregunta que hicieron por el chat: “quería saber si en tu proceso creativo suelen influir los posibles lectores”.*

Aixa de la Cruz: Voy a contestar esta pregunta como consejo para escritores. De verdad, lo más valioso que yo he aprendido en mi proceso es precisamente a no pensar en las consecuencias, en la medida de lo posible, y eso implica al lector ideal. Obvio que es imposible no tenerlo en mente, si no, no existiría la escritura literaria, que no es algo solipsista y solitario, sino que viene acompañada por el deseo de que el texto logre entablar un diálogo. Eso es una cosa y otra muy diferente es que esa imagen de un lector potencial empiece a hacer mucho ruido en el proceso, por lo menos en las fases iniciales previas a las correcciones. Luego habrá tiempo de procesar la recepción, de anticiparla, de preparar el discurso para la prensa, de envolver el paquetito con su lazo y demás.

Stella Andreoli Loureiro: *¿Y has leído alguna investigación que alguien haya hecho sobre tus libros? ¿O no te gusta esa parte?*

Aixa de la Cruz: Sí, ha habido alumnas que me han mandado trabajos sobre mi obra. Eso me fascina. Me siento profundamente honrada.

Además, me parece que es un regalo precioso y se da una situación en la que yo no soy la lectora de mi obra. Es decir, yo también he sido estudiante de literatura y tengo entrenada la mirada para analizar los textos, para meterme en las entrañas, para componer mis propias teorías de la conspiración en torno al texto. Pero me encanta recibir lecturas de otros, porque el acto crítico es profundamente creativo. Toda lectura es personal y no tiene por qué ceñirse a mi intención. Es genial que sea así, sobre todo cuando descubres en la mirada ajena cosas de las que no eras consciente y, de pronto, esta persona lo ha visto. Cumple un poco la función de ser psicoanalizada por el lector. Y cuando un lector ve algo muy evidente, pero de lo cual no eras consciente, hay que llevarlo a terapia.

Stella Andreoli Loureiro: *Pero a veces siento que tratamos de tirar demasiado del texto y tal vez leemos cosas que no existen.*

Aixa de la Cruz: Sí, pero eso también es genial y precisamente por eso lo que hacéis es creativo. Si fuera meramente aplicar un método, ya lo podría hacer el *chatbot*. Pero, claro, en ese caso también hay que tener cuidado: ojo con llevar a terapia lo que ven los lectores pero tú no ves por más que lo pienses.

Abril Ruiz: *¿Cómo fue la planificación del proceso de escritura de la novela? ¿La tenías planeada de inicio a fin o hubo cambios de rumbo? Me refiero sobre todo al manejo de esos cuatro personajes.*

Aixa de la Cruz: La verdad es que el proceso ha funcionado de forma distinta en este caso. En general, no me gusta mucho planificar. He conocido autores que antes de sentarse a escribir tienen una escaleta minuciosa. Yo con una especie de esquema general suelo tener claro hacia dónde me dirijo. En el punto de partida, tengo claros los personajes que, si están bien contruidos y tienen su conflicto, te van a señalar más o menos la trama. Y tengo claro cuál va a ser la escena final o el desenlace. Pero en *Las herederas* la improvisación que me gusta manejar se vio reducida por la complejidad estructural. Me vi obligada a tener esquemas bastante armados y reconozco que no lo disfruté particularmente. Por tanto, es posible que no vuelva a trabajar así. Para mí, la escritura es gozo cuando descubro cosas. Esta novela me anuló un poco la espontaneidad porque la estructura estaba muy planificada, pero obviamente siempre surgen cosas.

Paula Pujada: *Uno de los personajes que a mí me gustó mucho fue Olivia. Le quería preguntar si tiene un objetivo puntual el hecho de que ella sea la que tiene visiones proféticas de sus primas, de su hermana... Me pareció raro que eso le pasara a ella, que es tan escéptica.*

Aixa de la Cruz: El personaje de Olivia fue precisamente un lugar de improvisación. Durante mucho tiempo no sabía qué hacer con él, no sabía cuál era su conflicto, simplemente estaba ahí. En mi cabeza iba a ser Erika la que se intoxicara con el estramonio y la que adquiriera poderes de clarividencia. Pero me di cuenta de que tenía que ser Olivia y que además tenía todo el sentido del mundo que la médica se volviera chamana. A mí me gusta mucho enfatizar siempre que la escritura no es algo que controles como una máquina. Está plagada de momentos intuitivos. Primero llega la intuición y luego acabas entendiendo de dónde viene y cómo encaja en el conjunto. Tengo compañeras que me dicen que esto parece poco profesional, pero a mí me parece hermoso reconocer que la autoría es mucho menos orgánica de lo que pensamos. Yo tengo fe absoluta de que hay conexión con una especie de supraconsciencia o inconsciente colectivo de donde se descargan muchísimas cosas. Conectamos con algo por arriba, pero también conectamos con algo por abajo o por adentro que es el inconsciente personal, que procesa información mucho mejor que tu consciente y sabe cosas que tú no sabes. Entonces el proceso de escritura está plagado de momentos que parecen mágicos en ese sentido. El caso de Olivia fue así. Me emociona este personaje porque acabó siendo mi personaje preferido cuando había sido el que casi elimino.

Luis Emilio Abraham: *Como decís, tu escritura es muy exploratoria. Seguramente los procesos se van acumulando y te vas transformando. Los dos libros que leímos son diferentes, aunque se nota que son de la misma persona. Hay posturas creativas distintas. ¿Qué dirías vos de esos cambios? ¿Qué es lo clave para vos?*

Aixa de la Cruz: Sí, estoy de acuerdo contigo. Os cuento algo que no sé si os interesa, pero me hace falta contarlo. Me está valiendo muchísimo este encuentro, porque mi editora quiere desde hace tiempo volver a sacar *Modelos animales*. Alfaguara, la editorial en la que estoy ahora, compró los derechos y llevo tiempo posponiendo la decisión de dar el ok, porque no

me atrevía ni a volver a leerlos. Me daba un pudor horrible. En virtud de lo que comentabas, mi escritura va cambiando mucho, yo he crecido y siempre da un poco de miedo abrir el álbum de fotos, verte de niña y que no te guste. Pero estoy pensando que ya no me va a dar miedo releerlos, así que, si en un tiempo veis por ahí el libro, será un poco gracias a vosotras.

Sobre lo que me preguntabas. Yo, sobre todo desde que publiqué *Las herederas*, noto que mi forma de escribir es muy diferente. Cada vez me interesa mucho más el estilo y el tempo de la prosa. Me he vuelto un poco una estilista obsesiva, que no es algo que tuviera antes. Eso imprime un tono diferente a las novelas. Desde *Las herederas*, noto que eso le da más coherencia a lo que escribo, al menos a nivel de la voz. La última novela es una novela romántica. Yo quería escribir algo como *Cumbres borrascosas* desde que tenía quince años, pero cuando empecé a publicar en el año 2006, con dieciocho o diecinueve, aquí en España ser joven, ser mujer y publicar todavía te exigía casi arrodillarte y dar las gracias. Había una sensación de no poder permitirme ciertos temas que están denostados. No podía arriesgarme a que me llamaran cursi escribiendo una novelita romántica y era una espinita que llevaba clavada desde los quince. Ahora sí puedo permitírmelo, así que mi último libro es mi homenaje a la novela romántica que me gustaba de niña.

Valen Izaré Varas: *Yo quiero retomar lo dijiste sobre las lecturas que se comen con papas. ¿Qué lecturas te han interpelado de tal manera que no se pueden vomitar esas papas? ¿Qué lecturas se han metido en tu propia escritura? Si bien vos decís que Las herederas no tiene tantos aspectos autobiográficos, yo creo que, al intervenir tus lecturas, algo de tu propia biografía queda en esos personajes.*

Aixa de la Cruz: Sí, el tema de la tradición es curioso, porque creo que hay, por lo menos, dos tipos de influencias cuando escribes. Está la tradición consciente, es decir, los libros con los que dialogas, como si la escritura fuera jugar a la Ouija. Me siento a escribir sola, pero noto fantasmas todo el rato. Yo a veces tengo experiencias de parálisis del sueño, en las que te despiertas y te quedas en un punto intermedio entre estar despierta y dormida. La última vez que me puse a escribir me pasó eso, volví a quedarme dormida, pero era consciente de estar en mi habitación

y vino a verme Sylvia Plath con una bandeja llena de velas que rodeaban la campana de cristal. Esto me ha pasado y creo que está claro que estaba escribiendo con el fantasma de Sylvia al lado. He tenido mucho contacto desde pequeña con los novelones de las hermanas Brontë. En *Las herederas* está muy presente la tradición gótica inglesa. Pensé mucho en Henry James, precisamente porque la mirada en *Otra vuelta de tuerca* es vender que la historia que parecía de fantasmas al final es de una histérica; lo paranormal se subvierte en una explicación psicológica: era únicamente una loca. En *Las herederas* yo dialogaba conscientemente con Henry James porque quería proponer lo contrario: una novela que al principio parece poblada de histéricas, pero en la que luego descubrimos fantasmas.

Después están los libros que te pones a leer buscando una voz o buscando una inspiración concreta. En *Las herederas* iba por la casa leyendo en voz alta fragmentos de *Las voladoras*, de Mónica Ojeda, porque en la voz de Liz de alguna forma quería que sonara la de Mónica. Puede parecer que estuve plagiando a Mónica. Por desgracia no creo ser capaz de plagiarla, ya me gustaría, pero sí hice un esfuerzo de dejarme contaminar por su prosodia, por un imaginario atmosférico determinado.

Por último, también están las huellas inconscientes de otros libros y esto me inquieta porque aquí también caben las lecturas que hemos odiado, las que hemos dejado a medias, las que nos han impactado para mal. Todo está ahí, en ese batiburrillo inconsciente de lecturas pasadas al que recurrimos.

Abigail Elizondo: *Justo te estaba por preguntar por la tradición gótica inglesa en Las herederas. ¿De qué forma está presente para vos en la novela?*

Aixa de la Cruz: No sé quién decía esto, pero es una frase genial: si metes mujeres en una casa, ya es una novela gótica. La asociación de lo femenino con lo gótico es algo que me interesa mucho, porque precisamente todo el territorio de lo gótico está habitado por fantasmas, los aspectos inconscientes, lo reprimido. Probablemente no haya existido nada más reprimido que una pobre mujer victoriana y por eso el nacimiento y el auge de la novela gótica tiene lugar en ese contexto. La forma de expresión de los grandes tabúes y represiones de la feminidad

en esa época se traslada a lo gótico. Lo que hace es jugar con estas asociaciones entre la feminidad y el espacio cerrado doméstico, pero también plasma la idea de que las casas están habitadas por voces, fantasmas, energías, una serie de elementos que se activaban por la mera presencia de mujeres en un espacio cerrado y doméstico.

Luis Emilio Abraham: *Otra pregunta en el chat: cuál es tu relación con el cine, teniendo en cuenta que nombrás muchas películas y series en los textos.*

Aixa de la Cruz: Me pasé la veintena muy ligada al mundo de las series, como se ve en *Modelos animales*. Uno de los cuentos alude a *True Blood*: “True Milk”, el relato de una madre que no puede amamantar. En esa época introducía mucho de las películas y series en la escritura, un poco en virtud de que siempre estuve muy a favor de reivindicar lo popular en lo literario. Siempre me han molestado las divisiones férreas entre lo que es cultura popular y lo que es alta cultura, los mandatos sobre lo que puede o no puede entrar en un libro que aspire a ser serio. Yo creía que esto que me inquietaba a los veinte años ya estaba más que asumido en el presente y, no obstante, me sigo dando cuenta de que no lo está. Mi última novela tiene muchas capas. Homenajea a los clásicos decimonónicos de la novela romántica, pero también tiene presente homenajear los tropos: el *from friends to lovers*, el final feliz... Y me encuentro críticas, sobre todo de parte de señores mayores de cincuenta años, de este tipo: “está increíblemente bien escrita, pero el tema es facilón, es un poco cursi, no parece que el tema esté a la altura de la autora”. Sigue habiendo prejuicios. Si aspiras a una literatura de cierta envergadura, parece que todavía hay cosas que no pueden entrar. Entonces me doy cuenta de que sigue siendo mi batalla.

Referencias

De la Cruz, A. (2007). *Cuando fuimos los mejores*. Almuzara.

De la Cruz, A. (2009). *De música ligera*. 451 Editores.

De la Cruz, A. (2015). *Modelos animales*. Salto de Página.

De la Cruz, A. (2017). *La línea del frente*. Salto de Página.

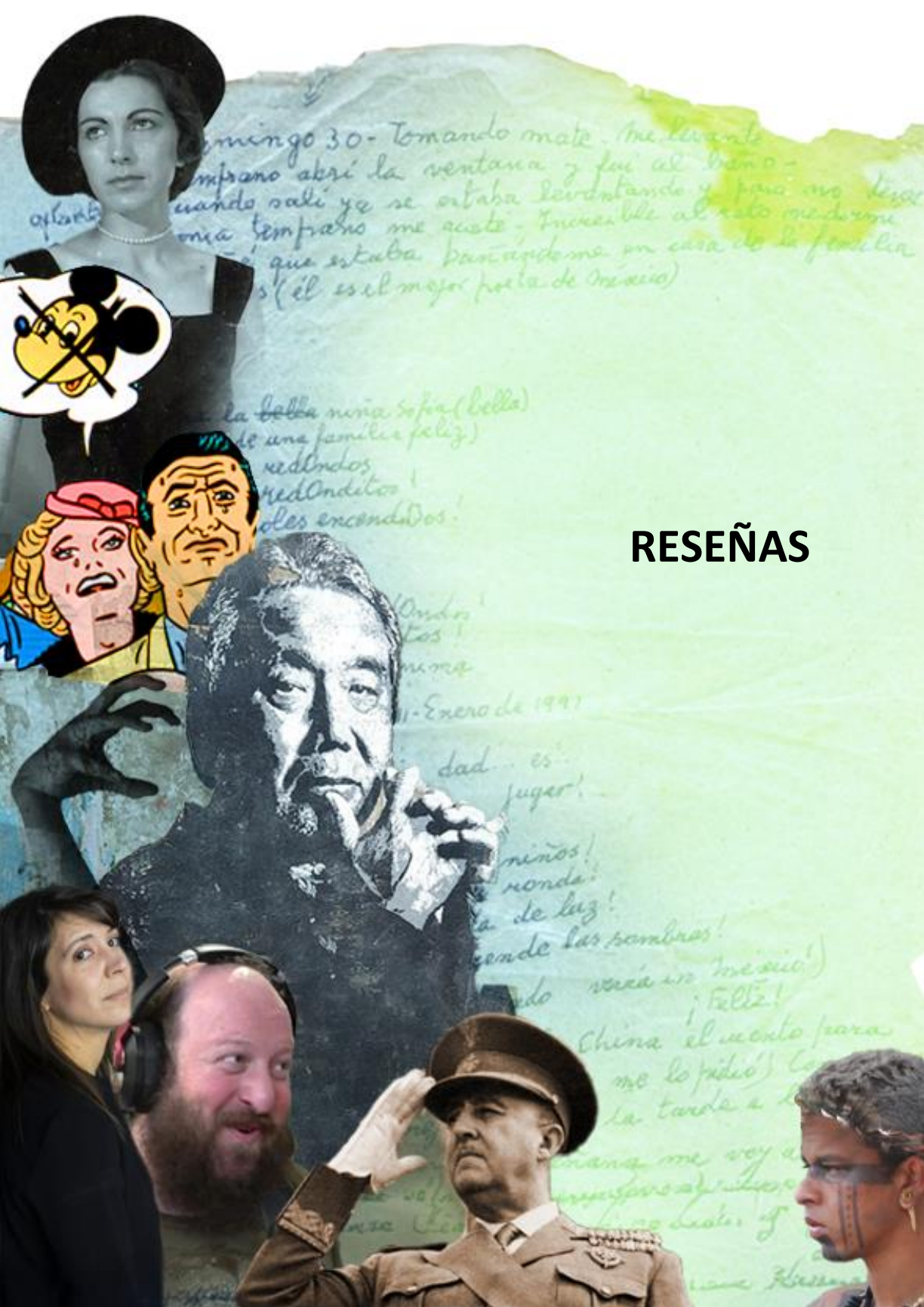
De la Cruz, A. (2018). *Diccionario en guerra*. La Caja.

De la Cruz, A. (2019). *Cambiar de idea*. Caballo de Troya.

De la Cruz, A. (2022). *Las herederas*. Alfaguara.

De la Cruz, A. (2025). *Todo empieza con la sangre*. Penguin Random House.

Oatley, K. (2011). *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Wiley / Blackwell.



RESEÑAS

Amar Sánchez, Ana María (2025). *Lecturas de lo real: Política y estética en las ficciones latinoamericanas y españolas*.

Villa María: Eduvim, 358 págs.



Pablo Daniel Sánchez Ceci

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

sanchezcecipablodaniel@gmail.com

Valery decía, la era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos, se necesitan fuerzas ficticias. ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizá ese sea el centro de la reflexión política de un escritor.

Ricardo Piglia (1986, p. 34).

Creo que no existe, y tampoco es posible, una crítica neutral; más aún, creo que solo se puede escribir sobre los temas que nos preocupan como sujetos – vinculados de alguna manera con nuestra historia, con nuestros amores y odios–que nos atraviesan como críticos.

Ana María Amar Sánchez (2025, p. 12).

¿Dónde reside la politicidad de un texto? ¿Cuáles son las huellas, signos, síntomas que nos permiten diagnosticar o avizorar que estamos ante un fenómeno político que asedia como un fantasma una materialidad lingüística o una institución artística como la literatura? Estas son preguntas nodales, clásicas, canónicas para la investigación y la crítica literaria. La tentación por los lugares comunes y lo estereotipado es buscar lo político en la literatura en una serie de temas o figuras semánticas que sean explícitamente panfletarias o polémicas. Los escritos (de) militantes, los programas narrativos al servicio de tal o cual programa ideológico, los testimonios y cuadros naturalistas, las escrituras de denuncia son algunos

de estos lugares privilegiados de expresión de la búsqueda en torno a la reunión entre literatura y política. Sin embargo hay otra apuesta de lectura, como bien demuestra esta novedad editorial de Eduvim y Ana María Amar Sánchez.

Una aventura hermenéutica que busca no solo en ciertos temas, sino también en las formas y los procedimientos de construcción textual, en la zona de fricción entre los sistemas de relaciones intertextuales y los sistemas de relaciones extratextuales, en donde la ficción y lo fáctico encuentran su raíz etimológica común, en los momentos en los que las categorías analíticas consagradas de la mirada crítica de la estética occidental –género, autoría, canon, representación– colapsan y dejan de explicar o leer de manera eficiente; ahí se expresa un formalismo que vive; ahí se despliegan las lecturas de Ana María Amar Sánchez, autora de *Lecturas de lo real: Política y estética en las ficciones latinoamericanas y españolas*, publicado por la editorial universitaria cordobesa Eduvim en su colección Zona de Crítica, dirigida por la profesora e investigadora Roxana Patiño. Esta colección, a nuestro juicio, una de las más importantes dedicadas a la literatura latinoamericana, reúne libros monográficos, muchos verdaderos clásicos de los más destacados críticos del país y el continente, enfocándose en la producción de análisis e interpretación sobre las letras de América Latina.

Ana María Amar Sánchez es doctora por la Universidad Nacional de Buenos Aires y profesora de Literatura Latinoamericana y Teoría Literaria en la Universidad de California–Irvine. Su trayectoria crítica se define por una constante atención a la articulación entre literatura y política, enfatizando que no existe ni es posible una crítica neutral. Sus intereses se centran en el campo académico, entrelazando problemas de ética, política y memoria con coyunturas histórico–políticas específicas. Su primer trabajo de relevancia fue una tesis de doctorado que se convirtió en el libro *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura* (cuya primera edición data de 1992), donde se enfocó en el relato testimonial como un género que tensiona al máximo la relación entre estética y política. Posteriormente, continuó explorando la relación entre cultura popular y política, lo cual se materializó en *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas* (2000), un trabajo que aborda el uso de códigos de la

cultura masiva, como el género policial, en la literatura latinoamericana. Una investigación extensa y crucial sobre la representación de la figura del perdedor en la narrativa posdictatorial culminó en la publicación de *Instrucciones para la derrota: Narrativas éticas y políticas de perdedores* (2009), libro que analiza cómo la literatura ha representado la situación y el conflicto ético de los fracasos utópicos en América Latina y España. En sus estudios más recientes, ha abordado el auge de la autoficción en la narrativa del siglo XXI como una vía para representar lo político y la violencia, buscando diferenciarse de la tradición testimonial, así como el análisis de la función de la imagen pictórica en las ficciones de autores como Leonardo Padura y Pablo Montoya, y las escrituras de la desolación que exponen un futuro sin utopías. En 1981, junto a Ana María Zubieta y Mirta Stern, coordinó los fascículos 124 y 125 de la mítica *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina* del Centro Editor de América Latina. Integró también el equipo docente del seminario Algunos Problemas de Teoría Literaria dictado en 1985 en la Universidad de Buenos Aires a cargo de Josefina Ludmer.

El nuevo libro de Ana María Amar Sánchez compila una serie de ensayos publicados previamente en libros y revistas científicas entre los años 1994 y 2023. El hilo que atraviesa a estas escrituras es la simultaneidad, la yuxtaposición, el encuentro entre literatura y política. Ana María Amar Sánchez escribe a partir de la historia de una imposibilidad de facto o de un hecho indecible, así como Walsh escribe a partir del relato de un fusilado que vive, así como Levrero documenta su fracaso de encontrar luz en la forma novela: el desafío que se propone esta crítica es atravesar el nudo que traman literatura y política. Esta lectura abre los espacios intersticiales o liminales de la literatura. Esa zona entre el adentro y el afuera del texto, la aventura literaria hacia lo referencial, es el tema de la obra de Amar Sánchez. En distintos géneros, autores, teorías y temporalidades, esa mujer ejerce una crítica detectivesca. Busca en la lengua viva los signos de lo real, o lo que es lo mismo busca en la realidad de los signos la vida de la lengua.

Ya desde el título de el libro está establecido que el horizonte de lectura crítica se encuentra a caballo de diferentes dominios, a la vez aborda territorios latinoamericanos heterogéneos entre sí –la

inconmensurabilidad que une y separa las literaturas chilenas, argentinas, mexicanas y brasileras– y la narrativa posfranquista de España. Algunos temas como la derrota o la autoficción permiten trazar puentes hermenéuticos entre universos culturales tan diversos. Por otro lado, al ser este libro una antología de trabajos de una misma autora que trazan un arco de más de treinta años, podemos encontrar una larga temporalidad de lectura: se analizan aquí textos canónicos como algún cuento de Borges, la literatura policial de Walsh, también aquello que podríamos decir es el campo poswalshiano (como Sasturain), e incluso manifestaciones de la literatura contemporánea, como Busqued.

A lo largo de tres secciones (Cultura de masas y política; Imaginarios políticos, representación y memoria; Representaciones de la violencia política) y de los dieciséis capítulos que las integran, este libro aborda la politicidad de la literatura, cuando no el carácter literario de la literatura; a partir de un postulado metodológico que funciona como un salto de fe en la crítica textual: “la literatura y la política se encuentran en un territorio común que es el de la estética” (Amar Sánchez, 2025, p. 259). Las consecuencias de esa zona común son interminables y cubren capilarmente el trabajo sobre las textualidades literarias que integran el corpus de investigación. La poética crítica de Ana María sostiene una esperanza en la lectura de la forma y los procedimientos: el dato literario se extrae de la estructura del discurso y no del discurso mismo. Lo político de los textos que lee Ana María no reside en el horizonte de los temas, ni en los tonos persuasivos de la retórica panfletaria. Lo que esta crítica/detective está persiguiendo es un *modus operandi* y un estilo, lo que Rancière llamara “la organización interna de la obra”.

La pregunta por las relaciones entre la cultura popular, las industrias culturales y la literatura, es el eje de la primera sección del libro. Aquí lo político se desprende del análisis de los diferentes modos de tomar posición que tienen ciertos textos con respecto al mundo exterior a la literatura. La seducción del lector por medio de la cultura de masas y la posterior decepción de las expectativas narrativas que esta supone, el trabajo de escucha y corroboración de testimonios insertos en un revés de trama que desestabiliza el frágil equilibrio entre verdad, justicia y víctima, las relaciones de mutua contaminación entre géneros menores –como el

policial— y los programas estéticos de vanguardia asociados a figuras solares del sistema literario —como Borges o Walsh—, son algunas de las estrategias discursivas que la autora toma como puertas de entrada al vínculo entre literatura y política. La obra crítica de Amar Sánchez es un testimonio sobre una verdad literaria: “Hay un texto que vive”. Se propone aquí no solo ver lo que une al texto a la materia viva y extraliteraria de la realidad —sus referencias al clima histórico-político, sus trabajo a partir del testimonio, su parodias y reelaboraciones del imaginario cinematográfico y la cultura de masas—; sino también lo que ese texto produce de lo real.

La segunda sección trabaja temas diversos como lo nimio en la obra de Mario Levrero y Eduardo Lalo o la derrota en el gran corpus de escrituras perdedoras diversas (Sasturain, Donoso, Padura, entre otros). Temas, estéticas y procedimientos discursivos heterogéneos se reúnen en esta sección para componer una biblioteca de aquellas representaciones que surgen de interpretar lo real desde diversas posturas ideológicas y percepciones histórico-políticas. La literatura y su crítica funcionan aquí como un radar sensible a las bombas o traumas nunca del todo fosilizados del pasado dramático de los pueblos que sueñan la transformación de lo real. Esta lectura lleva a considerar apuestas memorialistas diversas, proyectos utópicos y éticos, afectividades y desapegos, formas de vida en la escritura.

La tercera y última serie de ensayos focaliza el tema de la violencia política, paisaje dramático e inevitable en cualquier itinerario que tracemos sobre las literaturas latinoamericanas del siglo XX. El abordaje de las estructuras discursivas de la violencia parte de tropos ambiguos y complejos como la ironía, la incertidumbre, la imagen. Uno de los aportes centrales de este texto es además la vía lateral, paratextual u oblicua hacia la literatura: a veces la cubierta de un libro dice tanto como el texto que lo conforma. También es fascinante aquí la microscopia; un detalle, una huella, una elipsis, una descripción desencadena en la interpretación de la autora una puesta en serie con otros elementos capaces de mostrar cómo los principios constructivos de un sistema textual de un objeto literario no son tan evidentes a primera vista.

Aquí casi nada es lo que parece. Los textos que representan la derrota son textos de resistencia y como tales –bien nos lo recuerda Foucault– guardan un resto de sí ingobernable, una curiosa, inestable, minoritaria pero cierta relación de poder. Los textos de seducción son también figuras de la traición, aquello que promete las delicias de los objetos fetichizados por la cultura de masas no puede más que estrellarse con la lógica lúdica de estas operaciones de recuperación; los textos usan la cultura popular y la integran “pero no pueden evitar marcar su diferencia, que es la diferencia con la otra cultura” (Amar Sánchez, 2025, p. 76). El policial como género discursivo que tiene en su centro un enigma y la racionalidad que busca resolverlo, no puede sino evidenciar una oscuridad mayor al escenificar el drama de la violencia política y la fractura estructural en el régimen de funcionamiento del sentido cuando el Estado es el juez y la parte criminal. Las estéticas de lo nimio fracasan en ser banales, ya que se trata de aquello que contiene “lo insignificante, pero también lo excesivo y lo minucioso” (p. 235).

Recientemente, una parte considerable de las investigaciones literarias han inclinado sus ojos en perspectivas teóricas como los nuevos materialismos, el realismo especulativo, la filosofía de la técnica o a una serie de virajes que van desde el giro lingüístico al giro afectivo, al animal o al vegetal; para problematizar las particularmente inciertas y precarias condiciones de producción y reproducción de la vida social, pero también humana y más allá. El último capítulo retoma textos del campo literario latinoamericano reciente que procesan el malestar del presente. Aquí las novelas de Samanta Schweblin y Fernanda Trías son leídas como textos, es decir, elaboradas producciones de sentido que circulan cuando el sentido es justamente lo que falta o falla. A diferencia de los últimos aullidos de la teoría, Amar Sánchez insiste en probar la productividad de una caja de herramientas forjada en el tiempo. Este tipo de textos dan cuenta de la posibilidad de pensar los últimos desarrollos de la literatura a partir de marcos de inteligibilidad ya conocidos y consagrados, a priori no menos valiosos que las interpretaciones que instrumentan perspectivas teóricas más novedosas.

Ana María Amar Sánchez trabaja con textos hoy consagrados, es decir con el centro de gravitación del sistema literario mismo. No busca en la

bohemia, ni en la marginalidad. No habría que leer aquí la comodidad de buscar un corpus accesible. Ningún corpus —si vale como un ejercicio de crítica verdadera— es accesible. Pocas cosas más endemoniadamente plurales y esquivas que un corpus. Aún cuando una investigación parte de los textos más conocidos, la dificultad está en esquivar los procedimientos más típicos y ordinarios. Lo aberrante y venturoso está aquí en la decisión de enfrentarse al canon, ordenarlo; no temerle a la toma de posición frente a las categorías fundamentales que ordenan lo escribible y lo legible en nuestro tiempo histórico. Aquí lo político en Rodolfo Walsh emerge no tanto de su trayectoria militante o periodística, sino en sus cuentos sobre locos y en el modo en que la literatura construye una representación de la locura.

Es esta una época en la que la articulación entre realidad y discurso se manifiesta de manera teratológica: la proliferación de imágenes generadas por inteligencia artificial, el triunfo de las lenguas del odio y la afectividad desvergonzada de las nuevas derechas que avanzan sobre el colapso de las utopías colectivas y los estados de bienestar fallidos en Latinoamérica, la crisis de la atención y la lectura sostenida, la declinación de las fronteras entre lo íntimo y lo público en todos los campos e instituciones sociales, sean estéticas, políticas, económicas o educativas; estas son algunas de las nubes tormentosas que visten nuestro cielo. El libro de Ana María no da ni se propone dar una respuesta al malestar en la cultura contemporánea, pero es imposible leerlo por fuera del intenso ahora. Atender a los procedimientos discursivos con los que se construye la realidad permite entender el funcionamiento del sentido en una época en la que el fenómeno social más extendido parece radicar en la crisis de la creencia y la imposibilidad de un porvenir colectivo. Leer la construcción de lo real es un gesto cada vez más raro, ya que este supone no solo que no existe una realidad homogénea, delimitada y democrática en su acceso; sino que también sostiene como hipótesis la existencia del lazo social como un objeto de amor que vale la pena defender, porque este porta la promesa de toda literatura: que hay otro mundo en este mundo.

La biblioteca argentina guarda en sus estantes una serie de nombres propios (Sarlo, Viñas, Ludmer, González) y conceptos (modernidad periférica, mancha teórica, tretas del débil) que dan cuenta de ese malestar

que fascina las tradiciones críticas de esta nación, síntoma que es un vínculo, maridaje (im)posible entre literatura y sociedad. Los críticos y la cópula –entre texto y política– son abominables, porque multiplican el número de las lecturas. La idea de lo abominable aquí debe entenderse por su capacidad de presagio, y no por su tono odioso, el cual no siempre está ausente. No leemos solamente para entender una idea o seguir un argumento. Tampoco para consolarnos de nuestras derrotas. Seguro leemos por la seducción de los relatos y el goce íntimo, cifrado, complejo de las ironías. Pero suponemos al leer el libro de Ana María Amar Sánchez, investigadora argentina que como otras de su generación vivió algunas de las experiencias definitivas de la consolidación de los lugares de la enunciación crítica y se mete en las orillas que fundan nuestros debates culturales estructurantes, que también leemos literatura y política porque ahí se encuentra el momento en que la voz del sujeto respira, se posiciona, interviene; hace vivir incluso a un fusilado, ese presentimiento del porvenir.

Se ha dicho que “los profesores son el enemigo” (Adamovsky, 2025), desde el campo adversarial a esas posiciones de enunciación que buscan el desfinanciamiento de la ciencias y las humanidades, que buscan la privatización de la lectura; este libro de Ana María Amar Sánchez puede dar una pista de por qué la crítica literaria es peligrosa para la ultra derecha. *Lecturas de lo real: Política y estética en las ficciones latinoamericanas y españolas* es una apuesta interpretativa, una posición clara sobre cómo se construye lo real en los discursos de una época en la que toda pretensión de construir un suelo común se contamina por la mala fe y el odio visceral a la ficción, que no es más que la fuerza imaginaria que permite sostener lo público sin crueldad o dominación.

Referencias

- Adamovsky, E. (2025, abril 27). Los profesores son el enemigo. *El Diario AR*. https://www.eldiarioar.com/opinion/profesores-son-enemigo_129_12249468.html
- Amar Sánchez, A. M. (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*. Ediciones de la Flor.

Amar Sánchez, A. M. (2000). *Juegos de seducción y traición: Literatura y cultura de masas*. Beatriz Viterbo.

Amar Sánchez, A. M. (2009). *Instrucciones para la derrota: Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Anthropos Editorial.

Amar Sánchez, A. M. (2025). *Lecturas de lo real: Política y estética en las ficciones latinoamericanas y españolas*. Eduvim

Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Anagrama.

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares

Boletín GEC considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio

El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (<https://www.plagius.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés

Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors y Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>

- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto.
<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación
<https://sfdora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

“¿Qué es el acceso abierto?

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto.”

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de preservación

El Boletín GEC se encuentra en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo, en el Sistema Nacional de Repositorios Digitales (SNRD) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación y en la Base de Datos Unificada (BDU2).

La información presente en el "Portal de Revistas de la Universidad Nacional de Cuyo", es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y espacio en la nube. Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos distintos ubicados en el mismo servidor. Esta copia se realiza en uno de los discos rígidos y en la nube cada 24 horas, sin compresión, salvo para la copia de la base de datos, y sin encriptación. Semanalmente, el contenido de este disco rígido es copiado al segundo disco rígido. Para las copias en la nube de google se almacena la base de datos, el árbol web del sistema OJS y los archivos pdf de los artículos de las revistas. El sistema OJS tiene incorporada una herramienta de exportación de artículos y/o números para que los gestores de cada revista puedan hacer una copia de los mismos en el momento en que lo prefieran. De esta manera se cuenta con un nivel extra de protección de los datos, que es independiente de la programación y recursos físicos expuestos en el presente documento.

Historial de la revista

El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la

Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élica Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el Boletín volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el Boletín comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el Boletín comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de "Boletín GEC", de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede

producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto).

Directrices para autores/as

El Boletín GEC recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima para autores y evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras, los autores contarán con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese [aquí](#). Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar.

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto al aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema libre).

Ni los envíos ni su eventual publicación implican cargo monetario alguno para los autores, quienes (por supuesto) pueden pertenecer a instituciones ajenas a la entidad editora.

DIRECTRICES GENERALES DE PRESENTACIÓN

Si el trabajo se postula para una de las secciones con evaluación por pares (Secciones Dossier, Estudios y Notas) deben adjuntarse dos archivos durante el proceso de envío: 1) el trabajo completo, incluyendo los datos de autoría y 2) el trabajo sin datos de autoría. En ese segundo archivo, además de no colocar el encabezado correspondiente a los datos de autor/a, habrá que suprimir las autocitas tanto en el cuerpo textual como en listado final de referencias. Cada vez que haya una autocita en el cuerpo del texto, se colocará simplemente la palabra "Autor/a" en lugar del apellido. En las Referencias finales, se borrará además el título del texto citado.

-En todos los casos, se adjuntarán textos digitalizados en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 8 para las Referencias; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacios para los artículos (sección Dossier y sección Estudios), incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacios para las notas; entre 8.000 y 18.000 para las reseñas (que pueden incluir otras referencias bibliográficas, aparte del libro reseñado, para contextualizar sus aportes o realizar una revisión crítica). En cuanto a las entrevistas, tendrán una extensión máxima recomendada de 60.000 caracteres (con espacios). Sin embargo, se trata de una extensión aproximada y flexible. El Equipo Editorial puede autorizar una extensión mayor si el texto lo justifica y se reserva el derecho de sugerir ajustes o cortes en función de evitar redundancias y favorecer la calidad del contenido.

-En caso de ser necesarias, las figuras, ilustraciones, tablas, fotografías o imágenes se colocarán al final del trabajo bajo el título "ANEXO". En la parte inferior de cada una de ellas, se especificará el tipo de contenido gráfico con su debida numeración (por ejemplo: Imagen 1, Imagen 2, Tabla 1, Tabla 2), además de una leyenda aclaratoria. Cuando corresponda, la leyenda debe incluir los créditos de autor y la fuente de donde ha sido tomada la imagen.

Durante el proceso de envío, los autores deben garantizar que las imágenes u otros tipos de ilustraciones incluidas en su artículo cuentan con los debidos permisos de uso. El Comité Editorial podrá requerir especificaciones o documentación adicional al respecto. Cada vez que el desarrollo del trabajo aluda a contenidos del Anexo, habrá que referir a ellos con su nomenclatura correspondiente: Imagen 1, Tabla 2, etc.

ESTRUCTURA DE ARTÍCULOS Y NOTAS

-Título escrito con altas y bajas (estilo oración).

-Título en inglés.

-Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid](#).

-Resumen en el idioma del artículo (200 palabras como máximo).

-Entre tres y cinco palabras clave.

-Abstract en inglés.

-Traducción de las palabras clave.

-Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).

-Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.

-Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

ESTRUCTURA DE RESEÑAS

-Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.

-Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid](#).

-Citas: se sugiere que las citas del libro reseñado no superen las 40 palabras; irán entre comillas y con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso irán en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

CITAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Para las citas y referencias, la revista sigue la 7.ª edición de las normas de la American Psychological Association (APA), con algunas adaptaciones. Para consultarlas, utilice el siguiente enlace que le permitirá descargar las normas completas: [NORMAS PARA ENVÍOS](#).



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución — debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.