



26

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Las lenguas
de la infancia
en la literatura
española



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

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
jul-dic 2020





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

26

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Las lenguas
de la infancia
en la literatura
española



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

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS
CRÍTICAS

MENDOZA
jul-dic 2020

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/>

Collage de tapa de Clara Muñiz, basado en fotos de Austrian National Library, Caleb Woods, Andre Mohamed, MI PHAM, Picsea, Zachary Kadolph, Nathan Wright, Yogendra Singh y Dany Risk en Unsplash.com

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 26 (2020), 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 \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Editoras:

Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Correctoras: Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina),

Flavia Farías Castro (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Gestión OJS:

Facundo Price (Área de Revistas Científicas y Académicas, 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), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

María del Valle 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)

Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

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

María del Carmen Novo (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Guillermo Ricca (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- 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)

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Nota editorial	
Luis Emilio Abraham.....	7

Dossier 9

Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación Daniela Fumis & Germán Guillermo Prósperi	11
---	----

Irse de la infancia: García Lorca en Nueva York y La Habana Germán Guillermo Prósperi	15
--	----

Lo niño liberado: de la estética novísima al <i>Proyecto Nocilla</i> de Agustín Fernández Mallo Daniela Fumis.....	35
--	----

Dibujos imaginativos de infancia en la poesía de Luis García Montero Gabriela Sierra	56
--	----

Niños, monstruos, zombis, escrituras. Posibilidades de vida en <i>El mundo y Mi verdadera historia</i> de Juan José Millás Sofía Dolzani.....	73
--	----

Las niñas de Rosa Montero
María del Rosario Keba98

Infancia, origen, relato. La construcción del autor en el proyecto
autorial de Benjamín Prado
María Julia Ruiz113

¿Cómo nace un escritor? Autoficción y autopoética en *Una vez
Argentina*, de Andrés Neuman
María Belén Bernardi137

Entrevistas 155

“Trabajar en la infancia, más que para la infancia”. Entrevista a
Susana Aliano Casales
Marina Di Marco157

Acerca de esta revista 171

Nota editorial

En este número veintiséis, el *Boletín GEC* inaugura su sección Dossier bajo la coordinación de dos editores invitados: Germán Prósperi, presidente de la Asociación Argentina de Hispanistas, profesor de la Universidad Nacional del Litoral y de la Universidad Nacional de Rosario, y Daniela Fumis (Universidad Nacional del Litoral - CONICET). El plural del título (*Las lenguas de la infancia en la literatura española*) señala que las vías de ingreso de la infancia en la literatura son múltiples. Como explican Fumis y Prósperi en la Presentación, aparte de que puede estar representada, encarnada en figuras, la infancia puede irrumpir sin previo aviso en la lengua del hablante adulto o conformar también una especie de laboratorio de escritura cuando resulta comparable con el origen del proyecto de un autor. Los siete artículos del número exploran minuciosamente esas variantes en sus diversas aristas e intersecciones, y lo hacen acudiendo a la obra de poetas y narradores españoles de los siglos XX y XXI: García Lorca, Agustín Fernández Mallo, García Montero, Juan José Millás, Rosa Montero, Bejamín Prado y Andrés Neuman. En ese recorrido, los textos de Prósperi, Fumis, Sierra, Dolzani, Keba, Ruiz y Bernardi, admiten perfectamente la lectura autónoma, pero incitan también a ser entendidos como parte de la unidad mayor que los contiene. Están llenos de referencias cruzadas, se enriquecen unos a otros y son claramente los resultados del trabajo grupal de un equipo de investigación.

El índice se cierra con una contribución de Marina di Marco a la sección Entrevistas, en diálogo con Susana Aliano Casales, editora y escritora uruguaya instalada en España, dedicada a la literatura infantil, concedora del mercado editorial y del mundo de las ferias del libro. La entrevista hace emerger temas de interés para este número: aparte de algunas reflexiones sobre los diversos modos en que la infancia puede penetrar en la literatura

infantil y juvenil, surgen problemas relativos al flujo editorial entre América y España.

Todos tenemos nuestros años difíciles, pero es muy raro que todos y todas lo tengamos al mismo tiempo. Terminando ya este 2020 que no necesita adjetivos, agradecemos enormemente el esfuerzo de quienes han hecho posible la aparición de este número: a Clara Muñiz por ayudarnos a emprender un nuevo diseño, a las evaluadoras y los evaluadores que trabajaron contra reloj, a quienes investigaron con tanto rigor y escribieron con tanta gracia y, muy especialmente, a los editores invitados que coordinaron el Dossier.

Luis Emilio Abraham

Director



Dossier

Las lenguas de la infancia
en la literatura española



Las lenguas de la infancia en la literatura española: presentación

Daniela Fumis

Universidad Nacional del Litoral - CONICET, Argentina
daniela fumis@gmail.com

Germán Guillermo Prósperi

Universidad Nacional del Litoral - Universidad Nacional de Rosario, Argentina
germanprosperi@gmail.com

La publicación de este Dossier en el Boletín GEC implica para nosotros un desafío y la materialización de un deseo. Desafío de poder comunicar resultados de investigación y la posibilidad de que este hecho inaugure una trama de conversaciones por venir.

“Las lenguas de la infancia en la literatura española” reúne trabajos producidos en el marco del proyecto de investigación¹ “Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencia de lo queer”, alojado en el Centro de Investigaciones Teórico Literarias (CEDINEL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Tal como sosteníamos en la convocatoria del Dossier, la imposibilidad de escribir la infancia en la

¹ Proyecto CAI+D 2017-2020, Dir: Germán Prósperi, CEDINTEL, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral. Nuestro corpus pertenece a la literatura española contemporánea, lo cual habilita un espacio de especificidad sobre estos estudios, pero no clausura la posibilidad de leer las emergencias infantiles en otros períodos de la literatura española o en otras literaturas.

infancia nos enfrenta a una serie de dilemas teóricos puestos en juego en la lectura de numerosas ficciones que, a pesar de aquella restricción, *hacen hablar* a la infancia. Ya sea como figuración, como irrupción, como relato de un inicio o como laboratorio, la infancia se construye como una zona – siempre borrosa– que delimita voces, traza fronteras y habilita imaginarios críticos.

Nuestro proyecto de investigación se ha ocupado de las diversas formas de habilitar la lengua de la infancia a través de un recorrido metodológico que puede sintetizarse en dos movimientos. Por un lado, la infancia es figurada en la literatura española contemporánea a través de la inscripción problemática de protagonismos infantiles, operación que instala en el horizonte crítico una serie de interrogantes. ¿Qué características poseen esas figuraciones? ¿Cómo delimitar las voces que dicen esas ficciones? ¿Cuál es el alcance, cuando emergen en el devenir del texto, de las autofiguraciones infantiles? ¿Quién habla en un texto con protagonismos infantiles? ¿Puede hablar un niño en la ficción o es el adulto el que imita, representa o se posiciona frente a esa lengua imposible?

Por otro lado, la infancia puede leerse también como fábula de inicio de un proyecto escritural, lo cual convierte esas obras en una serie concebida como laboratorio. Es allí, en sus avances, retrocesos y rescrituras, que la infancia irrumpe como aquello que inaugura y no abandona el devenir de una ficción.

Los trabajos aquí publicados se agrupan a partir de los procedimientos descriptos y establecen una zona de diálogos teóricos que sustenta el andamiaje categorial de nuestras lecturas.

El trabajo de Germán Prósperi aborda una parte de la obra epistolar de Federico García Lorca, la producida durante el viaje que el poeta realizó a Nueva York y La Habana en 1929. La hipótesis del trabajo sostiene que el enunciador de esas cartas construye una imagen de poeta aññado que se autoafirma en esa posición. A partir de la problematización del proceso de crecimiento, Lorca se permite la emergencia de una verdad que sus poemas o sus obras de teatro retardaban y que aquí se leen como gesto de fuga hacia un territorio privilegiado en el que la infancia se abandona.

Desde una perspectiva conceptualmente próxima a recientes abordajes culturales sobre la Transición española, Daniela Fumis indaga sobre la infancia en tanto zona productiva para leer una *sensibilidad* otra de filiación a una estética transicional en el *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo. A partir de la identificación de una discronía constitutiva, Fumis examina la propuesta malleana como emergente de lo *niño-novísimo*, una dimensión en la que lo infantil, en tanto posición de escritura, despliega toda su operatividad. Así, la ficción *nocillesca* avanza sobre el presente pero habilitando una pregunta en la que el pasado no deja de asediar.

Gabriela Sierra se ocupa de la obra del poeta Luis García Montero para leer los dibujos imaginativos de la infancia. En un diálogo productivo con los últimos trabajos críticos sobre el poeta granadino, Sierra analiza los poemas en que la infancia se hace presente de manera inesperada para intervenir sobre esa lengua y dejar sus huellas de desdoblamiento, integración o emergencia metafórica.

Desde una perspectiva biopolítica, Sofía Dolzani aborda la niñez zombi como lugar de agenciamiento de los cuerpos en la narrativa de Juan José Millás. A partir de la problematización de la escasez de niños en la novelística de este autor, Dolzani pone de manifiesto el modo en que la materialidad biológica en tanto exceso orgánico se vuelve un terreno productivo para la exploración del devenir infantil de la escritura millaseana en términos de *infección ficcional*.

María del Rosario Keba trabaja sobre la obra de la narradora Rosa Montero. En su lectura describe las protagonistas niñas de algunas de sus ficciones para analizar no solo el modo en que la infancia se representa sino para problematizar las derivas de toda construcción identitaria. Para Keba, la propuesta de Montero habilita interrogantes que no solo permiten describir el lugar de esas niñas sino también el modo en que instalan una zona diferencial de la voz autoral, la que a través de esas irrupciones discute roles impuestos, reorganiza los esquemas del poder y vuelve a repartir las voces con las que fue hablada.

María Julia Ruiz estudia la manera en que la categoría de infancia interviene en la obra del poeta y narrador Benjamín Prado en tanto campo de experimentación o espacio conceptual. Esa emergencia es la que construye una figura de autor que se singulariza atravesada por los relatos de inicio de la escritura, que se tensa en su acto fundacional y se deja leer en la totalidad de la serie.

María Belén Bernardi también se ocupa de la infancia en tanto inicio, en este caso en la obra del narrador Andrés Neuman, autor argentino inscripto en una zona liminar transatlántica. En su lectura de la novela *Una vez Argentina*, Bernardi describe las representaciones autoficcionales y autopoéticas que posibilitan la construcción de una imagen de autor de doble orilla y expone los mecanismos que guían el trabajo literario. De esta manera evalúa el laboratorio de escritura de Neuman en tanto espacio múltiple, el cual se complejiza al incorporar otros textos narrativos y poéticos del autor.

La publicación de este Dossier inaugura para el Boletín la figura del editor invitado. Agradecemos el gesto de poder iniciar esta cadena de conversaciones críticas y de poder sumarnos a la sólida trayectoria editorial de la publicación que hoy nos aloja.

El trabajo de edición del presente número tuvo lugar durante largos meses atravesados por el desconcierto y la incertidumbre en las que nos dejó la pandemia del COVID 19. Situados en un escenario nuevo, fantaseamos con muñirnos de los instrumentos de la infancia para imaginar nuevas formas de vida posible, siempre bajo la confianza de que la construcción colectiva es el camino.

Irse de la infancia: García Lorca en Nueva York y La Habana

Leaving childhood: García Lorca in New York and Havana

Germán Guillermo Prósperi

Universidad Nacional del Litoral - Universidad Nacional de Rosario, Argentina

germanprosperi@gmail.com

Recibido: 20/11/2020. Aceptado: 10/12/2020

Resumen

En este trabajo analizamos algunas de las cartas que Federico García Lorca escribió desde Nueva York y La Habana durante su viaje de 1929. Este epistolario pone de manifiesto no solo los proyectos escriturales del poeta sino que permite reconstruir una particular imagen del viajero. Nuestra hipótesis es que García Lorca se autfigura en sus cartas americanas como un niño y desde esa posición de enunciación construye su relato sobre la experiencia del viaje. Nuestro trabajo reseña algunas de las categorías centrales para entender el problema de la infancia en la literatura, analiza las cartas que permiten leer las figuraciones infantiles y traza algunas relaciones con la obra poética del granadino.

Palabras clave: infancia; figuraciones; epistolario; Federico García Lorca

Abstract

In this work we analyze some of the letters that Federico García Lorca wrote from New York and Havana during his 1929 trip. This epistolary highlights not only the poet's scriptural projects but also allows us to reconstruct a particular image of the traveler. Our hypothesis is that García Lorca figures himself in his American letters as a child and from that position of enunciation builds his story about the experience of the trip. Our work reviews some of the central categories to understand the problem of childhood in literature, analyzes the letters that allow reading children's figurations and traces some relationships with the poetic work of the Granada-born man.

Keywords: childhood; figurations; epistolary; Federico García Lorca

I

Tal como nos enseñó Nicolás Rosa, nadie escribe su infancia en su infancia; ese acto, siempre diferido, se realiza, si se puede, como advierte el autor, en la vejez (2004: 57). De allí la imposibilidad de pensar el binomio infancia y escritura unidos o cercanos en el tiempo. Figura, representación, imagen, recuerdo, memoria, biografía, son categorías que se cruzan a la hora de trazar un mapa teórico que nos aproxime a los modos en que la infancia es dicha o escrita. Y si los niños no escriben su presencia en las ficciones, esta debe ser leída como un desvío, como una operatoria que parta de esa imposibilidad siempre presente. Así lo entiende Julio Premat (2016) quien plantea tres vías teóricas de acceso al problema de la infancia. Una primera perspectiva evoca los postulados del género biográfico, en el cual la infancia aparece como una más de las etapas que la voz memorialística retoma; una segunda manera sería analizar el modo en que un niño prefigura a un escritor, lo que nos lleva a revisar los mitos del origen de toda escritura, su “laboratorio de creatividad” (73); por último, deberíamos recuperar “las concepciones culturales y los atributos imaginarios de la infancia” (73) que la acercan, en tanto indefinible, al discurso literario.

¿Serían esos los tres modelos exclusivos de una mirada a las relaciones entre ficción, infancia y escritura? ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando los niños están más allá de los relatos de origen, cuando atraviesan una obra y la definen, ya sea como isotopía, como matriz generadora de sentidos, como síntesis, como cierre? ¿Qué ocurre cuando en una obra los niños han estado siempre allí, no como personajes sino como figuras en escape, al acecho, en devenir? ¿Las figuras de la infancia son solo aquellas que se corresponden con la presencia de un sujeto inscripto en una franja etaria con ciertos contornos definidos? Y si la respuesta es negativa, o al menos no excluyente, ¿deberíamos reformular las preguntas? Y si reformulamos, ¿los interrogantes nos enviarían hacia otros territorios?

Si aceptamos lo afirmativo de estas preguntas descubrimos con rapidez que los estudios sobre la infancia poseen amplios desarrollos en las disciplinas humanas y sociales. En esa serie destacan las

conceptualizaciones de Giorgio Agamben, quien pone en diálogo tres categorías que permiten interpretar la cuestión desde límites precisos: experiencia, infancia y lenguaje. Para Agamben, la imposibilidad de traducir la vida humana en experiencia, y por lo tanto en experiencia histórica, es la razón de la puesta en serie de la misma con la cuestión de la in-fancia. La teoría de la experiencia, en tanto instancia muda, solo puede ser una teoría de la in-fancia y su problema central es formulado por Agamben en estos términos: “¿Existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?” (2011: 63). La infancia no puede ser simplemente un momento previo al lenguaje, no es “un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar sino que coexiste originariamente con el lenguaje” (65). Si no es posible acceder a la infancia sin el encuentro con el lenguaje, “el problema de la experiencia como patria original del hombre se convierte entonces en el problema del origen del lenguaje, en su doble realidad de lengua y habla” (65).

Agamben plantea que los postulados sobre la infancia son del mismo orden que los postulados estéticos, lo cual abre para los estudios literarios una variada red de derivaciones. Tempranamente Cabo Aseguinolaza (2001) hipotetiza acerca de que la emergencia de la infancia en la literatura es uno de los modos en que la misma entra en la modernidad, como si el acercamiento de la ficción a los temas de infancia construyera una identidad propia de la literatura. En esta serie se inscriben también los desarrollos de Daniel Link (2014) para quien existe una dificultad en trazar corpus o evocaciones de infancia. Ante esta imposibilidad, el crítico argentino postula la presencia de ficciones de infancia, las que son también ficciones teóricas sobre la infancia. Esto significa que aquellas ficciones sobre la infancia, al mismo tiempo que la figuran, construyen un decir teórico sobre la misma y formula una interrogación sobre los límites que la literatura prefigura en ese intento. De allí la hipótesis de Link (2009) acerca de la condición fantasmática de la infancia en la literatura, su dificultad, su falta.

Si el niño es entonces fantasma o espectro es también máscara y por lo tanto posee un cuerpo y una voz que se escapan incesantemente en sus

figuraciones. ¿Quién habla en esos textos con protagonismos infantiles? ¿El niño, el adulto, el adulto imitando la voz del niño?

Estas preguntas permiten establecer una diferencia entre relatos de infancia e irrupciones de la infancia. En los relatos de infancia pueden leerse sin dificultad los protagonismos infantiles, en tanto que las irrupciones se articulan en la lengua como un enrarecimiento o sobresalto. En su análisis de la obra de Silvina Ocampo, Julia Muzzopapa retoma no solo los desarrollos de Agamben sino los de Deleuze y Guattari (1990) y Walter Benjamin (1989, 2014, 2016). Los primeros se han referido a los bloques de infancia en tanto bloque del devenir niño que puede desplazarse en el tiempo y con el tiempo. Esta amplitud permite no circunscribir la infancia solamente a los recuerdos sino a los modos en que la misma sigue ocurriendo en las ficciones. Del mismo modo, Benjamin ha relacionado las irrupciones de la infancia con “los momentos en los que las narraciones acogen la infancia personal con una lengua extraña que no se vincula necesariamente con la voz de un personaje infantil” (Muzzopapa, 2017: 63). Esta diferencia entre relato e irrupción de infancia constituye un insumo metodológico indispensable para poder leer ficciones de infancia (novelas, relatos, diarios de escritor, epistolarios, poemarios, textos autopoéticos, entre otros) al establecer diferentes estrategias de figuración.

Cuando pensamos estos desarrollos en relación con un determinado autor, comienzan a delinearse ciertas especificidades que no solo remiten a un decir sobre la infancia sino que aportan interrogantes sobre la poéticas particulares que esas obras ayudan a desplegar. ¿Qué hacen los niños allí, en la ficción? ¿Qué permiten decir estos sujetos, más allá de su anclaje como correlato de la literatura, sobre la obra del autor que los nombra? ¿Dónde están los niños? ¿Es posible trazar zonas de infancia en la obra de un autor? ¿Cuáles serían las condiciones de posibilidad de ese trazado y cuáles las derivaciones o envíos que esa línea prefigura para una poética? Intentaremos responder estos interrogantes en algunas zonas de la obra de Federico García Lorca.

II

La experiencia de la infancia en la obra poética de Federico García Lorca ofrece variadas posibilidades de análisis ya que se constituye como un tópico fácilmente identificable en su itinerario. Ya sea en *Libro de poemas*, *Canciones* o *Romancero gitano*, los niños aparecen allí desde el inicio con contornos definidos.

Daniel Link (2009) ha planteado una hipótesis en la que se cruza el derrotero biográfico del poeta con la lectura de algunos poemarios, especialmente *Libro de poemas* y *Poeta en Nueva York*, escrituras alejadas en el tiempo pero atravesadas, según la posición del crítico argentino, por una marca fundante. A partir de la referencia a un defecto corporal del poeta (la pierna izquierda más corta que la derecha) que provoca un especial modo de caminar, Link hipotetiza que Lorca “marcha con su andar de pie quebrado hacia lo *queer*” (251). Lo biográfico se inscribe aquí en una perspectiva teórica bien definida, a partir de la cual se puede considerar el conjunto de los textos lorquianos como una obra que se desplaza hacia la zona de lo extraño, una de las dimensiones en las que puede interpretarse el sentido de lo *queer* en su inscripción en los amplios estudios de género.¹

Más allá de la obra poética, nos interesa pensar esta tesis biografista en otros textos lorquianos en los que el yo se identifica de manera precisa, tales como los epistolarios u otras formas de escritura autopoética (Casas, 2000).

El 6 de junio de 1929 García Lorca escribe una carta a Carlos Morla Lynch² desde Granada anunciándole su viaje a Nueva York con el objeto de estudiar inglés, pero provocado, según testimonio de Rafael Martínez

1 La incorporación del término *queer* a los estudios sobre literatura española y latinoamericana todavía merece atención en tanto que es un proceso que aún está en construcción y que no podemos evaluar como una simple recuperación de una categoría acuñada en la academia y el activismo norteamericanos. En una reseña de la historia de este devenir, Jorge Luis Peralta y Lukasz Smuga concluyen: “La frecuencia e intensidad de los usos y (re)apropiaciones de *queer* en España y Latinoamérica indicarían, a esta altura, que el término ha pasado a formar parte de nuestro vocabulario crítico y activista, más allá de que puedan persistir ciertas resistencias o tensiones” (2017: 14).

2 Diplomático chileno encargado de la Embajada de Chile en Madrid y amigo de Lorca entre 1929 y 1936.

Nadal, por “la doble crisis, profesional y afectiva” (Maurer y Anderson 2013: 166)³ resultado del fracaso de su relación con el escultor Emilio Aladrén, vínculo sobre el cual “ha sido muy difícil, una vez más, conseguir información fidedigna” (2010: 198), tal como se lamenta Ian Gibson al intentar reconstruir el episodio. Martínez Nadal recuerda la visita de don Federico García Rodríguez, padre del poeta, antes de que su hijo partiera a Nueva York:

–Yo sé que tú eres de los pocos buenos amigos de mi hijo y vengo a verte aquí porque sé que me vas a decir la verdad. ¿Qué le pasa a mi Federiquito?

–Nada grave, don Federico –dije–, la resaca del éxito; quizá un poco de depresión (cit. en Maurer y Anderson, 2013: 167).

Más allá de la referencia a la posición melancólica del poeta y a la decisión del padre de costear el viaje, llama la atención el diminutivo “mi Federiquito” con que el hijo es referido, lo cual instala la fórmula cariñosa en el ámbito de un decir familiar sobre la infancia. El poeta deprimido, con ansias de escape, abandonado por Aladrén y enemistado con Salvador Dalí⁴, es llamado por su padre como un niño y podemos hipotetizar que ese niño es quien viaja a Nueva York en junio de 1929.

Esta lectura parece comprobarse en ciertos pasajes de la carta a Morla Lynch anteriormente citada, en la cual las referencias a un mundo de infancia parecen ocupar un espacio destacado. Allí, Lorca se refiere a sí mismo como “un inútil y un tontito en la vida práctica” (3), lo que justifica la decisión familiar: “Mi papá me da todo el dinero que necesito y está contento de esta decisión mía” (4). La figura de un poeta que no puede sostenerse económicamente por sus propios medios aparecerá con insistencia en el epistolario neoyorkino. También en esta primera carta se pone de manifiesto el testimonio de Martínez Nadal sobre los motivos reales del viaje del poeta, quien pide otras formas de reconocimiento, más allá del logrado por su obra: “Por muy humilde que yo sea, creo que

3 Todas las citas de las cartas son tomadas de Christopher Maurer y Andrew A. Anderson (2013). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

4 Así lo señala Gibson (2010: 231-239).

merezo ser amado” (5). Estas referencias se potencian con una nueva entrada al mundo de la infancia, esta vez ligada a la cuestión de la escritura, actividad que sabemos ocupará un destacadísimo lugar en la estancia norteamericana con la producción de los futuros *Poeta en Nueva York* y *El público*, entre otros textos: “Tengo además un gran deseo de escribir, un amor irrefrenable por la poesía, por el verso puro que llena mi alma todavía estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas” (5). Si bien la edición de Maurer y Anderson no señalan allí ninguna nota, es clara la mención al enamorado sufriente que todavía siente el golpe asesino como si fuera un pequeño antílope y no un animal maduro. De esta forma, los proyectos de escritura programados y ejecutados durante este primer viaje americano, son una oportunidad para trazar nuevas series entre infancia y obra y nuevos imaginarios ligados a esa relación.

A partir de estas emergencias sostenemos que en las escrituras ligadas a su viaje a Nueva York y La Habana, Lorca construye una imagen de poeta añorado que le permite no solo referirse a sus estados de ánimo sino prever un horizonte de recepción en el cual su familia queda supeditada a sus caprichos de infancia. “Yo estoy muerto de risa con esta decisión” (3), confiesa el poeta, pero inmediatamente reconoce los efectos de esa educación sentimental que tiene por delante: “Pero me conviene y es importante para mi vida” (3), concluye.

Estos desplazamientos y estas posiciones pueden explicarse a partir de algunos aportes teóricos inscriptos en el llamado giro afectivo en las ciencias sociales y humanas, tal como la propuesta de Kathryn Bond Stockton, quien publica en 2009 *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. El texto, “criticado por no ajustarse a las formas tradicionales de acercarse a los estudios sobre la infancia, y mal comprendido como una defensa de que todos los niños son homosexuales” (Cortés, 2016: 433), plantea que el niño *queer* crece linealmente y no avanza y ese crecimiento en horizontal permite postular la niñez del homosexual en el tiempo. La autora no plantea que todos los niños son homosexuales, sino que son *queer*, en el sentido de esa rareza ambigua en su marcha hacia la adultez y fuera de la órbita adulta. El título del texto, que incluye la palabra *queer*, obtura y dificulta su lectura y lo aleja del

verdadero campo en el que pretende inscribirse, es decir, el de los estudios culturales.⁵ Tal como sostiene Ana Cortés, si restituimos estas reflexiones al ámbito crítico correspondiente, descubriremos que el objetivo del texto es analizar

el lugar del niño y de la infancia en el imaginario de la modernidad, las perversiones que encierran dichos imaginarios y las metáforas al interior de las que los niños encuentran un escape a las constricciones impuestas a ellos por un mundo adulto del que son, a la vez, protegidos y excluidos (2016: 435).

Al alejarse de las interpretaciones freudianas sobre el niño, Bond Stockton traza otra temporalidad a partir de la cual el sujeto que se halla en un lugar intermedio entre la adolescencia y la adultez y descubre o se reconoce homosexual, a su vez descubre que fue un niño gay ya que “ser un niño gay nunca es un hecho presente, sino más bien la resignificación de un espacio temporal ya lejano y perdido” (Cortés, 2016: 436). En su crecimiento hacia los márgenes o hacia los lados, “sideways”, el niño *queer* imagina un futuro a través de la producción de ficciones que lo alejan de lo esperado para ellos. En este punto, lo *queer* alcanza a toda la niñez ya que los adultos miran a los niños en tanto seres extraños.

En el ámbito hispánico es Alberto Mira quien mejor ha recuperado los aportes de Bond Stockton. Así, por ejemplo, en su lectura de la autobiografía de Terenci Moix (2016) o en su análisis de *El cordero carnívoro*, de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo*, de Eduardo Mendicutti (2018), plantea que la futuridad del niño *queer* se aleja de la sociedad normalizada a través del contacto que el sujeto entabla con otras ficciones, generalmente pertenecientes al mundo del cine o los musicales. Ese crecimiento hacia los lados le permite plantear una ficción de futuro que la sociedad le niega. Esta figura de la negatividad extrema ha sido trabajada por Lee Edelman en lo que el mismo autor califica como un “polémico abordaje” (2004: 20), al declarar que

5 Cortés se refiere a estas lecturas erróneas al reseñar los trabajos de Romesburg (2010) y Salomone (2012).

análisis en este libro la omnipresente invocación del Niño como emblema del valor incuestionable de la futuridad, y contra esta idea propongo el proyecto imposible de una oposicionalidad *queer* que se opondría a los determinantes estructurales de la política como tal, en otras palabras, que se opondría a la lógica de la oposición (20-21).

Lo polémico de la propuesta de Edelman es que no hay futuro para el niño *queer* o que está lejos, porque tal como señala la canción “Mañana” de la comedia musical *Annie*⁶ que el autor recuerda, “a la esperanza del Mañana, al futuro siempre / le falta un día / para llegar” (55).

Los textos lorquianos parecen refutar estas hipótesis, ya que gran parte de los argumentos teóricos reseñados nos permiten explicar algunas posiciones autorales en las ficciones que el niño García Lorca produce en su viaje a Nueva York y La Habana: el risueño y despreocupado viajero, el inútil y tontito estudiante o el animalito herido que recuerda el pasado como forma de postergar la adultez.

Estos efectos se ponen de manifiesto también en la obra lírica y en este punto cabe recordar el primer poema de *Poeta en Nueva York*, “Vuelta de paseo”, que si bien no fue el primero escrito por Lorca en su estancia neoyorkina⁷, es el que el poeta “elegiría colocar al inicio” (Gibson, 2010: 256) del volumen. Recordemos que están allí “el niño con el blanco rostro de huevo”, “los animalitos de cabeza rota” y la “mariposa ahogada en el tintero”, imágenes de ese poeta asesinado por el cielo, que según Gibson puede referir tanto a los rascacielos de la ciudad visitada como al cielo del Dios judeocristiano censor y todopoderoso (2010: 257). En las memorias de Isabel García Lorca (2002), la hermana del poeta también

6 Edelman hace referencia a *Annie*, el musical estrenado en Broadway en 1977 con libreto de Thomas Meehan, música de Charles Strause y letras de Martin Charmin. “Tomorrow” es una de las canciones del primer acto que llegó a convertirse en la más importante de la obra. En ella, Annie se refiere al futuro en términos optimistas y lo que este puede traer en tanto desconocido. Edelman lee ese texto en sentido contrario, al postular que el futuro nunca podrá llegar para esa niña huérfana. El avance de la trama permite torcer esa tesis y arribar al esperado final feliz. La versión en español que citamos es nuestra.

7 Según Maurer y Anderson ese lugar lo ocupan “El rey de Harlem” escrito el 5 de agosto y “Norma y paraíso de los negros”, el día 12.

reconoce huellas de la infancia familiar en algunos poemas del volumen neoyorkino. Así, por ejemplo, en el verso “Aquellos ojos míos de mil novecientos diez” con que se inicia el poema 1910 dice Isabel: “descubro clarísima nuestra casa de Granada y reconozco recuerdos de la propia infancia de Federico en Fuente Vaqueros” (29)⁸.

Otro aspecto que se lee en la serie de la propuesta de Stockton y que puede iluminar algunos pasajes de la correspondencia lorquiana es la cuestión del dinero. Al ser el niño un sujeto que no produce, queda supeditado al gasto y al consumo, ya que si el niño pudiera producir no sería amado. Expulsado del Estado y la familia, el niño *queer* construye su propio horizonte de consumo. En las cartas lorquianas son numerosas las referencias al dinero, no solo en la explicitación que el poeta hace de la responsabilidad paterna sobre ese asunto sino en las advertencias que su familia transatlántica profiere de manera represiva: “Que tengas mucho cuidado y buen ojo para las amistades y también para manejar el dinero” (Maurer y Anderson, 2013: 9), escriben sus padres desde Granada el 29 de junio de 1929. La carta provoca la respuesta tranquilizadora en cuanto a las amistades, ya que el hijo dice a sus padres que Federico de Onís “me presentará chicas americanas” (13) pero se mantiene en la misma posición de quien no puede ganar su dinero y depende durante gran parte de su estadía de los envíos monetarios que llegan desde España. Así lo pide el poeta en cartas del 22 de agosto, 21 y 24 de septiembre, entre otras.

“Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra y de tu saloncito de todos los días [...] Parezco otro Federico” (6), escribe el poeta desde el camarote del S.S. Olympic, y al llegar a Nueva York recibe, según su testimonio, “un mazazo en la cabeza” (9). El viaje es tranquilo y vuelve a llamar la atención el desplazamiento hacia una posición infantil a través de la cual el poeta cuenta a sus padres que ha conocido a “un amiguito de cinco años, un niño bellissimo de Hungría, que iba a América a ver por primera vez a su padre” (10) y sobre quien promete la escritura de

8 Para una lectura de la autobiografía de Isabel García Lorca véase Albiac Blanco (2016).

“mi primer poema” (10), texto que, de haber sido escrito, no se ha conservado.

Este ejemplo puede ser leído desde el horizonte teórico de las irrupciones de la infancia, tal como lo expone Julia Muzzopappa (2017). Recordemos que a diferencia de los relatos de infancia que se caracterizan como “aquellas historias que se cuentan con personajes niños, sus relaciones con los adultos y el mundo, o de personajes adultos que evocan o regresan de diversos modos a episodios de su niñez” (17), las irrupciones de la infancia son esos momentos en que la misma no se representa ni constituye un tema que forma parte de la historia, sino que se hace presente en la lengua:

Cuando la infancia irrumpe, algo pasa que impide, detiene o trastoca la narración, porque la lengua se enrarece y ese estado suspende las certezas, a veces, ya no se sabe quien narra, o bien, se desvanece el despliegue temático. Cuando la infancia irrumpe el discurso se sobresalta, porque retorna algo de su origen mudo, momento previo al que el hombre hace su entrada en el lenguaje (58).

Las menciones del amiguito de cinco años y de la relación que con él se establece se leen en la serie de los relatos de infancia, mientras que la proliferación de diminutivos o la escena reenviada al pasado son una manera en que la infancia irrumpe y por lo tanto se hace presente en la lengua. Así ocurre, por ejemplo, con la referencia al juego como parte de la actividad infantil, la que reaparece o irrumpe, en el relato de la visita del poeta a Coney Island,

[...] verdadero sueño de los niños. Hay montañas rusas increíbles, lagos encantados, grutas, músicas, monstruos humanos, grandes bailes, colecciones de fieras, ruedas y columpios gigantescos, las mujeres más gruesas del mundo, el hombre que tiene cuatro ojos, etc., etc., y luego miles de puestos de helados, salchichas, frituras, panecillos, dulces, en una variedad fantástica. La muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso de sal marina, muchedumbre de judíos, negros, japoneses, chinos, mulatos y rubicundos yanquis (Maurer y Anderson, 2013: 17).

Vemos así que lo que comienza como un relato de infancia (el protagonizado por los niños que juegan en el parque de diversiones)

deviene en un decir otro por la irrupción de la infancia, la que se hace presente a través de las enumeraciones caóticas, las sinestesias y los personajes exóticos. De todos modos, el poeta y su decir metafórico reaparecen hacia el final (“la muchedumbre lo llena todo con un rumor sudoroso...”) y la euforia necesita ser explicada. En este punto, la expresión de la intimidad comienza a emerger como un descuido del niño poeta: “yo aquí me atrevo a todo” (34), exclama en una extensa carta del 8 de agosto para concluir con una confesión inesperada: “procuro contaros todas estas cosas porque creo que os interesarán. Dan idea de la cantidad de criaturas distintas y de opuestas conciencias que existen en esta inmensa ciudad, de vida tan violenta y tan llena de reacciones nuevas y de secretos” (37). Esta confesión es reservada al ámbito familiar, porque si bien el estilo muestra un cuidado detallado en la escritura, el hijo viajero pide que “no las deis publicidad a nadie” [sic] (43).

En esa marcha hacia lo *queer* que recuerda Daniel Link, Lorca se desplaza hacia Eden Mills donde pasa unos días en casa de la familia Cummings, experiencia que si bien en un primer momento lo entusiasma, acaba por angustiarlo: “Esto es acogedor para mí, pero me ahogo en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis recuerdos de una manera que me queman” (49-50), confiesa a Ángel del Río. El recuerdo de Aladrén no impide una serie de experiencias que el viaje depara, ya que no es solo la memoria triste la que se hace presente allí. Vermont es un espacio particular, cuyo “ambiente me recuerda mi niñez en Daimuz” (48), por lo cual hasta allí también llega el niño *queer* en su desplazamiento horizontal.

Lo más significativo de la estancia es el encuentro con las hermanas Elizabeth y Dorothea Tyler, maestras jubiladas, “dos señoras de lo más pintoresco y raro y divertido que se puede ver” (45), que realizan tareas de albañilería, visten pantalones y reciben la visita del extranjero con quien saben que comparten una lengua común: “Cummings, mi amigo, les traduce poemas míos, que ellas entienden muy bien y los sienten porque yo conozco muy bien esto” (48). Ese conocimiento reenvía al pasado español de la niñez pero también al presente represivo que el desplazamiento americano no ha podido hacer olvidar:

En España esto es una locura y las gentes irían en romería para ver a estas señoras, pero aquí no tiene nada de particular. Ellas se divierten y hacen su vida como quieren. Aquí está bien visto todo, aquí se tolera todo... menos el escándalo social. Tú puedes tener cien queridas y la gente lo sabe y no pasa nada... pero ¡ay si una de ellas te denuncia o hay escándalo público!; entonces te has perdido socialmente (48).

Ese recuerdo de las injurias pasadas (Eribon, 2004: 69-81)⁹ también se lee en varios de los poemas escritos en la misma época, tal como “Poema doble del lago Eden” o especialmente “Tu infancia en Menton”, publicado en 1932 en la revista *Héroe* dirigida por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez con el título de “Ribera de 1910”. El poema, según la interpretación de Gibson, se refiere a la infancia de Aladrén quien en 1918 sufre la pérdida de un hermano que se suicida en Venecia, cerca de Menton donde se alojaban el futuro escultor y su madre¹⁰.

El interés por “la infancia del objeto de su pasión” (Gibson, 2010: 268) no excluye a otros niños que llaman la atención del poeta. En un viaje posterior realizado entre finales de agosto y mediados de septiembre con la familia de Ángel del Río a Bushnellsville, el poeta declara que “he escrito mucho, casi un libro [...] Si sigo así, llevaré a España tres lo menos” (Maurer y Anderson, 2013: 57). El fervor escriturario es lo que enmarca el conocimiento de Stanton y Helen Hogan, protagonistas de dos poemas de *Poeta en Nueva York*. En carta a su familia el poeta describe la impresión que el niño Stanton le ha provocado:

A Stanton le pregunté un día: “¿Hay osos aquí también?”, y me respondió: “Sí, señor, hay osos y gallinas y ranas y muchos bichitos que no se ven”. Esto demuestra su encantadora inocencia que, teniendo como tiene doce años, sería ya increíble en un niño de España (62).

9 Así lo señala Link: “En sus años escolares le decían Federica, y la prensa de derecha se refería a él, cada vez que querían desacreditar a La Barraca, la compañía teatral que fue una pieza central de la política cultural de la República Española, como Federico García Loca” (2009: 250). También Gibson (2010) señala estos datos.

10 Gibson realiza una extensa lectura del poema en su libro (2010: 265-274).

Esa inocencia que el poeta añora provoca que en el poema el niño tenga diez años y no doce, lo cual dota de mayor dramatismo a la muerte, tema del poema, inspirado en el cáncer que padecía el padre de los niños, Roscoe Hogan.

La llegada a Cuba transforma la percepción del poeta y así lo expresa en su primera carta desde La Habana. “El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz” (113). Este sentirse como “en mi casa” (114) también aviva las preocupaciones de sus padres quienes insisten en la necesidad de que su hijo trabaje, no pierda el tiempo y sea “muy formal” (118), sobre todo ante la sorpresa de su madre al recibir carta de Salvador Dalí con un reclamo sobre el dinero que no había cobrado como escenógrafo de *Mariana Pineda*. La insistencia materna e incluso la defensa del pintor por sobre la voluntad de su hijo, contrastan con el espíritu festivo del poeta para quien “lo más bello de toda la isla son los niños negros” (125).

Esas experiencias, más allá de la escritura de los poemas de *Poeta en Nueva York* y la obra de teatro *El público*, encuentran una explicación autopoética en la conferencia recital “Un poeta en Nueva York” pronunciada en numerosas ocasiones entre 1931 y 1935 y en la que se explican las condiciones de la producción de los poemas escritos durante el viaje, las que son para el poeta una explicación de un “balbucir el fuego que me quema” (134).

Las referencias infantiles en la conferencia son numerosas, no solo en lo que respecta a las coordenadas productivas del poema “1910 Intermedio”, sino también en su presencia en los textos escritos en torno a los niños Hogan, Stanton y Helen, fundamentalmente en “Niña ahogada en el pozo”, en el que se evoca esa recordada infancia “que no desemboca”. La experiencia neoyorkina se describe contundente en el inicio de la conferencia en el que el poeta confiesa sin demora:

He dicho “un poeta en Nueva York” y he debido decir “Nueva York en un poeta”. Un poeta que soy yo. Lisa y llanamente, que no tengo ingenio ni talento pero que logro escaparme por un bisel turbio de este espejo de día a veces antes que muchos niños (133).

En este caso la infancia irrumpe en la lengua, pero se trata de una lengua literaria a partir de la cual pueden trazarse nuevas series. La posible referencia al libro de Lewis Carroll, tal como sugieren Maurer y Anderson (2013: 133), reenvía el universo temático del texto nuevamente hacia una infancia *queer*, tal como Link ha sugerido en su lectura de Alicia quien es en esa perspectiva “una posibilidad de vida” (2015: 460). Esa vida posible es lo que el niño poeta imagina en ese texto en tanto huída y que encuentra su cierre en el poema “Infancia y muerte”. Escrito en Nueva York en octubre de 1929, pero no incluido en la edición del poemario, el texto es dado a conocer por Rafael Martínez Nadal en 1976 y calificado por Miguel García Posada como “uno de los mayores poemas escritos por Lorca” (2008: 80). Gibson, en una lectura opuesta a la de García Posada sugiere que la imagen de la infancia infeliz (tesis sostenida por el crítico español) encuentra en ese poema otra posibilidad de interpretación. Recordemos el inicio del poema:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos,
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.
Mi traje de marinero
no estaba empapado con el aceite de las ballenas,
pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.
Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío, duerme,
niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos,
asombrado con su propio hombre que masticaba tabaco en su
costado siniestro (García Lorca, 2011: 539).

En medio de la podredumbre en la que se busca la infancia, donde el sujeto encuentra su “cuerpecito comido por las ratas”, se postula una zona en la que el placer es posible. El final del poema habilita a través de la emergencia de lo adversativo una salida:

Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí limones estrujados, establos, periódicos marchitos,
pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo,
una rata satisfecha, mojada por el agua simple,

una rata para el asalto de los grandes almacenes
y que llevaba un anda de oro entre sus dientes diminutos (539-540).

Ese final es para Gibson un escape hacia adelante y la prefiguración de un espacio en el que el “Federico niño [...] vive el erotismo y la esperanza” (2010: 264), ese niño animalizado preparado para el asalto y no para ser asaltado.

Esa pura posibilidad de vida es lo que Salvador Dalí ya percibía en el lejano *Romancero Gitano* tal como lo expresa en una carta de septiembre de 1928:

Federiquito, en el libro tuyo que me lo he llevado por esos sitios minerales de por aquí a leer, te he visto a ti, la bestiecita que eres, bestiecita erótica, con tu sexo y tus pequeños ojos de tu cuerpo, y tus pelos y tu miedo de la muerte, y tus ganas de que si te mueres se enteren todos los señores, tu misterioso espíritu hecho de pequeños enigmas tontos, de una estrecha correspondencia horóscopa; tu dedo gordo en estrecha correspondencia con tu polla y con las humedades de los lagos de baba de ciertas especies de planetas peludos que hay (Fernández y Santos Torroella, 2013: 149).

La bestiecita erótica daliniana es una imagen que podemos leer en serie con las ratas con las que el poeta niño se identifica y se convierte de este modo, como Alicia, como Stanton, como las hermanas Tyler, como la niña ahogada en el pozo, en pura posibilidad de vivir en una comunidad otra, deseo, que sabemos, nunca se cumplirá.

III

Más allá de Nueva York, podemos imaginar otro cierre, otro final para estas cartas y estos poemas. Sabemos que García Lorca dejó entre sus textos sin publicar los *Sonetos del amor oscuro*, sobre los que podemos reseñar su intensa historia editorial. De la publicación pirata en diciembre de 1983 a la discutida aparición en el suplemento dominical de *ABC* el 17 de marzo de 1984, el texto necesitó casi 50 años para poder encontrar un lugar en el sistema literario lorquiano. Dedicado, al menos esa era la tesis

hasta principios de este siglo, a las tres erres, Rafael Rodríguez Rapún¹¹, el poemario recibió lecturas que no siempre supieron respetar el decir original del poeta, tal como manifiestan los textos que acompañaron a la edición dominical del 84¹². La dedicatoria a Rodríguez Rapún parece ponerse en duda en 2012, con la publicación de algunos documentos, entre ellos una carta, enviada por el poeta a Juan Ramírez de Lucas, el crítico de arte español muerto en 2010, de quien podemos hipotetizar fue el verdadero destinatario de los sonetos amorosos del poeta¹³. Entre los fragmentos de la reproducida carta fechada el 18 de julio de 1936 en Granada, que fue noticia en los diarios españoles en los primeros días de mayo de 2012, se destaca: “Conmigo cuentas siempre. Yo soy tu mejor amigo y te pido que seas político y no dejes que el río te lleve. Juan: es preciso que vuelvas a reír. A mí me han pasado cosas gordas, por no decir terribles, y las he toreado con gracia (Castilla y Magán: 2012: 1).

Es posible imaginar esta escritura como una ficción de cierre y como un modo de retomar algunas de esas zonas de luz y oscuridad que las figuraciones de la infancia tienen en el derrotero poético lorquiano. ¿Cómo no leer la referencia al toreo como un regreso a sus personajes andaluces? ¿Por qué no escuchar el deseo del recomienzo de la risa como una nueva, tal vez última, irrupción de la infancia?

Sabemos también que Ramírez de Lucas conservó un romance escrito por Lorca en un recibo de la madrileña Academia Orad donde estudiaba el adolescente:

Aquel rubio de Albacete
vino, madre, y me miró
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel rubio de los trigos

11 Rafael Rodríguez Rapún, llamado muchas veces por García Lorca como ‘las tres erres’, fue secretario de La Barraca y murió el 18 de julio de 1937 en Santander luego de que la ciudad fuera tomada por las tropas franquistas.

12 Nos referimos a Fernández Montesinos (1984), Lázaro Carreter (1984) y García Posada (1984).

13 Ramírez de Lucas tenía 19 años cuando entabló relación con el poeta. Ambos pensaban viajar a México, pero la familia de Ramírez se opuso.

hijo de la verde aurora,
alto, solo y sin amigos
pisó mi calle a deshora.
La noche se tiñe y dora
de un delicado fulgor
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel lindo de cintura
[...]
sembró por mi noche oscura
su amarillo jazminero
tanto me quiere y le quiero
que mis ojos se llevó
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel joven de la Mancha
Vino, madre, y me miró.
¡No lo puedo mirar yo!

Son evidentes los contactos temáticos con los *Sonetos del amor oscuro*: la noche oscura, la llegada del amante a deshora, la referencia a la serie amorosa me quiere-le quiero; entre otros. Si bien el estribillo reitera la imposibilidad del encuentro, el poema remite a otra escena porque lo que se dice aquí no es el fracaso del amor sino el éxito de un mensaje enviado, el cual, finalmente, encontró destinatario. Porque lo que leemos es una escena de intimidad a través de la cual un hijo le dice a su madre –y a su familia, a su país y a todo un sistema crítico– lo que antes no ha podido. Esta confesión es la ficción última que le permite al poeta ensayar la salida del clóset y, como añadidura, como resto o escape, provocar otro viaje. Una última ficción para irse de la infancia.

Referencias

Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Albiac Blanco, María Dolores (2016). "La vida mutilada. Una lectura de las memorias de Isabel García Lorca". *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n. 18. 117-142.

Benjamin, Walter (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Benjamin, Walter (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Benjamin, Walter (2016). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Bond Stockton, Kathryn (2009). *The queer child, or growing sideways in the twentieth century*. Durham, London: Duke University Press.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor. 209-218.
- Castilla, Amelia y Magán, Luis (2012). "Querido Juan, es preciso que vuelvas a reír...Una carta y un poema simbolizan la pasión de la pareja". *El país*, 22 agosto. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/05/09/actualidad/1336592881_755639.html
- Cortés, Ana (2016). "El niño *queer* o crecer oblicuamente en el siglo veinte, por Kathryn Bond Stockton". *Literatura y Lingüística*, n. 34,. 433-448. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000200021>
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1990). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Edelman, Lee (2004). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona: Egales.
- Eribon, Didier (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, Víctor y Rafael Santos Torroella (2013). *Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Barcelona: Elba.
- Fernández Montesinos, Manuel (1984). "Algunos sonetos de Federico García Loca: ¿Por qué ahora y en el ABC". *ABC, Sábado cultural*, 17 marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-57.html>
- García Lorca, Federico (2011). *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, Isabel (2002). *Recuerdos míos*. Ed. de Ana Gurruchaga. Barcelona: Tusquets.
- García Posada, Miguel (1984). "Un monumento al amor". *ABC, Sábado cultural*, 17 marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-43.html>
- García Posada, Miguel (2008). "Introducción". Federico García Lorca. *Obra completa II*. Madrid: Akal. 7-136.
- Gibson, Ian (2010). *Caballo azul de mi locura*. Lorca y el mundo gay. Barcelona: Planeta.
- Lázaro Carreter, Fernando (1984). "Poesía de García Lorca recuperada". *ABC, Sábado cultural*, 17 marzo. Disponible en: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19840317-3.html>
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Link, Daniel (2014). "La infancia como falta". *Cuadernos lírico*, n. 11. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>

Link, Daniel (2015). *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Maurer, Christopher y Andrew Anderson (2013). *Federico Garcia Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Mira, Alberto (2016). "El niño *queer* en *El peso de la paja* de Terenci Moix". Rafael Mérida Jiménez (ed.) *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria. 185-206.

Mira, Alberto (2018). "Dos infancia góticas: el niño *queer* en *El carnero carnívoro*, de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti". Dieter Ingenschay (ed.) *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert. 169-186.

Muzzopappa, Julia (2017). *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.

Peralta, Jorge Luis y Lukasz Smuga (2017). "Introducción: Hacia un hispanismo (todavía más *queer*". *InterAlia: A Journal of Queer Studies*, n. 12. 1-10. Disponible en: <https://interalia.queerstudies.pl/en/issue-12-2017/>

Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Sáenz Peña: EDUNTREF.

Romesburg, Don (2010). "Review of Stockton, Kathryn Bond, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth century*". *H-Net Reviews*, jul. <https://networks.h-net.org/node/18732/reviews/19044/romesburg-stockton-queer-child-or-growing-sideways-twentieth-century>

Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Salomone, Frank (2012). "Review of Kathryn Bond Stockton (2009) *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth century*". *Childhood*, vol. 19, n. 2. 282-283.

Strause, Charles (música) y Martin Charmin (letras) (1977). "Mañana" [canción]. En *Annie*. Sony Music Entertainment.

Lo niño liberado: de la estética novísima al *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo

*Released-child: from novísima aesthetics to Agustín Fernández
Mallo's Nocilla Project*

Daniela Fumis

Universidad Nacional del Litoral - CONICET, Argentina

daniela fumis@gmail.com

Recibido: 21/11/2020. Aceptado: 16/12/2020.

Resumen

En las últimas décadas, la revisión del relato de la Transición ha conseguido exponer los matices que atraviesan sus distintas versiones en términos de sensibilidades en disputa (Ros Ferrer, 2020). En este sentido, la indagación sobre la propuesta novísima se instala como la construcción de una *mitología* de índole estética que se desplaza hasta nuestros días. Así, resulta posible reconocer un problema de discronía constitutiva (Dalmaroni, 2005) en el que la infancia ocupa un lugar central. La hipótesis de este trabajo sostiene que la infancia funciona en el *Proyecto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo como filiación a la tradición de una *estética novísima* en términos de "lo niño liberado" (Labrador Méndez, 2017; Savater, 1995; Sánchez Mateos-Paniagua, 2015). Sobre las operatorias de la "posición infantil" (Fumis, 2017; 2019) resultará posible reconocer, en los gestos de ruptura, un modo en el que la propuesta postpoética trabaja sobre la *ficción niño-novísima* como juego serio.

Palabras clave: infancia; Transición; Nocilla; novísimos

Abstract

In recent decades, the review of the Transition tale has managed to expose the nuances that go through its different versions in terms of disputed sensibilities (Ros Ferrer, 2020). In this sense, the inquiry into the *Novísimos'* proposal is installed as the construction of a mythology of an aesthetic nature that continues to this day. Thus, it is possible to recognize a problem of constitutive dyschrony (Dalmaroni, 2005) in which childhood occupies a central place. The hypothesis of this article maintains that childhood works in Agustín Fernández Mallo's *Nocilla Project* as affiliation to the tradition of a new

aesthetics in terms of “the liberated child” (Labrador Méndez, 2017; Savater, 1995; Sánchez Mateos-Paniagua, 2015). Finally, it will be possible to recognize in the gestures of rupture, based on the operations of the “infantile position” (Fumis, 2017; 2019), a way in which the *Post-poetic* proposal works on the fiction *niño-novísima* as a serious game.

Keywords: childhood; Transition; Nocilla; novísimos

Parece una playa, verano, y un escuálido niño en Super 8.
La conciencia, carbonatada, sumergida aún en gran angular.

Agustín Fernández Mallo, “Joan Fontaine Odisea”.

En las últimas décadas, es posible constatar la configuración de un campo de estudio consolidado en torno al abordaje de la Transición, antes que como período histórico como relato que nutre las preguntas sobre la democracia presente. Ya desde mediados de los noventa se identifican abordajes académicos de revisión crítica del proceso –se destacan, especialmente, Buckley (1996) y Vilarós (1998)–. Sin embargo, la crisis económica de 2008 y la reacción popular derivada a partir de 2011 en España pueden leerse hoy como circunstancias que derivan en la formulación de preguntas sobre la relativamente reciente democracia en el seno de un debate público (Delgado, 2014; Labrador Méndez, 2017; Ros Ferrer, 2020). Vale decir, las condiciones de vida empobrecidas y la indiferencia institucional al respecto serán interpretadas como las consecuencias de un proceso democrático insuficiente, erigido de manera forzada y a espaldas de la mayoría. Son los trabajos de la memoria, esos que inquietan al pasado anclados en las discusiones y necesidades del presente (Jelin, 2002), los que impulsan a reconsiderar los relatos colectivos instalados en torno al período transicional.

Sabemos que la “Transición” alude, inicialmente, al período de posdictadura en el que se produce la rehabilitación de las instituciones democráticas en España, período que se extendería, en sentido estricto, desde 1975 (año de la muerte del dictador) a 1978 (año de aprobación de la Constitución). Sin embargo, son los abordajes posteriores a la crisis los que tenderán a entender la Transición como un proceso desdoblado: por

un lado, como proyecto institucional de consenso democrático que se impuso como relato de un pasaje modélico; por otro, como un proceso diverso de ampliación de las formas de vida posibles (Labrador Méndez, 2010). En este último sentido, el recorte temporal que abarcaría la transición se vuelve más difuso. Las periodizaciones tienden a señalar el inicio del proceso desde una etapa de franquismo tardío, donde cobra especial relevancia el atentado que deriva en la muerte del presidente de gobierno Luis Carrero Blanco (Vilarós, 1998) como momento de quiebre y, el fallido intento de golpe de Estado de 1981 o el ingreso de España en la Comunidad Económica Europea, como instancias de agotamiento y cierre (Labrador Méndez, 2017).

Sin embargo, el debate público en torno a las deudas de la democracia con relación al lugar de los vencidos de la Guerra Civil volvió a poner en el eje de la discusión la estrategia institucional de solapamiento del pasado por parte de los distintos sectores políticos durante la transición, en pos de una España con vistas a la modernización y a la “europeización” (Mainer y Juliá, 2000; Gómez Montero, 2007). En este sentido, la rehabilitación del debate sobre el pasado reciente encontró a principios de siglo un nicho significativo en la literatura que, a medio camino entre el testimonio y la reconstrucción documental, dio lugar a una narrativa encolumnada con el deber de recordar. La novela *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas y su éxito arrollador colaboró a consolidar como tendencia reconocible la de la novela de memoria (Luengo, 2004), tendencia que se situó, además, en línea con las disputas en torno a la Ley de Memoria Histórica (2007) (Winter, 2010; Gómez López-Quiñones, 2011; Oleza, 2019). Sin embargo, el presente vuelve a reclamar la interrogación del pasado cuando las carencias y expulsiones producidas por la maquinaria despiadada del capitalismo descubran la existencia de los *otros vencidos*. Así, la Transición vuelve a ser objeto de cuestionamiento cuando la pregunta por un posible pacto implícito de silencio revele que lo acallado abarca mucho más de lo que, en principio, se leía. Esto quiere sugerir que la democracia se denuncia como una apertura aparente que solapa la multiplicación de las exclusiones (Labrador Méndez, 2017 y Labrador Méndez y otros, 2018).

De qué hablamos cuando decimos Transición

El concepto de “Cultura de la Transición” (Martínez, 2012) importa por sus derivaciones y controversias (Fernández-Savater, 2012; Echevarría, 2012; Fernández, 2014). En este sentido, dada la necesidad de desmontar la *transición pacífica* en su condición de mito (Baby, 2018), diversos abordajes proponen revisar el proceso como una complejidad multiforme que ha tendido a ser comprendida en una sola dirección. La estela del desencanto (Labrador Méndez, 2007), ligado al abandono de las utopías de la izquierda en pos del consenso (Vilarós, 1998), deriva en la consolidación de una cultura de transición que, sostenida sobre la *democracia-mercado* como pilar central, puede identificarse como despolitizante y desproblematizadora (Fernández-Savater, 2012).

De esta manera, el componente normalizador de la cultura transicional (Labrador Méndez y otros, 2018) invisibiliza las “subjetividades díscolas” y, así, dispone el concepto de libertad como valor y como derecho *solo* para las existencias legibles en un régimen mesocrático (Chamouleau, 2017). Sin embargo, por debajo de esa cultura institucional legitimada en el discurso público oficial, pueden reconocerse formas disidentes de hacer la democracia, “formas democráticas de la imaginación política” (Labrador Méndez, 2017), que funcionan como respuesta, allí donde se institucionalizó, primero, el supuesto de la “transición exitosa” (en el discurso mediático) y, después, la idea de “un pacto de olvido” (en el discurso académico). Dichas formas de resistencia se muestran evasivas por distintas razones. En principio, si se sigue a Ros Ferrer

[...] la Transición ha sido objeto de la construcción de una memoria sentimental de carácter nostálgico. Esta memoria nostálgica se anuda al imaginario democrático mediante [...] una sentimentalidad dominante. Con este concepto quiero subrayar la existencia de un subtexto afectivo compartido por buena parte de los relatos sobre el proceso transicional [...] (2020: 15-16).

Esto supone que, en el relato instalado sobre la construcción democrática transicional, lo que prevalece es un discurso en el que lo predominante se relaciona a la gestión de un imaginario de libertades

conseguidas a fuerza de las fantasías de juventud. En este sentido, por tanto, revisar el carácter de *ficción sentimental* en el relato de la Transición implicaría desmontar el dispositivo de ensamblaje de las imágenes que atraviesan los discursos establecidos *durante* la Transición misma en relación con las valencias de ganancia y de pérdida, que oscilan, por lo demás, en torno a un paraíso distante y un enfrentamiento con *el desencanto* (Ros Ferrer, 2020).

Pero, por otro lado, esas formas *otras* de transicionar democráticamente asumen con frecuencia la condición de lo efímero. Así, las prácticas van a buscar lo inaprehensible, el lugar del abismo, aquello que se vivencia con la intensidad del arrebató. Es ahí, cuando la democracia se lee en tanto formas de vida, que se revela su condición “bífida” (Haro Tecglen en Vilarós, 1998). La imagen de lo bífido cifra una antinomia: la experiencia de consenso modélico solapa una experiencia de disidencia radical, que se traduce en que mientras unos se adecuan al relato normalizador, otros mueren desplazados (Labrador Méndez, 2017).

Las formas de vida que resisten a esas exclusiones no son solo gestos aislados sino formas sistemáticas de respuesta comprometidas con un modo *otro* de entender la democracia (Labrador Méndez, 2009; 2010; 2017). En esta dirección, si la juventud contracultural resulta patologizada o criminalizada, según explica Labrador (2018), marginalizada en términos generales por sus prácticas disidentes, convertida en una amenaza a neutralizar o reducir, será posible identificar formas más o menos institucionalizadas en las que el resquebrajamiento se produce *desde adentro*. De esta manera, se podrá localizar una zona en la que la figuración bífida se pone en crisis al encontrar un punto en el que el abismo se aproxima a una experiencia aceptada por su apariencia *inocente*.

Cuerpos transicionales de la infancia

Winter (2006, 2010) distingue entre un “olvido prematuro” y un “olvido pactado” con relación a la Guerra Civil. Sin embargo, aunque el discurso público durante la Transición suprimiera el franquismo y sus efectos del eje del debate, el pasado encuentra formas solapadas de fisurar la superficie

de las producciones culturales de fines de los setenta y mediados de los ochenta, a fin de hacerse lugar (Amann y otros, 2020). En esta dirección, la literatura resulta un espacio epistémico privilegiado para la exploración de las valencias de estos procesos. Podemos así entender con Gómez Montero que

[...] la idoneidad de la literatura para hacer trabajo de memoria viene dada tanto por la misma estructura de ésta (ya que la memoria histórica se forja también –más allá de la evidencia de los acontecimientos y las personas– a base de narrativización e imaginación) como por la lógica autónoma de su discurso [...] que permite reenfocar el subconsciente colectivo, lo privado o públicamente reprimido (su amnesia), así como analizar las prácticas sociales y las construcciones históricas correspondientes con los recursos de la fabulación ficcional, de la *performance* dramática y de la enunciación lírica (2007: 8).

Así, si se revisan las implicancias de ciertos gestos de posicionamiento de la literatura de la primera Transición (Vilarós 1998) como ruptura de la tradición en términos de novedad, la emergencia de una *estética novísima* (en sentido ampliado) (Bou y Pitarello, 2009; Labrador Méndez, 2017) nos permite visitar ciertos rasgos característicos de una parte significativa de la producción literaria tras la muerte de Franco. Estos rasgos podrían distinguirse entre *tópicos* y *procedimentales*: sobre los primeros, se puede mencionar el homenaje a las vanguardias históricas (en especial, el surrealismo), el diálogo con algunos autores del boom latinoamericano, particularmente con Cortázar (Masoliver Ródenas, 2001 [1970]) y la referencia a escritores ligados al malditismo como influencia específica en la construcción de autofiguras *desviadas*. Como rasgos *procedimentales*, podría consignarse la pregnancia de los *mass media*, la difuminación de los límites entre alta y baja cultura, el efecto de una sensibilidad *camp*, el rechazo de la tradición española inmediata a favor de tradiciones extranjeras, la artificiosidad, cierta aparente despolitización y la creación de un sistema de referencias míticas (Castellet, 2001a [1970]; Bou 1992).

Si se sigue a Bou y Pitarello en un intento de comprensión del fenómeno novísimo español, habrá que considerar que

Con todos sus problemas y limitaciones, por inclusión, exclusión, protesta o reducción al absurdo, [*Nueve novísimos poetas españoles* (1970)] se convirtió en punto de referencia: el apelativo Novísimos, de importación italiana, sirve para referirse a un grupo preciso o, ahora, desde la distancia, se puede ampliar a un momento de transformación (2009: 9).

Por lo tanto, lejos de acotar la mirada a la antología de Castellet y, a su vez, sin proponer una circunscripción en términos de una lectura generacional, hablar de una estética novísima sugiere la reflexión sobre la importancia –en términos de implicancias y efectos– de la construcción de un repertorio de imágenes que permitirán a su vez involucrar de modo abarcativo una literatura *de la* transición y *en la* transición (Gomez-Montero, 2007).

Sobre la praxis novísima, Bou (1992) destaca la importancia de la construcción de una mitología durante los años setenta, tramada de elementos propios de la cultura de masas a los que se yuxtaponen ciertos procedimientos de la alta cultura. En este sentido, quizás no haya sido suficientemente señalado lo que Masoliver Ródenas (2001 [1970]) tempranamente destacaba como una “prematura nostalgia de la infancia” en la producción novísima. Frente a esta evidencia la pregunta que se desprende inevitablemente es qué lugar ocupan los recuerdos de la niñez durante el franquismo en los autores que producen en el seno de la Transición.

Para responder a esta pregunta y seguir tensando el hilo sobre el que venimos argumentando, resulta necesario volver a enfatizar –en sintonía, especialmente, con Vilarós (1998) y Labrador Méndez (2017)– el modo en que la cultura, entendida como formas de vida, deja expuesta la pervivencia de los dispositivos del franquismo “somatizado en los cuerpos”, esto es, las estructuras represivas instaladas en términos de hábitos y patrones mentales. En esta dirección, si puede considerarse que es el franquismo el que construye los marcos de inteligibilidad que se administran en el reparto de lo sensible para el reconocimiento de las vidas a proteger frente a las vidas desestimadas (Butler, 2006; 2010), será necesario considerar cómo funciona durante la Transición el cuerpo biopolítico franquista en tensión con el cuerpo bioliterario como cuerpo

imaginario emancipado (Labrador Méndez, 2009, 2017; Labrador Méndez y otros, 2018). Dice Labrador:

La literatura hizo un trabajo impagable en favor de la emancipación mental de la infancia bajo el franquismo. Permitió a muchas personas imaginarse de forma distinta, a sí mismas, y la vida que querían llevar. Gracias al raptó literario, muchas personas lograron salir de sí mismas e inventarse una vida otra. Se trata de apropiarse de la ficción del otro, pero para ser un otro: la literatura te daba un traje de Supermán, una vida alternativa que permitía convertirte en otra persona en el interior del régimen, duplicarte o hackearte. La lectura fue una fábrica de niños y niñas raras. Una fábrica de democracia, de una democracia muy distinta de la que tenemos ahora, de democracia del hacer y no solo del votar, una democracia de la vida cotidiana y de la sensibilidad (Labrador Méndez y otros, 2018: 20).

De este modo, podría considerarse que la infancia interviene directamente sobre la economía libidinal de la Transición (Labrador Méndez y otros, 2018). Esa sensibilidad es producto de una educación sentimental tramada por la mixtura de alta cultura, cultura popular y cultura de masas en la vivencia de la niñez en el franquismo, construida no en contradicción sino “a espaldas de los mayores” (Castellet, [1970] 2001a). Si los textos literarios constituyen a su manera una “red de afectos transitivos” en el sentido de Butler (2010) y de Labanyi (2009, 2011), será posible identificar, de modo específico, una sensibilidad transicional de la infancia.

Para comprender este proceso, habría que contemplar, primeramente, la minoridad social como la articulación emotiva de las estructuras inmanentes franquistas en términos de *habitus* (Bourdieu, 1997) junto a la legitimación institucional de dichas estructuras en democracia, como garantía de adecuación a un relato colectivo cohesivo que garantiza el sostenimiento del tejido social. Y es aquí donde ingresa la niñez como problema. Para los discursos familiaristas instalados luego de la muerte de Franco, la metáfora de la muerte del padre conjuga en el imaginario la salida de la minoridad e instala la transición modélica como un pasaje a “la adultez” en términos de cuerpo social. Sin embargo, es la transformación de ese repertorio de imágenes ligadas a la niñez durante el franquismo en

infancia como ficción –o, dicho con Link (2014), como ficción teórica de infancia–, lo que se establecerá como resistencia a la “madurez” oficial. Por tanto, la niñez se lee como fuerza de ratificación, como una construcción social que, en el imaginario, legitima y solapa a la vez la intervención institucional en la vida privada (Carli, 2011).

En este punto, resulta necesario llamar la atención sobre una distinción básica operativa. La niñez es un principio de construcción social, algo que da realidad a lo que nombra y que requiere o reclama una serie de sentidos en torno a una dimensión afectiva. La infancia, por el contrario, puede leerse como una ficción a la que se hace trabajar en términos de desvío, tomando como punto de partida la niñez y operando en términos creativos (Fumis, 2016). Si la niñez tiende a la naturalización, la infancia tiende a la ruptura. El Estado reconocerá la precariedad de la niñez a condición de someter a precaridad¹ la infancia (se necesita reducir y violentar la infancia para sostener el orden de futuridad legítimo). En la línea en la que se propone leer la tensión niñez-infancia, la minorización puede leerse asimismo en términos de precariedad, una condición políticamente inducida que se potencializa en las sociedades expuestas a la violencia estatal arbitraria (Butler, 2006; 2010). En este sentido puede sostenerse que, si el franquismo funcionalizó la precariedad, la infancia, en ciertos textos de la transición, se propone redefinir lo precario de la experiencia para operativizarla, provocando ese pasaje desde el cuerpo-desecho de la niñez al *cuerpo bioliterario* (Labrador Méndez, 2017). Ahí donde el franquismo ha construido cuerpos seriadados y oprimidos, la infancia permite la reelaboración del pasado traumático en un relato donde los cuerpos se definen como cuerpos bioliterarios, cuerpos que se imaginan definidos y atravesados por la literatura y desde ese lugar intervienen sobre la realidad.

El modo en que la infancia logra funcionar como una forma de respuesta efectiva en tanto desconocida/desatendida por el discurso institucional transicional, se vuelve la evidencia de su potencia en la labor de minar el

1 La distinción precariedad-precaridad corresponde a Butler, 2010.

relato desde adentro. El cuerpo bioliterario de la infancia se apropia de la experiencia de opresión desde el cristal del presente y, en el seno de un daño encapsulado, la transforma, por fuera de la lectura bífida (contra el consenso acrítico, pero también por fuera de la experiencia radical). La posición infantil (Fumis, 2017; 2019) habilita, entonces, la lógica del juego serio como forma de intervención sobre el consenso desde la rehabilitación del pasado en la construcción de narrativas posibles de presente. Finalmente, a la vez que funciona como respuesta a la cultura institucional de la Transición, desde el recorte y la reelaboración de la vivencia de la niñez (a través de ciertas tecnologías como el cine, la novela de aventuras y la poesía), la infancia habilita una fisura en el tiempo transicional (Ros Ferrer, 2020) por la que la temporalidad se tematiza como problema. Un tiempo que, desarticulado, necesita discutirse ya no como tiempo nuevo sino como temporalidad suspendida que exige salir de la oposición entre lo antiguo y el cambio. Esta valencia, en particular, es la que habilita pensar una proyección ineludible en el trabajo de un caso de la narrativa presente.

En esta dirección, Labanyi postula que el pastiche posmoderno en la España de la Transición y la post-Transición puede ser leído como el retorno del pasado en forma espectral (2002: 8). Ahora bien, ¿cuáles son los matices que rodean a ese niño fantasmagórico? Sostiene Labrador Méndez:

[...] la literatura de aventuras y sus paraísos perdidos se perciben, en plena transición, como un antídoto contra “la mentalidad realista, burócrata, tecnócrata, autoritaria” dominante (Bufill 1977). Frente a la misma, se trata de ganar el mundo de la niñez para la vida, movilizando las dormidas fuerzas de la infancia (Sánchez-Mateos Paniagua 2015), despertándolas para que participen en la guerra cultural contra el franquismo y contra sus metamorfosis parlamentarias. *Lo niño liberado* se convierte así en un emblema poderoso de la nueva sensibilidad antifranquista [...] Y así, con las energías de *lo niño*, retorna también la literatura, los tebeos, los mitos, el cine que estremeció a aquella generación durante su infancia y primera adolescencia. Treinta años después, vuelven así los jóvenes antifranquistas sobre las fábulas con las que, bajo la posguerra aprendieron a resistir las formas de domesticación dispuestas por el régimen, adquiriendo conciencia de ser distintos gracias a ello (2017: 194).

La infancia se convierte en la Transición, entonces, en núcleo generador de sentidos (Fumis, 2019a). Los escritores disponen, así, de la infancia como una tecnología del yo (Labrador Méndez, 2017: 197) en función disruptiva. Es esta la potencia de “lo niño liberado” como emergente de narrativas alternativas al relato “adulto” institucionalizado. Podríamos atender a un ejemplo: el término *Nocilla* que activa un elemento propio del imaginario infantil español retrabajado por el punk de los ochenta.

Desconozco el estudio que explique la importancia simbólica y nutricional que tuvo una marca como *Nocilla*, que acabó por convertirse en metonimia de todo un grupo de pastas de cacao, que, en su conjunto, constituyen un importante correlato material de la imaginación demográfica que el régimen franquista y sus productores simbólicos imprimieron sobre las nuevas generaciones de españoles (“desde que inventamos *Nocilla* –en 1967–, corren por ahí los hombres fuertes de *Nocilla*”, diría el anuncio televisivo de la marca en los contornos de la transición española). [...] Sin embargo, esa historia secreta del siglo XX español de lo que no carece es de un relato sentimental, de una memoria poética, que elabora y transmite el grupo de *punk* vigués *Siniestro total* en 1982, con la aparición del *videoclip* “*Nocilla, qué merendilla*” (compuesto a partir del tema homónimo del disco *Cuándo se come aquí* (1982)), cuyo título recoge el lema publicitario de la marca de pasta de cacao en los años sesenta (Labrador Méndez, 2012).

El *videoclip* de la mencionada pieza musical revisita irónicamente la imagen de la niñez que propone la publicidad del producto, para exponer imágenes de niños en situación de carencia ingiriendo pan y leche en comedores públicos. Las escenas recuperan un imaginario de la represión y el autoritarismo que contrasta con el grito y los coros de “¡Mamá, más!”. Si los cuerpos de los jóvenes² en la Transición “se han salido de madre” (Labrador Méndez y otros, 2018:18), el “relato sentimental”³ del que habla

2 “Durante la transición, todos los cuerpos que no están bien definidos socialmente se convierten de alguna manera en «jóvenes». Ese tipo de determinaciones son las que quiero pensar con la noción de juventud entendida como zona de los cuerpos” (Labrador Méndez y otros, 2018: 23).

3 También María de los Ángeles Naval (2016) alude a una sentimentalidad de la Transición.

Labrador se puede leer como el punto de partida de la exploración que propone la trilogía de Agustín Fernández Mallo.

Lo niño-novísimo en el *Proyecto Nocilla*

Al interrogarse sobre las derivas críticas en torno a un *posible histórico* frente a un *posible filosófico*, Miguel Dalmaroni identifica el lugar difícil en el que la literatura se sitúa con frecuencia en torno a una “discrepancia constitutiva de la historicidad cultural” (2005: 11). El desafío estriba en “poner fuera de sí desde su interior” aquello que resulta invisibilizado por las lecturas críticas dominantes (Dalmaroni, 2005: 21-22). Desde este lugar es que resulta posible identificar la potencia de “lo niño liberado” como emergente de narrativas más recientes, en las que se juega una sensibilidad que posibilita la apertura hacia lugares alternativos entendidos no en términos de evasión, sino de compromiso con una energía vital que atraviesa la historia. En este punto, no se trata de considerar categorías como la memoria o la nostalgia, sino de leer en “lo niño liberado” un problema de *afectos*. Si, como señala Labanyi (2011), resulta posible entender la afectividad como una respuesta del orden de lo prelingüístico y precognitivo del cuerpo, la infancia quedará situada en el centro de las redes donde la corporalidad puede denunciar indirectamente sus sujeciones.

Pero vayamos por parte. De *Nocilla Dream* (2006) en adelante, la obra de Agustín Fernández Mallo ha logrado instalarse como una apuesta de alta visibilidad que busca ampliar los límites de lo narrativo, desde la habilitación de un pliegue en el que se filtra la reflexión teórica sobre sus propias condiciones. En este sentido, el origen del *Proyecto Nocilla* ha sido explicado, en principio, como reacción a una concepción *autocomplaciente* de la narrativa que insistiría en la proliferación de novelas sobre la Guerra Civil y el pasado reciente desde el énfasis en lo metaficcional (Ros Ferrer, 2013). Desde este lugar, las preguntas que atraviesan la propuesta estética malleana pueden reconocerse repetidas, con diversos matices, tanto en las tramas ensayísticas de la narrativa como en los relatos que teje la argumentación en tanto mitos (de índole diversa) a desarticular (de la

separación entre ciencia y poesía o el encapsulamiento de los lenguajes a la memoria histórica como paradoja, por ejemplo). Asimismo, también es cierto que la publicación del *Proyecto Nocilla* ha habilitado la emergencia de un campo de reflexión en el ámbito de los estudios literarios españoles acerca del impacto transformador de las nuevas tecnologías en la creación, recepción y circulación de los textos literarios. Así, la trilogía de Fernández Mallo integrada por las novelas *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009), ha sido leída de modo diverso, pero con especial énfasis en su condición de innovación. En el estudio de la obra pueden consignarse algunas líneas predominantes de abordaje crítico relacionadas con su condición de narrativa transmedial (Saum-Pascual, 2014; Mora, 2014), como narrativa *mutante* (Ferré, 2007), como narrativa *afterpop* (Fernández Porta, 2010), en relación con su naturaleza reticular (Champeau, 2011; Pantel, 2013; Ilasca, 2018) y como narrativa expandida (Ilasca, 2019).

Las novelas de Mallo recogen la vivencia del presente y proponen, en términos generales, una reflexión sobre la experiencia del arte en su permeabilidad a las formas de vida contemporáneas. Se trata, por tanto, de textualidades que imponen una aproximación arqueológica a la construcción del presente (Montoya Juárez, 2016; Fumis, 2019a). Pero ¿cuáles son en concreto esas materialidades que convoca el trabajo sobre unos restos?, trabajo que justificaría, por lo demás, la mirada arqueológica. La respuesta podría considerarse en términos de

una aglutinación progresiva de influencias y metamorfosis discursivas que se nutren también de medios y productos de la era predigital, de lo analógico experimentado en los años 80, periodo de formación cultural para muchos autores considerados “mutantes”: los cómics en papel, la música escuchada en los radio cassettes, el sampling de los DJ, los programas televisivos, las películas de serie B, vistas en televisión o en reproductores de vídeo, la exaltación de las marcas y de los envases, etc. También es verdad, por otra parte, que resulta bastante difícil determinar hasta dónde influyeron los medios analógicos «directamente», como posos formativos de los escritores en cuestión, y a partir de dónde empieza su aportación “desde Internet”, bajo su hipóstasis digitalizada y remediada (Iacob y Posada, 2018: 12).

En este sentido, resulta significativo que en el amplio espectro de la crítica sobre el *Proyecto Nocilla* no se contemplen lecturas que habiliten el lugar de la infancia como emergente de la ficción. En principio, esto podría fundamentarse por la condición ciertamente marginal que ha ocupado la infancia históricamente en el abordaje de la narrativa⁴. Así, si se vuelve a la denominación otorgada a la trilogía, que recupera un término propio del imaginario infantil español atravesado por la canción de Siniestro Total, esa reconversión en el espacio del texto literario se convierte en una zona productiva para nuestra lectura. Si leemos con Posada

La *Nocilla* opera, en efecto, como polisímbolo, pues destaca por ser uno de los grandes iconos generacionales de la Transición española, pero a su vez por operar como símbolo poético “afterpop”, dado que a partir del preciso icono pop el escritor mutante genera una metáfora filosófica de corte posmoderno (2018: 201).

De esta manera, la infancia queda expuesta en el *Proyecto Nocilla* como dimensión constitutiva de la ficción y emerge en términos de las operatorias de la “posición infantil” (Fumis, 2017; 2019): el trabajo sobre la pieza pequeña –que actúa por reminiscencia a la labor del coleccionista del niño benjaminiano (Benajmin, 2014)–, la refuncionalización del desecho (categorizado ampliamente en Fernández Mallo, 2018) y el cuerpo como dispositivo textual, resultan, en tanto rasgos, factibles de ser leídos como filiaciones con la tradición de una *estética novísima* en términos de “lo niño liberado”. Allí donde se han leído gestos de ruptura que construyen un imaginario de la novedad en la trilogía, en realidad, se encuentra trabajando una sensibilidad transversal al *Proyecto* que pone en crisis las lecturas institucionalizadas. Así, el retorno de la tensión niñez-infancia en el modo de operar sobre los materiales, localiza la mencionada

4 El abordaje de la categoría de infancia constituyó uno de los ejes fundamentales en la investigación llevada adelante en el marco de nuestra tesis doctoral (Fumis, 2019). En este sentido, vale señalar que la indagación sobre la infancia en la narrativa española constituye una zona de interés con escasas aproximaciones previas a los estudios de Prósperi (2013, 2014, 2015), que funcionan como antecedente directo de nuestra investigación. En relación con esto, el presente trabajo se enmarca en el Proyecto CAI+D UNL 2016 “Figuraciones de infancia en la literatura española contemporánea: laboratorios de escritura, emergencia de lo *queer*” dirigido por el Dr. Prósperi

obra de Mallo en esa zona ambigua, enclave de la imaginación y la fantasía, donde convergen cultura de masas, cultura popular y nuevas tecnologías, y en la que la literatura reclama su estatuto como “juego serio”, que podríamos denominar *lo niño novísimo*. Por tanto, la emergencia de la infancia como zona disruptiva fundamenta y justifica leer el proceder particular que estos textos proponen, asentados en la metáfora como posición infantil (Fumis, 2019). Si los textos postpoéticos (Fernández Mallo, 2009a) integran un entramado ficcional junto al discurso científico y se sostienen sobre sistemas de referencias diversos que amplían el concepto de lo que se entiende por literatura, podría leerse una revisitación en términos de “apropiaciónismo” (Fernández Mallo, 2009a; 2018) de los modos en los que trabajó la estética novísima para su posicionamiento en el panorama de las letras españolas desde mediados de los setenta a mediados de los ochenta. Esta relectura de la tradición permitiría reconocer como gesto fundante del *Proyecto Nocilla* una operación de filiación antes que de ruptura⁵. De esta manera, la infancia trabaja en dimensión de presente como un modo de leer el pasado y como posición de la escritura en la narrativa.

De este modo, es evidente que, si la trilogía de Mallo se terminó de concebir como proyecto al calor de la crisis de 2008, diez años después estos textos muestran el modo en que la literatura no puede salir indemne de un presente estallado. Podríamos, en este punto, volver a leer, con Mendoza, la propuesta de Fernández Mallo desde su concepto de *lo past*

¿lo past entonces se caracterizaría por poseer un sentido bifronte, una mirada estrábica: con un ojo puesto en la tradición y otro en el futuro?
¿Esta suerte de futurismo-retro –ese doble movimiento de rotación sobre el pasado y de traslación hacia el futuro– simula creer que no habría ningún

⁵ Este enlace entre la propuesta de una postpoética y los novísimos no es nuevo. Lo señala, por ejemplo, Bagué Quiléz cuando sostiene refiriéndose a la poesía de la primera década del nuevo siglo: “Los nuevos poetas han aprendido a caminar por el filo de las palabras evitando dos riesgos complementarios: el excesivo hermetismo de una poesía en construcción, que no duda en exhibir sus cicatrices expresivas, y la fascinación por un universo referencial que podría derivar en una archiestética deudora del culturalismo novísimo. Entre ambos límites se ubican algunos de los desafíos más interesantes del siglo XXI” (2008: 64). El aporte de nuestra lectura, en este sentido, se circunscribe a recortar la potencia operatoria de la infancia en la zona en la que esas conexiones se producen.

otro modo más radical de anticiparse a los tiempos que considerando a las tradiciones como a esa línea que está siempre delante? (Mendoza, 2012: 20)⁶.

Así, si el pasado no es más que una invención del presente (Fernández Mallo, 2018) y la novela en España se ha preguntado por las circunstancias de ese pasado de innumerables formas, la novela de Mallo intentaría abrir el espectro de la pregunta hacia la evidencia de lo que dice de las condiciones del presente ese pasado/esos pasados. Si 2001 (con el ataque al World Trade Center) y 2008 (con la crisis económica) cambiaron drásticamente las condiciones en las que se disponen ciertos recursos, pensar el cambio posible por la vía del arte invita a preguntarse cómo logra intervenir la narrativa en el reparto diverso de los recursos de la imaginación.

Referencias

- Amann, Elizabeth y otros (2020). *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Baby, Sophie (2018). *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Madrid: Akal.
- Bagué Quilez, Luis (2008). "La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio". *Monteagudo. Tercera época*, n. 13. 49-72. Disponible en: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67601>
- Benjamin, Walter (2014). *Calle de mano única*. Bs. As: El Cuenco de Plata.
- Bou, Enric (1992). "Sobre mitologías (A propósito de los "Novísimos)". Joan Ramón Resina (ed) *Mythopoesis. Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos.
- Bou, Enric y Elide Pittarello (2009). "Introducción. Las claves de la Transición". Enric Bou y Elide Pittarello (eds.) *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid, Berlín: Iberoamericana, Vervuert. 7-37.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

6 En una línea similar reflexiona Jacob (2018) al referirse a la "ideología proyectiva" y a los "rasgos recesivos" en la obra de Fernández Mallo.

- Buckley, Ramón (1996). *La doble transición: política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo XXI.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México DF: Paidós.
- Carli, Sandra (2011). *La memoria de la infancia: estudios sobre historia, cultura y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- Castellet, José María (2001a). *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- Castellet, José María (2001b). "Apéndice documental". *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península
- Chamouleau, Brice (2017). *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*. Madrid: Akal.
- Champeau, Geneviève (2011). "Narratividad y relato reticular en la novela española actual". Jean-François Carcelen y otros (eds). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Dalmaroni, Miguel (2005). "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n. 12. 1-22.
- Delgado, Luisa (2014). *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- Echevarría, Ignacio (2012). "La CT: un cambio de paradigma". AAVV. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.
- Fernández, Álvaro (2014). "La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española". *Kamtchatka: revista de análisis cultural*, 4. 209-232. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamtchatka/article/view/4299/4399>
- Fernández Mallo, Agustín (2006). *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya.
- Fernández Mallo, Agustín (2008). *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara.
- Fernández Mallo, Agustín (2009). *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara
- Fernández Mallo, Agustín (2009a). *Postpoesía. Hacia un Nuevo paradigma*. Barcelona, Anagrama.
- Fernández Mallo, Agustín (2015). "Joan Fontaine Odisea". *Ya nadie se llamará como yo. Poesía reunida (1998-2012)*. Barcelona: Seix Barral.
- Fernández Mallo, Agustín (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, Eloy. (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona, Anagrama.

Fernández-Savater, Amador (2012). "Emborronar la CT (del «No a la guerra» al 15-M)". AAVV. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

Ferré, Juan Francisco (2007). "La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación". Juan Francisco Ferré y Julio Ortega (comps.) *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice. 7-21.

Fumis, Daniela (2016). "Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes". *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 15. 178-194. Disponible en:
https://www.452f.com/pdf/numero15/15_452f_Fumis_orgnl.pdf

Fumis, Daniela (2017). "Formas de la novela, infancia y oscuridad en Una mala noche la tiene cualquiera de Eduardo Mendicutti". *Revista Telar*, n. 19. 89-105. Disponible en:
<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/346/310>

Fumis, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral.

Fumis, Daniela (2019a). "Infancia y transición en la narrativa española contemporánea". Germán Prósperi (coord.) *Sexto Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Disponible en:
https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/CEDINTEL_VI_coloquio-1.pdf

Gómez López-Quiñones, Antonio (2011). "La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil". Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (coords.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid, Berlín: Iberoamericana, Vervuert. 111-119.

Gómez-Montero, Javier (2007). "Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española". Javier Gómez Montero (coord.) *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid: Iberoamericana. 7-16.

Iacob, Mihai (2018). "«Ideología proyectiva» y «rasgos recesivos» en los productos culturales de Agustín Fernández Mallo". Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (2018) (coords.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 47-60.

Iacob, Mihai y Adolfo R. Posada (coords.) (2018). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi.

Ilasca, Roxana (2018). "La poética reticular de Jorge Carrión, Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora". Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (coords.) *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 61-74.

Ilasca, Roxana (2019). "La narrativa expandida de Jorge Carrión y Agustín Fernández Mallo: prácticas intermediales en la época postdigital". ILCEA, n. 35. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/ilcea.6171>

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Labanyi, Jo (2002). "Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain". Jo Labanyi (ed.) *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. New York: Oxford University Press. 1-14.

Labanyi, Jo (2009). "The Languages of Silence: Historical Memory, Generational Transmission and Witnessing in Contemporary Spain". *Journal of Romance Studies*, vol. 9, n. 3. 23-35. Disponible en: <https://doi.org/10.3828/jrs.9.3.23>

Labanyi, Jo (2011). "Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11, n. 3-4. 223-233. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>

Labrador Méndez, Germán (2007). "El encanto de El desencanto. Cine, literatura e identidad en la Transición española". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, n. 18. Disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/labrador.html>

Labrador Méndez, Germán (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir.

Labrador Méndez, Germán (2010). "El Cristal de la Bola". *Lo llamaban transición. Mombassa, revista de artes y humanidades. Número especial*. Disponible en <https://laliteraturadelpobre.files.wordpress.com/2010/04/lollamaban-transicion-mombassa.pdf>

Labrador Méndez, Germán (2012). "Nocilla tiene nombre de hambre. El rock-memoria de Siniestro total, la crema de cacao y sus fantasmas biopolíticos en la Movida española". *Crítica Latinoamericana*, n. 1. Disponible en: <http://criticalatinoamericana.com/nocilla-tiene-nombre-de-hambre-el-rock-memoria-de-siniestro-total-la-crema-de-cacao-y-sus-fantasmas-biopoliticos-en-la-movida-espanola>

Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Barcelona: Akal.

Labrador Méndez, Germán y otros (2018). *Carta (s). Economía libidinal de la transición*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/cartas-economia-libidinal-transicion>

Link, Daniel (2014). "La infancia como falta". *Cuadernos LIRICO*, n. 11. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1798>

Luengo, Ana (2004). *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía.

Mainer, José-Carlos y Santos Juliá (2000). *El aprendizaje de la libertad: 1973-1986. La cultura de la Transición*. Madrid: Alianza.

Martínez, Guillerme (2012). "El concepto CT". AAVV. *CT o la cultura de la transición: Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2001 [1970]). "Reseña a Nueve novísimos poetas españoles en La Vanguardia Española". José María Castellet. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Apéndice documental. Barcelona: Ediciones Península. 23-24.

Montoya Juárez, Jesús (2016). "Hacia una arqueología del presente: cultura material, tecnología y obsolescencia". *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n. 40. 264-281. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.hapc>

Mendoza, Juan José (2012). *Escrituras Past_ Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Ebook. Buenos Aires: 17grises.

Mora, Vicente Luis (2014). "Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia". *Revista Caracteres*, vol. 3, n. 1. Disponible en: <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problemaNterminologicoNtransmedia>

Naval, María de los Ángeles y Carandell, Zoraida (eds.) (2016). *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*. Madrid: Visor Libros.

Oleza, Joan (2019). "La generación de la Transición y las confrontaciones de la memoria histórica en España". Mariela Sanchez (ed.) *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI. Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/154>

Pantel, Alice (2013). "Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo)". *Revista Letral*, n. 11. 55-69. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3747/0>

Posada, Adolfo R. (2018). "La escritura mutante en la era del software2. Mihai Iacoby and Adolfo R. Posada (coords.). *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi. 9-22.

Prósperi, Germán (2013). "Los comienzos de la escritura: infancia y aprendizaje en la literatura española contemporánea". *Actas Primer Coloquio de avances de investigaciones del CEDINTEL (Centro de Investigaciones-Teórico Literarias)*. Disponible en: http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/coloquio_cedintel_final.pdf

Prósperi, Germán (2014). "Infancia y nuevos hispanismos: Alba Cromm de Vicente Luis Mora y Hablar solos de Andrés Neuman". *Revista CELEHIS*, año 23, n. 28. 143-166. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n28/n28a08.pdf>

Prósperi, Germán (2015). "Niños y animales en la obra de Jesús Carrasco e Iván Repila". *Actas V Congreso CELEHIS de Literatura*. Disponible en:

http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2014/docs/actas2014ccel_ehis.pdf

Ros Ferrer, Violeta (2013). "La transformación del presente en la narrativa española contemporánea. Una propuesta: la generación Nocilla". *Kamchatka*, n. 1. 63-86. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/2232>

Ros Ferrer, Violeta (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

Sánchez Mateos-Paniagua, Rafael (2015). *De la ruina a la utopía: una constelación menor. Potencias estético-políticas de la infancia*. Tesis doctoral. UNED. Disponible en: <http://espacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filosofia-Rsanchez>

Saum-Pascual, Alex (2014). "La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo's Complete Works". *Revista Caracteres*, vol. 3, n. 1. 81-98. Disponible en: <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/nocillaNtransmediaNpoe7cs>

Savater, Fernando (1995 [1976]). *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus.

Vilarós, Teresa (1998). El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Winter, Ulrich (2006). "Introducción". *Lugares de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert. 9-19.

Winter, Ulrich (2010). "De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI". Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer (eds.). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.

Dibujos imaginativos de infancia en la poesía de Luis García Montero

Imaginative childhood drawings in the poetry of Luis García Montero

Gabriela Sierra

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, Universidad Nacional del Litoral, Argentina

gsierra@fhuc.unl.edu.ar

Recibido: 20/11/2020. Aceptado: 17/12/2020.

Resumen

En el siguiente artículo analizamos poemas de Luis García Montero (Granada, 1958) en los que la infancia se presenta de manera inesperada, una infancia que se dibuja a partir de diversos procedimientos metafóricos y del trabajo específico con la lengua, y que generalmente se presenta desde un desdoblamiento del sujeto adulto que enuncia, integrándose desde la otredad o el distanciamiento. Para observar desde qué lugares se lee su poética y para provocar puntos de encuentro con la categoría que denominamos *figuraciones o dibujos imaginativos de infancia*, establecemos un diálogo con algunos de los trabajos que la crítica impulsa sobre su poesía; centrándonos en los artículos de Scarano (2015), Martínez Pérsico (2017) y Candel Vila (2019). En síntesis, nos interesa iluminar zonas de la poética de Luis García Montero que no han sido exploradas pero relacionadas con lo que la última crítica ha analizado sobre ella.

Palabras clave: España; infancia; poesía; figuraciones; García Montero

Abstract

In the following article we analyze poems by Luis García Montero (Granada, 1958) in which childhood is presented in an unexpected way, a childhood that is drawn from various metaphorical procedures and specific work with the language, and which is generally presented from a doubling of the adult subject who enunciates, integrating from otherness or distancing. In order to observe from which places his poetry is read and to provoke meeting points with the category that we call imaginative childhood drawings or figurations, we establish a dialogue with some of the works that critics promote about his poetry; focusing on the articles by Scarano (2015), Martínez Pérsico (2017) and Candel Vila (2019). In short, we are interested in illuminating areas of Luis

García Montero's poetics that have not been explored but related to what the last critic has analyzed about it.

Keywords: Spain; childhood; poetry; figurations; García Montero

Luis García Montero, docente, investigador, ensayista, narrador, director del Instituto Cervantes, poeta, es una figura que se construye desde diversas aristas. Desde los años ochenta no ha dejado de escribir y publicar poesía. Con una larga trayectoria poética, su obra ha sido analizada desde diversas perspectivas; por ejemplo, las que giran en torno a cómo se expresa la problemática urbana en su poesía (Scarano, 1999, 2002, 2008), las que estudian los mecanismos por los que el poeta ha defendido una poesía experiencial (Iravedra, 2007, 2010, 2013, 2016), las que destacan su lectura ilustrada del romanticismo (Abril y Candel Vila, 2009); así como también las que subrayan el carácter histórico de la intimidad o caracterizan su poesía como realista (Rodríguez, 1999; Scarano, 2010a, 2010b; Oleza, 2009; Mainer, 1997, 2009).

Más allá de estas grandes líneas, en este trabajo leemos en algunos poemas del autor, lo que llamamos *figuraciones o dibujos imaginativos de infancia*, con el objetivo de establecer una reflexión que articule los planteos y los aportes que nos brindan tres investigadores en sus producciones críticas y que consideramos renuevan los modos de abordar su poética.

En uno de los artículos mencionados, Laura Scarano (2015) se centra en el análisis de la aparición de la figura del autor y el despliegue que realiza desde un imaginario autobiográfico, es decir, lee cómo aparecen diversas versiones del sujeto que se constituyen como autoficcionales. Aquí también puede leerse cómo la crítica argentina analiza la infancia en los poemas del autor pensándola desde lo que podríamos llamar como una infancia visible, aquella que se presenta como tópico en el poema y que específicamente apela y ayuda a construir identidades poéticas que son siempre ficcionales.

Por otra parte, Marisa Martínez Pérsico en su estudio preliminar de la antología *Luis García Montero: Un mundo navegable. Poesía escogida*

(1980-2016) que se reproduce en *Círculo de poesía* (2017) se centra en la “imaginación acuática” de la poesía del granadino. Por eso, retomaremos algunas de sus hipótesis en las que establece relaciones entre los cronotopos acuáticos y la aparición de una infancia.

El último artículo con el que nos proponemos dialogar es “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero” de Xelo Candel Vila (2019). Allí, analiza el libro teniendo en cuenta los postulados por los que el autor había luchado desde su primera etapa como poeta y retoma cómo vuelven a manifestarse en su poética última desde una educación sentimental. En los pasajes que propone, observa qué queda de ese joven que impulsó las bases de la *otra sentimentalidad*. Esta cuestión nos interesa porque nuestra intención es relacionar los postulados que fundan la poética del autor con ciertos dibujos imaginativos de infancia, los que a partir de este cruce serán centrales para la comprensión de la poética del granadino.

Desde nuestros estudios doctorales en curso y como colaboradora e investigadora en los Proyectos CAI+D (2009, 2013, 2016, 2020) que ha dirigido y dirige el Dr. Germán Prósperi, la infancia adquirió un lugar relevante porque en primer lugar es un problema teórico: no existe una sola forma de abordarla porque siempre se instala en un espacio de borde, en un lugar paradójal. En este sentido, distinguimos dos formas amplias en las que convergen distintas líneas para pensar la niñez en la literatura: abordajes que la piensan desde enfoques cronológicos como una etapa de la vida, y por otra parte, abordajes que la conciben desde un tiempo inconcluso, como etapa previa del lenguaje articulado, donde el tener y a la vez no tener lengua (ese estado indefinido) permite que ingresen otras teorizaciones sobre el tema.

En esta línea, la infancia se presenta como la categoría que llamamos *figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de infancia* (Sierra, 2017, 2018a, 2018b) porque esta nos permite hacer un cruce entre la infancia visible y la infancia imaginaria. Es decir, la primera remite al abordaje que articula la infancia como tema o tópico (por ejemplo, poemas donde los niños son los protagonistas) y la segunda refiere a lo que leemos a contrapelo: una infancia que se dibuja en los poemas a partir de diversos

procedimientos formales, metafóricos y del trabajo específico con la lengua. En esa operatoria surge una voz que se inscribe como la de una “otredad significativa” (Premat 2016), desdoblamiento que pone en abismo la distinción entre la voz adulta y la voz del niño y que remite a un hecho decisivo en la constitución de la infancia, es decir, la posibilidad de tener o no lengua. Entonces, en este trabajo observaremos cómo dichos dibujos de infancia hacen su aparición relacionados con otros tópicos que son los que analizan Scarano, Martínez Pérsico y Candel Vila en sus artículos.

Infancia y nombre propio

El trabajo de Scarano (2015) analiza poemas autoficcionales del autor, es decir, aquellos donde la aparición del nombre propio se patentiza. En este sentido, plantea que:

Más que rastrear “el valor autobiográfico” de estos textos, su supuesta “sinceridad” o coincidencia con el nivel empírico, importa constatar los efectos que las inscripciones de la biografía del autor producen en la figura del hablante lírico, estimulando al lector a entrar en un juego de identificación espontánea, pero siempre parcial y difusa con la persona histórica. El yo se mira y se construye como objeto; se distancia en ocasiones de la primera persona gramatical y entroniza una mediación, creando un personaje, una tercera persona, un él/ella que es y no es el mismo (2015: 48).

Nos interesan esos desdoblamientos de los que habla la autora, porque consideramos que la infancia en muchas ocasiones se infiltra provocando un desdoblamiento de las voces que enuncian. Al pensar en la infancia no ya como tópico, es en los rastros de la lengua que esta se dibuja, se escribe o inscribe, se asoma en los huecos que la voz del adulto deja abiertos. Este planteo se distancia de aquellos poemas en los que se evidencia una infancia palpable. Si bien aquí no nos centramos en esa infancia visible, no obstante, no significa que esta no sea importante en la poesía de García Montero. En ese sentido, el estudio de Scarano retoma de manera exhaustiva la presencia de una infancia visible en ella. Como leemos:

La identidad se fragua en la auto-nominación, los autorretratos y el relato de vida mediatizado por la memoria. Y este pasado tiene una fase inaugural: el nacimiento, los primeros años de vida, la casa natal, el colegio, la educación. La infancia es un núcleo semántico fundamental y recurrente en su obra, siempre teñido de una coloración emotiva, muchas veces sombría por su inclusión en el topos histórico de la posguerra y la educación religiosa clerical (Scarano, 2015: 54).

De este modo, la infancia se encuentra vinculada a la elaboración de esos ejes autoficcionales que también se construyen con los retratos de un entorno familiar. Pero nos interesa ahora analizar un poema autoficcional en el que leemos esa otra infancia, ligada a la aparición momentánea, a la disrupción que también se presenta como desdoblamiento de la voz adulta. Se trata del poema “Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda siempre una puerta mal cerrada” que cierra el libro *Un invierno propio. Consideraciones* (2011):

Cuando cierro la puerta de mi casa
suelen los escalones llenárseme de dudas.
Es posible, tal vez
la luz trabajadora del despacho
se ha quedado encendida,
no sé si corté el agua
y además me parece
que no le di dos vueltas a la llave.

Es como cuando salgo de alguna discusión
y el ascensor se cubre de verdades no dichas.
Van conmigo respuestas decisivas.
Más tarde siento miedo
de aquellos dos minutos de intemperie.
Yo levanté la voz, los demás se callaron
y se rompió la copa.

Es como cuando salgo de una fiesta
y me asalta el temor
de que alguien se haya molestado.
¿Me despedí de ella? ¿Debería

acordarme de él?
¿Entendieron la broma
y la doble intención de mis palabras?
¿Ha llegado a saberse
la pequeña mentira del viernes por la tarde?

Es como cuando salgo de mí mismo,
después de haber nadado entre dos aguas
incluso en la bañera.
Dejo la ropa sucia a los pies de la silla,
una cama deshecha,
los platos sin lavar,
toallas en el suelo, y en el cuarto de baño
un espejo con niebla
donde está todavía
el desnudo sin piel del impostor
que ahora sale a la calle,
y saluda a los otros,
y atiende a quien le llama por su nombre.

Todo es raro y difícil
como sentirse Luis, como vivir en el segundo
izquierda de la noche,
ser español o estar enamorado.

Tal vez nos vamos de nosotros mismos.
Pero queda una luz, un grifo abierto,
la sombra de una puerta mal cerrada

(García Montero, 2011: 173-174).

Observamos que este poema pone en evidencia su dimensión metapoética a partir de mecanismos autoficcionales. Como plantea Aguilera (2014) el poema se construye estructuralmente como una simetría entre un sujeto que sale de una casa y un sujeto que sale de sí mismo; cuestión que se refuerza con el espejo como elemento fundamental a partir del cual se pone en escena el desdoblamiento del personaje que se expresa en primera persona y coincide con el nombre de

autor. Además, esto se refuerza con las repeticiones anafóricas de los versos en las primeras estrofas: “Es como cuando salgo de alguna discusión” / “Es como cuando salgo de una fiesta” / “Es como cuando salgo de mí mismo” (García Montero, 2011: 173).

Por otra parte, se fortalece la idea del sujeto poético como escritor al leer los intertextos que se proponen con otros poemas de la serie literaria española. Poemas de Federico García Lorca “De otro modo” (*Canciones, 1921-1924*) y de Ángel González “De otro modo” (*Deixis en fantasma, 1992*) donde hay una referencia a lo raro del nombre pero, en esos casos, la rareza se relaciona exclusivamente con la identidad. En el caso de García Montero, en cambio, “todo” es raro y difícil, no solo se refiere a la identidad personal, sino también a la relación de esta identidad con los otros y con el mundo.

Pero lo que nos interesa destacar en este poema se vincula con las apariciones de infancia que también podríamos llamar “rara”. En los primeros versos se establece un juego metonímico que nos remite a los juegos propios de los niños: “Cuando cierro la puerta de mi casa /suelen los escalones llenárseme de dudas”, cuestión que se refuerza con los versos siguientes, al enumerar acciones de la vida cotidiana que el yo poético siente que no puede hacer. Además, podemos sumar lo que se afirma en unos versos posteriores, el hecho momentáneo de sentir miedo al quedar solo en el ascensor. El sentimiento de intemperie disemina diversas fantasías: el miedo que un niño puede tener si sus padres lo abandonan o el miedo que un adulto puede sentir si deja solo a un niño.

En este punto, consideramos que esta infancia que describimos se patentiza con los versos que dicen: “Es como cuando salgo de mí mismo, / después de haber nadado entre dos aguas / incluso en la bañera”. Aquí se abre el imaginario infantil, la inocencia de proyectar escenarios inmensos y jugar con la posibilidad de estar nadando en el mar cuando en verdad se está en la bañera. La proyección se vuelve interesante porque a la comparación que inicia el verso, se le suma el desdoblamiento: se sale de uno mismo para habilitar la posibilidad que abre el dibujo de infancia, en otras palabras, dibujarse como un otro. Creemos que esas escenas dan

cuenta de que el niño allí es esa otredad que observa y construye un mundo desde otras aristas, anteriores al conocimiento, a la razón y al lenguaje. Y ese espacio que habilita una infancia construida desde diversos campos asociativos y semánticos, permite la apertura a la pregunta por lo que significa el nombre y la identidad. En este sentido, coincidimos con Julio Premat cuando expresa que: “el niño es una receptáculo de proyecciones sociales, culturales, ideológicas, gracias a las cuales se intenta comprender y justificar el mundo de los adultos, desde otro lugar, lo que lo pone en relación con la utilización del arte y de la imaginación como instrumentos de conocimiento” (2016: 75).

Si volvemos al artículo donde Scarano analiza la conciencia de ficcionalidad que proyectan los poemas de García Montero, también hace referencia a este poema y al que da inicio al poemario, en el que nos encontramos con los mismos procedimientos metonímicos que hemos leído. Como ella expresa: “La auto poetización no surge de una voluntad ingenuamente autobiográfica, sino que busca desafiar su transitividad, dislocar la referencia y exhibir su auto extrañamiento” (2015: 67). En este punto agregamos que ese extrañamiento se produce con las filtraciones de los dibujos imaginativos de infancia. La lengua se disloca porque es lengua de infante, como en los versos del primer poema del libro, que enuncian: “Pero me acabo siempre confundiendo / y a los demás les digo / ¿dónde está mi te quiero?, / vivo en Luis/ y soy las doce y media de la noche”. O unos versos después: “¿Me dice, por favor, qué significan / el tú y el yo, la edad y la palabra España?” (García Montero, 2011: 17).

Filtraciones de la infancia en el agua

En el estudio que propone Marisa Martínez Pérsico también nos encontramos con un tratamiento de la infancia. Su manifestación es leída a partir del imaginario acuático que se presenta comparado con imaginarios urbanos que previamente estudió Laura Scarano. Una de las hipótesis que sostiene la investigadora se relaciona con que:

En la obra de Luis García Montero la presencia del agua, tanto en cronotopos acuáticos (marinos y fluviales) como en sus diversas formas

continentes (lágrimas, lluvia, aguanieve, líquidos corporales como sudor y esperma, bebidas, abluciones) se relaciona con procesos psicológicos, anímicos y de larga duración. Están asociados al tiempo, a la memoria, al sueño, la nostalgia, el deseo, la infancia, la procreación, la purificación, la muerte y la vida. Difieren de los cronotopos urbanos, que representan lo efímero, inmediato, cotidiano, rumoroso, real y tangible. Ambos son espacios complementarios que nutren la experiencia del yo poético; la dosis onírica que aportan las imágenes acuáticas se superpone a las urbanas, en un solapamiento de dos realidades que no se presentan enfrentadas (2017: 16).

La autora lee la infancia como evocaciones que se construyen desde la añoranza y el recuerdo y a partir de las cuales también se construyen los recuerdos familiares.

Para establecer relaciones entre la infancia, las imágenes acuáticas y las evocaciones que propone Martínez Pérsico, nos interesa analizar un poema de *Vista cansada* (2008) que se titula “No te quedes aquí”. El mismo es el último poema de los que se agrupan en el apartado titulado “Infancias”, donde, al decir de Scarano, el autor “despliega los índices fundamentales de su identidad autobiográfica: el año de su nacimiento, la ciudad nativa, el colegio de curas, los domingos de fútbol, los cinco hermanos y sus padres” (2015:54), entre otros emergentes que observaremos a continuación. El poema seleccionado dice:

A este calor regreso
con la prudencia herida del soldado
que soporta la nieve de su noche,
y tiritita en voz baja, y no quiere dormirse.

Abro una puerta, entro
por los pasillos y las salas
del hospital abandonado.
Yo soy el vigilante de los cristales rotos.
O tal vez me perdí
en el colegio de madera antigua
y vuelvo perseguido, bajo la luz enferma de las lámparas,
a las calles del barrio,

a la cocina de las nueve en punto,
a la mesa servida con el amor de siempre,
a las preguntas de mis cinco hermanos,
a las literas de la habitación
donde los sueños guardan
reposos de colonia obedecida.

Pero un reloj más húmedo que el tiempo,
y la lluvia que esconden mis zapatos,
y las primeras llaves junto a un libro de mapas,
y el piano de mi abuelo,
y el canto de los búhos, y la luz de los coches,
me dicen no te duermas,
no te duermas aquí,
que podrías quedarte congelado (García Montero, 2008: 47- 48).

Desde el inicio, observamos a un sujeto que vuelve a la vida de infancia: vida de colegio, de barrio, de hermanos. Pero también se hace evidente la infancia como eco, el eco que se construye con las reiteradas anáforas de los versos que comienzan: “a las calles del barrio, / a la cocina de las nueve en punto, / a la mesa servida con el amor de siempre, / a las preguntas de mis cinco hermanos, / a las literas de la habitación” y líneas más abajo: “y la lluvia que esconden mis zapatos, / y las primeras llaves junto a un libro de mapas, / y el piano de mi abuelo, / y el canto de los búhos, y la luz de los coches”. Esos ecos nos remontan a un “familiar devaneo” como dirá en otro poema de *Rimado de Ciudad* (1983).

Los primeros versos y los últimos construyen una paradoja: al inicio se plantea “A este calor regreso” y al final, el problema sería “que podrías quedarte congelado”, contradicción que se amalgama con las escenas en las que se ingresa a una realidad en la cual el imaginario acuático no falta: “nieve”, “húmedo”, “lluvia”, “congelado” son las palabras que asociamos al campo semántico y que abren diversas asociaciones y metáforas.

Como leíamos en el poema que analizamos al inicio, aquí también están las ideas de un sujeto que sale de sí mismo y la puerta como facilitadora del ingreso a otras realidades.

Esto nos permite conjeturar que hay una mirada hacia ese otro (infante) desde cierto distanciamiento. Se dibuja una infancia que se construye desde el cronotopo acuático pero que a la vez se filtra como ecos que vuelven en un tiempo indefinido o como realidad que emerge de modo alternativo. En este sentido, pensamos la infancia ya no como evocaciones sino como una infancia que se dibuja desde imaginarios inestables y escurridizos.

La infancia y la educación sentimental

En un trabajo previo (Sierra, 2017) hemos postulado que en los primeros poemas de García Montero nos encontramos con algo paradójico porque la infancia se acerca a un discurso que parece más cercano a querer construir un final de obra: un autor joven que desde sus inicios poéticos ya postulaba un recorrido continuo en el que el regreso imaginario a la infancia y el regreso a la obra, irían de la mano. De este modo, es parecido el movimiento que Candel Vila (2019) lee en relación a los postulados del poeta quien en sus últimos poemarios vuelve a dialogar con ese joven poeta que fue.

Indagamos aquí cómo las apariciones de la infancia también se presentan relacionadas con su educación sentimental y con las premisas que el poeta granadino impulsaba desde su juventud.

En su trabajo, Xelo Candel Vila lee el libro de García Montero *A puerta cerrada* (2017) desde una reflexión en la que recupera las tesis que el autor planteaba en los años ochenta cuando impulsaba el movimiento estético de *la otra sentimentalidad* junto a sus compañeros Álvaro Salvador y Javier Egea. Este nuevo realismo “no es más que la representación del realismo, la máscara a partir de la cual podemos observar el mundo, el parapeto de la ilusión óptica creada por la construcción de un sujeto ficcional. Volver al realismo es apostar por una elaboración estética de la experiencia contemporánea” (Candel Vila, 2019: 50).

Las relaciones más fuertes que traza giran en torno a la recuperación de los ejes que dieron inicio a la poesía monteriana tales como el rompimiento con la herencia romántica para pensar nuevas subjetividades, la relación

entre la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía; y el poema siempre pensado como una puesta en escena que se construye desde mecanismos ficcionales.

Con la descripción de este escenario, analizaremos un poema que nos remite a estos ejes pero conjugados con algunas filtraciones de la infancia. En este sentido, al leer “Poética” de *Completamente viernes* (García Montero, 1998) observamos que este se abre con una escena anecdótica donde se habla de poesía. Luego, en la segunda estrofa, se expresa: “Yo te hablo de comas y mayúsculas, / de imágenes que sobran o que faltan, / de la necesidad de conseguir un ritmo / que sujete la historia, / igual que con las manos se sujetan / la humedad y los muros de un castillo de arena” (381). Esa necesidad de construir una poética que se sujete a la historia, se funda en la convicción de que la poesía debe montarse como una puesta en escena, en la que la subjetividad no puede manifestarse como una expresión literal de las emociones, sino que tiene que construirse como un simulacro, a partir de las máscaras que impulsan desde lo ficcional.

Luego el poema avanza: “igual que con las manos se sujetan / la humedad y los muros de un castillo de arena”, imagen metafórica que nos remite a pensar la poética como un trabajo artesanal, efímero, que puede derrumbarse muy rápido, algo muy sensible. Y es aquí donde se filtra una figuración de infancia: la escena muestra el juego de los niños, es decir, la poesía es como ese juego, en el que las manos pequeñas moldean nuevos mundos fugaces, pequeños, transitorios, pero tan importantes y necesarios.

En los versos finales del poema, se compara el mundo de los poetas con el mundo de los “trabajadores de oficina”:

Ya sé que otros poetas
se visten de poeta,
van a las oficinas del silencio,
administran los bancos del fulgor,
calculan con esencias
los saldos de sus fondos interiores,
son antorcha de reyes y de dioses

o son lengua de infierno.

Será que tienen alma.

Yo me conformo con tenerte a ti

y con tener conciencia (García Montero, 1998: 382).

El campo semántico de los que administran, los que calculan, se contrasta con lo enunciado al final, que se convierte en algo central; en otras palabras, más que el valor de la poesía y la poética, es tener más experiencia y vida. Por eso creemos que la metáfora de infancia se vuelve importante y se refuerza con el cierre, porque es allí donde ciframos el sentido que García Montero le da a su poética.

En esta línea, leemos un poema del libro que Candel Vila analiza en su artículo, *A puerta cerrada* (2017), en el que desde su título nos encontramos nuevamente con la presencia de la puerta, pero en este caso acompañada de un adjetivo que no habilita la apertura como leímos en los poemas anteriores. Esa imagen que se activa desde la lectura del paratexto, se patentiza en el tono del poemario tal como sostiene Candel Vila:

Luis escribe desde una soledad que busca sus refugios, en este libro el poeta interioriza los duelos y fracasos sociales mediante la figura simbólica del lobo, un elemento recurrente en todo el libro que revierte en cólera y grito rabioso su impotencia ante un mundo que le parece injusto (2019: 55).

El poema al que nos referíamos, titulado “Camino de ida y vuelta”, enuncia: Fuera de mí, / dentro de mí, / el lobo es un camino de ida y vuelta. / Muerde mi corazón para plantar un árbol./ Corre por mi memoria en busca de un espejo. / Se acerca hasta la ira de mis lágrimas / cuando ve la ciudad fuera de mí” (García Montero, 2017: 54).

El tono del poema, su ritmo, su universo simbólico y el conjunto de la composición parecen salir de la voz de un niño. Las imágenes nos transportan a las canciones de infancia, donde el lobo está, y puede “morder el corazón para plantar un árbol”. En esa constelación se hace presente la inocencia de quien mira con ojos de niño, desde donde surgen

las prosopopeyas: “El viento de la esquina lo lleva a mi dolor. / Las sábanas se enredan en sus pasos” (2017:54).

En síntesis, así como en “Poética” se equiparaba a la poesía como ese juego de infancia en la arena, en “Camino de ida y vuelta” la infancia irrumpe en el decir, como acontecimiento de lengua o como una lengua que no conoce de los ritos sociales o como dice en los últimos versos “palabras que se van / o que regresan”¹.

Dibujos palpables

La infancia que leemos en los poemas de García Montero se amalgama con otros tópicos o ejes de su poética, logran filtrarse y mostrarse como hecho palpable. Y esos dibujos imaginativos de la infancia nos permiten leer zonas inexploradas en la poética del autor, desde las que observamos nuevos sentidos que son provocados por esas filtraciones o ese estado infante.

En esta línea coincidimos con Anahí Mallo (2012) cuando analiza ciertas voces de los niños en poemas de otros autores y explica que, hablar de la voz de los niños es hablar de aquellas voces que no tienen el peso de los ritos de la cultura, ni están cohesionadas en compromisos sociales; sino que son voces que pueden desconfiar y cuestionar el orden del mundo y pueden construir lazos culturales distintos con otros sujetos y objetos porque tienen la posibilidad de elaborar una mirada renovada sobre el mundo.

Como ha dicho el poeta granadino en una entrevista: “Lo bueno de la literatura es que bucea en los huecos” (Scarano, 2001: 313). Creemos que los dibujos imaginativos de infancia emergen en la poesía de Luis García Montero colaborando con esa visión: cuestionan el orden del mundo,

1 Para indagar en estas cuestiones son centrales las hipótesis que Julia Muzzopappa (2017) sostiene en su libro *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo* desde donde piensa la infancia como una tensión entre dos modos complementarios: los *relatos de infancia* y las *irrupciones de infancia*. Estas últimas, las irrupciones, le permiten conceptualizar un modo alternativo para leer la infancia. Si bien trabaja con un corpus exclusivamente narrativo, nuestra investigación retoma sus postulados para pensarlos en el género poético.

bucean en los huecos, dislocan mostrando la otredad, reordenan la experiencia y el modo de mirar el mundo; en otras palabras, construyen “otra sentimentalidad”.

Referencias

Abril, Juan Carlos y Candel Vila, Xelo (Comp.) (2009). *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento.

Aguilera, Evangelina (2014). “Luis García Montero”. Laura Scarano (comp.) *Vidas en verso: autoficciones poéticas* (estudio y antología). Santa Fe: Ediciones UNL. 186-190.

Candel Vila, Xelo (2019). “El yo histórico en *A puerta cerrada* de Luis García Montero”. *Diablotexto Digital*. vol 4. 44-61. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.4.15563>

García Montero, Luis (1998). *Completamente viernes*. En *Poesía (1980-2005)*. Madrid: Fábula Tusquets Editores.

García Montero, Luis (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor.

García Montero, Luis (2011). *Un invierno propio. Consideraciones*. Madrid: Visor.

García Montero, Luis (2017). *A puerta cerrada*. Madrid: Visor.

Iravedra, Araceli (2007). *Poesía de la experiencia*. Madrid: Visor.

Iravedra, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Iravedra, Araceli (Ed.) (2013). *Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana.

Iravedra, Araceli (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000). Antología crítica*. Madrid: Visor.

Mainer, Juan Carlos (1997). “Con los cuellos alzados y fumando: notas para una poética realista”. Prólogo. Luis García Montero. *Casi cien poemas: antología (1980-1995)*. Madrid: Hiperión. 9- 29.

Mainer, Juan Carlos (2009). “Sobre una poética realista”. Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento. 200-210.

Mallol, Anahí (2012). “Infancia, poesía”. *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura. Argentina para Niños*. Comps. Valeria Sardi y Cristina Blake. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 41-53. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf

Martínez Pérsico, Marisa (2015). "La imaginación acuática en la poesía de Luis García Montero". *Circulodepoesia.com*. <https://circulodepoesia.com/2017/06/la-imaginacion-acuatica-en-la-poesia-de-luis-garcia-montero/>

Muzzopapa, Julia (2017). *Irrupciones de la infancia: la narrativa de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor.

Oleza, Joan (2009). "Luis García Montero: El desafío de una poesía sostenible". Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.) *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento. 169-183.

Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref.

Rodríguez, Juan Carlos (1999). *Dichos y escritos. Sobre "La otra sentimentalidad" y otros textos fechados de poéticas*. Madrid: Hiperión.

Scarano, Laura (1999) "Ciudades escritas (palabras cómplices)". *CELEHIS. Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, n. 11. 207-234. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/434/441>

Scarano, Laura (2001) "La reivindicación de la poesía como ética pública. Entrevista al poeta español Luis García Montero" en *Revista CELEHIS. Revista del Centro de letras Hispanoamericanas*, año 10, n. 13. 309-334.

Scarano, Laura (2002). *Poesía urbana. El gesto cómplice de Luis García Montero*. Estudio y antología. Sevilla: Renacimiento.

Scarano, Laura (2008) "Ciudad-pánico: poéticas urbanas en el nuevo milenio". Graciela Ferrero (coord.) *Por añadidura. Homenaje a Lila Perrén de Velasco*. Córdoba: Ediciones El Copista. 167-180.

Scarano, Laura (2010a). "La poesía de Luis García Montero: una historia de todos en primera persona". *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1167/ev.1167.pdf

Scarano, Laura (2010b). "La intimidad del conjurado. Una poética de la conciencia social en Luis García Montero". Raquel Macciuci (ed.) *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá. 289-314.

Scarano, Laura (2015). "'Aquel tímido Luis...' García Montero en los bordes del nombre". *Cuadernos del hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, n. 4. 45-73. Disponible en: <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2015/12/45-73-2.pdf>

Sierra, Gabriela (2017). "Dibujos imaginativos de la infancia. Problemas para una tipología". *Actas VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/ccelehis/6celehis/paper/viewFile/1907/128>

Sierra, Gabriela (2018a). "Trayectos de una investigación en curso: una introducción a las *Figuraciones de la niñez o los dibujos imaginativos de la infancia* en la obra de dos poetas españoles contemporáneos". *VI Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. 228-239. Disponible en: https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wpcontent/uploads/sites/16/2019/07/CEDINTEL_VI_coloquio-1.pdf

Sierra, Gabriela (2018b). "Zonas inexploradas de la crítica en las poéticas de Luis García Montero y de Fernando Beltrán: figuraciones de la niñez o dibujos imaginativos de infancia" *Primeras Jornadas de Jóvenes Hispanistas: Las letras hispánicas: ayer y hoy*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso". Mimeo.

Niños, monstruos, zombies, escrituras. Posibilidades de vida en *El mundo y Mi verdadera historia* de Juan José Millás

Children, monsters, zombies, writings. Possibilities of life in El mundo and Mi verdadera historia by Juan José Millás

Sofía Dolzani

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

sofi.dolzani@hotmail.com

Recibido: 19/11/2020. Aceptado: 15/12/2020.

Resumen

Este trabajo se propone indagar en los modos en que la niñez y la escritura se vinculan en la narrativa de Juan José Millás a partir de su variante zombi. Para ello nos centramos en el análisis de dos novelas: *El mundo y Mi verdadera historia*. Sostenemos que la niñez zombi produce en estas novelas un lugar de agenciamiento que interroga, por un lado, los regímenes de legibilidad biopolíticos, y genera, por otro, un espacio de enunciación donde se trazan nuevos marcos de cuidado y afectividad. Este espacio de enunciación confluye en la realización de la escritura como posibilidad de vida.

Palabras clave: niños; zombies; biopolítica; escritura; Millás

Abstract

This work aims to investigate the ways in which childhood and writing are linked in Juan José Millás' narrative from a zombie variant. For this we focus on the analysis of two novels: *El mundo and Mi verdadera historia*. We argue that the emergence of a zombie childhood produces in these novels a place of agency. This place, on the one hand, interrogates the readability of biopolitical regimes. On the other hand, it generates a space of enunciation where new frameworks of care and affectivity are drawn. This space of enunciation converges in the realization of writing as a possibility of life.

Keywords: children; zombies; biopolitics; writing; Millás

Los niños de Millás

En una entrevista para el programa televisivo *La Resistencia*, en el marco de la presentación de su último libro *–La vida contada por un Sapiens a un Neandertal–*, Juan José Millás y el presentador David Broncano rememoran con humor su último encuentro en un depósito de cadáveres de la Universidad Complutense de Madrid. La entrevista abre, ya en sus primeros segundos, no solo con un comentario sobre los síntomas y enfermedades que acechan al escritor sino también, con una enumeración: “¿Te acuerdas qué vimos? –dice Millás– Cuerpos enteros, medios cuerpos, piernas sueltas, niños, cadáveres”. Ese inventario, ese cómputo de elementos que se enuncia desprovisto de toda mediación, nos introduce de lleno y vertiginosamente en una constante cuya recurrencia permite leer una de las zonas que configuran el universo millaseano: el interés por la fragmentación, la (des)composición y el problema de los cuerpos. Sin embargo, dentro de esa lista que se ordena en torno a la mutilación y lo mortuorio, una pieza desencaja: la palabra *niños* aparece como una anomalía en este repertorio de elementos donde el núcleo común no pareciera cifrarse alrededor de lo etario. Para que la secuencia adquiera cierta coherencia, a la palabra *niños* podrían antecederle o procederle vocablos como “adultos” y/o “ancianos”. En cambio, el léxico que la rodea en nada se relaciona con las imágenes que, a partir de ciertos sentidos sedimentados culturalmente, suelen asociarse a la infancia. Por el contrario, en el mundo de Juan José Millás, los significados hegemónicos que habitualmente pueden reponerse al hablar de la niñez resultan tensionados. Los *niños* son desplazados a otro tipo de campo semántico: junto a los cadáveres, las piernas sueltas y los fragmentos corporales. En este sentido, lo proclamado por Millás en el marco de una conversación que se desenvuelve con soltura, adquiere un carácter contundente y constituye una antesala al problema que aquí nos proponemos indagar: qué lugar ocupan la infancia y la niñez en la narrativa millaseana, y qué preguntas y saberes en torno a los cuerpos y las vidas se circunscriben a partir de este espacio que pareciera configurarse de forma problemática; más precisamente, en clave monstruosa.

Cuando en otra entrevista realizada por el diario *Clarín*, tras la publicación de *Mi verdadera historia*, le preguntan a Millás por el tratamiento de la infancia en su obra, el escritor responde de modo inesperado: “La traté en el libro *El Mundo*, y luego creo que no ha ocupado tanto lugar” (2017: s/p). Haciendo caso omiso al sitio central que tiene la presencia de niños en novelas como *Cerberos son las sombras* (1975), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998), *Laura y Julio* (2006), así como en otros textos donde estos ingresan desde un lugar de borde, lo anunciado por el escritor invita a instalar una serie de interrogantes. A saber: ¿qué nos dice esta declaración sobre el lugar que ocupa esta zona de interés? ¿Qué supuestos sobre la infancia y la niñez se inscriben en tal afirmación? ¿Desde qué lugar la infancia y la niñez emergen como potencias productivas? ¿Qué cuerpos pueden ser considerados infantiles y qué tipo de lectura reclaman? La afirmación de Millás, antes que señalar una falta, pone de manifiesto el carácter singular y disidente con el que la infancia y la niñez irrumpen en sus novelas desde los márgenes. Desde un lugar furtivo cuya fuerza demanda claves de lectura que dejen entrever la configuración de una zona de resistencia, donde lo infantil va más allá de la delimitación de un período etario.

Un antecedente clave que se plantea en esta línea y que problematiza parte de lo hasta aquí enunciado es el estudio de Daniela Fumis, *Ficciones de infancia y familia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. En dicha investigación, la irrupción de la infancia es trabajada a partir de una distinción en la que se diferencia la presencia de niños en el relato y la infancia como operatoria. Dualidad que permite distinguir la inscripción de la niñez –como la aparición en el enunciado de personajes niños–, de *lo infantil* –como la emergencia de un uso menor de la lengua que posibilita una teorización sobre la literatura– (2019: 104). Dicha concepción de lo infantil vinculado a lo menor se asienta en las tesis de Gilles Deleuze (1990) en las que se sostiene que la definición de “lo menor” estaría dada no tanto por la constitución de una lengua menor, sino por el uso que una minoría puede hacer de una lengua mayor (Deleuze en Fumis, 2019: 128). En el caso de la narrativa de Millás, Mendicutti y Rivas ese uso menor de la lengua que

surge desde la *posición infantil* produce un proceso de desterritorialización del lenguaje que conlleva un “vivir la lengua en posición de extrañeza”. Es en esa posición de extrañeza donde, de acuerdo con la autora, se cifra “la contraseña de la infancia en la literatura” (Fumis, 2019: 128).

El desplazamiento que se dibuja en la apuesta crítica de Fumis, donde lo infantil ya no se corresponde con una delimitación etaria, conlleva asimismo la desarticulación de cualquier definición ontológica de la infancia, y permite pensarla en términos de una función que opera al interior de los textos literarios. Al respecto, en otro de sus trabajos, sostiene lo siguiente:

[...] la dificultad de acceder a una definición de la infancia por la vía esencialista puede derivar en la evidencia de que la infancia se concibe en la literatura más por lo que hace que por lo que de sí misma pueda enunciar. La pregunta por la especificidad es engañosa: si la infancia opera en función de derribar cualquier totalitarismo de sentido, dicha pregunta resulta desarticulada. La potencia de la infancia quedaría expuesta en los envíos y desvíos que discuten lo específico. Si no existen paradigmas de la infancia, si cada infancia es particular e inespecífica en su particularidad, ese es el rasgo principal y específico de su trabajo en la literatura: el de permitir desmontar todo presupuesto. Y en esto residiría su potencia política: la efectividad al imaginar otros mundos posibles y hacerlos vigentes, pero no como una realidad otra, sino como formas concebibles de intervenir el presente (2016: 192).

Si tenemos en cuenta esta línea de razonamiento para acercarnos a las novelas de Millás que aquí nos interesan, cabe advertir el lugar extraño desde el que la infancia y la niñez se introducen en esta narrativa. Lo señalado por Fumis nos advierte, en última instancia, el carácter singular e inespecífico desde el que se vuelve necesario delinear el abordaje de este problema: no ya la infancia como un recorte temporal que define un estadio del cuerpo, sino *lo infantil* como una posición discursiva capaz operar de forma desarticuladora sobre los sentidos fijados en la lengua. Este punto resulta clave en nuestro trabajo porque muestra los modos en que ese uso menor de la lengua que se erige desde la posición infantil (y que en las investigaciones de la autora desajusta los sentidos fijados en

torno al pasado reciente) tensiona los regímenes de poder sobre los que se fundan los discursos en torno a la administración y delimitación de las formas de vida. De modo que, entender la infancia como operatoria en el sentido en que Fumis lo plantea –es decir, desde una concepción que se aleja de cualquier ontología para socavar en los efectos que produce en tanto operación discursiva– nos indica una zona de la narrativa de Millás que funciona como un punto de fuga y desde la que es posible construir otros horizontes para la imaginación de la vida. O dicho de otra forma, el lugar donde irrumpe¹ lo infantil en las novelas de Juan José Millás operaría como emplazamiento desde el cual se configura la emergencia de una instancia discursiva capaz de desbaratar ciertos sentidos fijados culturalmente y señalar otras posibilidades.

Sin embargo, esa lengua otra que pareciera desestabilizar los lugares de poder establecidos no puede pensarse sin aquello que la contiene y la potencia; es decir, sin un cuerpo. El cuerpo es, en última instancia, el espacio que posibilita que esa lengua se despliegue. Es la materialidad desde la cual surgen las posibilidades de decir y desde donde ese decir puede funcionar en su total performatividad. En este sentido, retomar los aportes teórico-críticos trabajados por Fumis, pero insistir en un repliegue hacia la dimensión corporal, hacia ese punto desde el cual mana este uso menor de la lengua, nos permite estudiar los modos en que en la narrativa de Millás este espacio que se nombra en términos de resistencia constituye un lugar de agenciamiento. Intervenir en el presente –retomando el fragmento citado– significa, en última instancia, apelar a la dimensión material del cuerpo para producir un tipo de agenciamiento que involucra la palabra, y así poder, desde esta doble dimensión, construir un lugar de posible transformación. Seguimos a Judith Butler cuando se detiene en “la relación quiásmica que existe entre las formas de performatividad

1 Las *irrupciones de infancia* son trabajadas Julia Muzzopappa (2017) en sus estudios sobre la narrativa de Silvina Ocampo. En dicha investigación, la crítica señala la tensión con que la infancia se hace lugar en los textos literarios tanto a partir de su relato como de su irrupción. En cruce con la noción de *punto de fuga* de Deleuze y Guattari (1988), las irrupciones de infancia se definen como una salida que la infancia adopta en la escritura, a partir del desconcierto en la narración y la desestabilización del mundo adulto y los poderes que lo componen (Muzzopappa, 2017: 50).

lingüística y las formas de performatividad corporal” y señala que “ambas se superponen, no son distintas y, sin embargo, tampoco son idénticas la una de la otra” (2015: 16). La segunda se vuelve una condición necesaria en tanto actúa como soporte para que el acto lingüístico acontezca. La fuerza de la performatividad corporal reside en su capacidad de deshacerse de toda individualidad e involucrar un cuerpo en otro (17). Algo sobre lo que las novelas de Millás no dejarán de volver.

Ahora bien, tener en cuenta estas nociones planteadas por Butler nos posibilita, por un lado, recuperar las tesis principales de Fumis y corrernos, de esta forma, de cualquier noción de infancia que insista sobre lo etario, pero volver, por otro lado, a la materialidad singular de ese lugar de enunciación desde la cual se dispara este uso menor de la lengua. Lugar que adquiere en Millás la forma problemática de un cuerpo que es posible identificar desde la inscripción de la niñez. Una niñez que se configura, no tanto en la correspondencia con una franja etaria (aunque muchas veces coincida con ella), sino en un proceso de devenir que atraviesa y produce desplazamientos en el cuerpo. Un cuerpo en constante transformación y mutación, donde la niñez aparece no solamente como algo individual y reconocible desde un sentido unívoco, sino como efecto de los múltiples lazos afectivos donde ese cuerpo se entrama². Desde esta perspectiva, entonces, problematizar la inscripción de la niñez no supone desatender a los modos en que *lo infantil* ingresa como fisura en términos de lengua, sino que, por el contrario, implica volver a mirar ese punto singular desde el cual dicha lengua se enuncia. Implica advertir y focalizar en la peculiaridad de esos cuerpos enunciantes que en la narrativa de Millás provocan, desde su propia materialidad, la desarticulación no solo de los sentidos fijados en la lengua sino, también, de los que son proyectados sobre el cuerpo. Sobre un cuerpo que se posiciona en un constante *devenir*

2 La tradición de la figura del zombi fue desarrollado en el artículo “Niños zombis. Una lectura biopolítica de *Dos mujeres en Praga* y *Laura y Julio*” publicado en la *Revista de Estudios de Teoría Literaria* (Dolzani, 2019).

(Deleuze y Guattari, 1988: 244): devenir niño, devenir monstruo, devenir zombi.

Tal como adelantamos al comienzo de este artículo recuperando las palabras de Millás, es en esos límites y tensiones de lo corporal donde la infancia y la niñez irrumpen como potencia. Entre cadáveres, entre cuerpos, entre restos y secreciones. Es en esas zonas en las que el cuerpo exhibe sus excesos orgánicos, su materia biológica vuelta materia narrativa, donde se constituye el espacio en que en las novelas de Millás la niñez aflora en su variante singular: su cara monstruosa, o mejor dicho, su faceta *zombi*. En este sentido, lo que aquí nos proponemos indagar es el modo en que la irrupción de una niñez monstruosa, una *niñez zombi*, produce, tanto en *El mundo* (2007) como en *Mi verdadera historia* (2017), un lugar de agenciamiento biopolítico que, en un doble movimiento, interroga por un lado los regímenes de legibilidad que delimitan las escalas de jerarquización de las vidas, y genera, por otro, un espacio de enunciación³ que se vale de la ficción para trazar nuevos marcos de afectividad que modelan otras formas de vida *vivibles*. En ambas novelas, este espacio de enunciación confluye en la realización de la escritura como posibilidad: posibilidad de nombrar desde otro lugar los cuerpos, posibilidad de construir un espacio de resistencia donde se ponen en juego otras formas del afecto y del cuidado, otros modos de vinculación. La singularidad de estas novelas reside en que el espacio de decir provocado por estas infancias monstruosas desemboca en la concreción de una escritura que se erige como posibilidad de vida.

Los niños de la biopolítica

La vida vuelta objeto político que se debe proteger y ampliar fue el efecto al que condujo una transformación en los modos del ejercicio del poder. De acuerdo con las tesis trabajadas por Foucault en *La historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, el pasaje del poder soberano a los

3 Entendemos por *enunciación* "un modo de rearticular relaciones entre palabras y cuerpos" (Giorgi, 2020: 26).

Estados modernos, supuso la constitución de un *biopoder* que se afirma sobre el cuerpo y se proyecta positivamente sobre la vida, buscando “aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella controles precisos y regulaciones generales” (2007: 165). Fueron claves, en este punto, una serie de técnicas de normalización materializadas en diferentes dispositivos que, lejos de excluir y rechazar, apostaron a un ejercicio afirmativo del poder, aumentando el control, la regulación, la corrección y el disciplinamiento de los cuerpos.

Foucault explica que este tipo de poder adoptó dos formas, que lejos de funcionar de manera excluyente, se articularon a lo largo del siglo XIX en un complejo engranaje que atraviesa todas las dimensiones de la vida. Estas dos formas son, por un lado, las *disciplinas anotomopolíticas* del cuerpo, que aspiran a la constitución de un “cuerpo máquina”, un cuerpo útil y fuerte, capaz de ser integrado al sistema económico; y, por otro lado, una *biopolítica de las poblaciones*, es decir, “el cuerpo transido en la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad” (168). De esta manera, el poder actúa en nombre de la vida porque de allí en más debe aspirar a su potenciación y desarrollo, afirmando de esta forma su valor. El valor de una vida útil, regulada, saludable; de una vida normalizada.

A partir de este *biopoder* que se expande en todas las esferas de la vida, crece asimismo la regulación y las tecnologías para definir, clasificar y jerarquizar los estándares que los cuerpos deben asumir y a los cuales deben responder. El ejercicio negativo del poder, cuyas formas se asentaban en la represión, deja paso a toda una serie de dispositivos que ya no buscan reprimir sino, por el contrario, normalizar. Tal es el modo que adopta este nuevo poder sobre la vida: el de una regulación minuciosa que se afirma en el valor y el desarrollo de la vida de los cuerpos de la población bajo parámetros precisos de capacidad y productividad.

Ya no se trata [sostiene Foucault] de hacer jugar la muerte en el campo de la soberanía, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y utilidad. Un poder semejante debe cualificar, medir, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino; no tiene que trazar la línea que separa a

los súbditos obedientes de los enemigos del soberano; realiza distribuciones en torno a la norma. No quiero decir que la ley se desdibuje ni que las instituciones de la justicia tiendan a desaparecer, sino que la ley funciona siempre como una norma, y que la institución judicial se integra cada vez más en un *continuum* de aparatos (médicos, administrativos, etc.) cuyas funciones son sobre todo reguladoras. Una sociedad normalizada fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida (2007: 174).

El lugar de los cuerpos que no responden a esta nueva matriz de normalización es un punto de interés en los estudios foucaulteanos. Ya en el primer volumen de la *Historia de la sexualidad* (HS1 de ahora en adelante), Foucault presenta una serie de tipologías donde se exhiben ciertos sujetos como peligrosos. El adulto perverso, la mujer histérica, el niño masturbador y personajes asociados, son puestos en el centro de atención de una serie de dispositivos que los vuelven objeto de estudio y corrección. La lectura que Penélope Deustcher (2017) hace de este tomo de la HS1 problematiza el lugar que la figura de la niñez adquiere junto a la de la maternidad dentro de las *anomalías* foucaulteanas. En el capítulo “Los niños de Foucault” la filósofa señala que tanto la institución familiar como el lugar de la niñez resultan elementos claves en la actuación del biopoder, en la medida en que es allí donde se proyecta la posible garantía de un futuro saludable para las poblaciones (131). En este sentido, ese punto que pareciera ocupar un interés menor en las derivas de los estudios foucaulteanos en el marco de la biopolítica, adquiere para Deutscher el lugar de una problemática que se proyecta hasta el presente a partir de un cuestionamiento de cierta idea de responsabilidad. Esto es, cómo el terreno de la niñez aunado al dispositivo familiar alcanza un nivel de relevancia en la medida en que deviene un terreno de garantía para la reproducción y la perspectiva de futuro. Así, Deutscher afirma que “la familia es un espacio de superposición de la vida del niño, su futuridad y el de la población y la nación, tal como señalan Chow y Foucault; uno de los sitios donde la vida y la muerte entran ‘en la historia’” (2017: 186).

Ahora bien, si traemos estos estudios a colación no es tanto para desarrollar cómo la niñez opera al interior del entramado familiar y cómo

esto resulta un elemento estructural en los modos en que el *biopoder* administra las vidas de las poblaciones (punto que nos devolvería a una idea de la niñez entendida en términos etarios), sino más bien para destacar que la noción de niñez funciona en la medida en que se inscribe dentro de la institución familiar. Es decir, aquello que puede ser leído en términos de un cuerpo niño se define en el interior de una estructura disciplinaria encargada de cuidar y garantizar el potencial de ese cuerpo en el desarrollo socioeconómico de las poblaciones. En el envés de esta afirmación se abren, sin embargo, una serie de cuestionamientos: ¿qué sucede con aquellos cuerpos que no responden a los parámetros instalados por este régimen normalizador? ¿Qué lugar ocupan esos cuerpos que se desfasan de la norma y constituyen un terreno anómalo que resiste a los mecanismos de corrección? ¿Quiénes se hacen cargo de estos cuerpos?, ¿Es posible pensar otro tipo de ordenamiento que, aun construyendo formas de cuidado, se alejen de la estructura familiar? ¿Qué sucede con los cuerpos que no acatan dichas formas y por lo tanto no responden a esta matriz de reproducción y productividad? ¿Es la literatura un espacio para la imaginación de otras formas de afectividad?

Tanto en la novela *El mundo* como en *Mi verdadera historia* la niñez se abre paso en su faceta anómala. Aparece, aunque de manera integrada, actualizando la herencia de las clasificaciones que Foucault (2000) aún bajo la figura del *anormal*: el monstruo humano, el niño masturbador, el individuo a corregir. Clasificaciones que Foucault distingue a finales del siglo XVIII pero que a partir del XIX comenzarán a funcionar de forma complementaria para designar todo cuerpo que presente ciertos rasgos de “monstruosidad difusa” (65). Sujetos que no acatan las formas de normalidad impuesta por este tipo de biopoder y que por lo tanto marcan líneas de desfasaje y de tensión en los regímenes de legibilidad biopolítica. Estas reflexiones planteadas por Foucault resultan claves, dado que en las novelas de Millás que aquí nos interesan, los niños presentarán las relaciones corporales como el espacio en el que se exhibe un tipo de anormalidad que exige otros marcos conceptuales para volverse *legible*. Son niños raros, niños que se ven afectados por síntomas y enfermedades cuyos efectos producen un fraccionamiento de los cuerpos en clave

parasitaria. Niños que generan vínculos no solo afectivos sino también corporales a través del contagio, desplazando una lectura unívoca del cuerpo. Niños cuya materia orgánica padece de un tipo de infección que aúna enfermedad y ficción condicionando de una forma particular los cuerpos. Niños que pueden pensarse en términos monstruosos, pero que, más precisamente, exigen una lectura en tanto zombis.

La noción de *zombi*⁴ desde la que es posible pensar estos niños de Millás no se encuentra ligada a la construcción que la cultura haitiana ha hecho de este monstruo, es decir, como un cadáver viviente y sin alma que regresa a la vida en manos de un vudú. Tampoco responde al arquetipo diseñado por el cine de George Romero en *La noche de los muertos vivientes* (1968). Antes que eso, la figura del zombi que permite un acercamiento a la monstruosidad de los cuerpos millaseanos es aquella que, en su última bifurcación, manifiesta la fragilidad del sujeto del presente. De acuerdo con Sánchez Trigo en “Muertos, infectados, poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo”, el zombi:

Ya no es el cadáver en progresiva descomposición de Romero, sino que el individuo o, mejor dicho, la persona, es expulsada del cuerpo en forma de secreciones biológicas: de ahí la sangre vomitada, el pus, los desechos corporales que pueblan el subgénero actual (Rogers 2008: 129) y que tienen más que ver con el horror vírico, el horror que supone enfermar, que con lo *postmortem*. La evolución que el zombi ha experimentado en la última década, en fin, desde un cadáver viviente a un individuo biológicamente infectado, incide en los miedos científicos y tecnológicos propios de una sociedad altamente tecnificada, y al mismo tiempo altamente vulnerable a esa tecnología: es el miedo a la enfermedad no-natural, la enfermedad como producto del hombre contra el hombre (2013: 23).

Siguiendo esta línea, la figura del zombi pareciera ampliarse en su significación y configurar una síntesis en la cual se cifra una torsión de lo humano hacia un cuerpo monstruoso específico: el cuerpo contaminado,

4 Esta noción fue desarrollada en mayor profundidad en el artículo ya citado: Dolzani (2019).

el que expulsa la materia que lo compone, el infectado e infeccioso, el cuerpo contagiado que puede, a su vez, expandirse y contagiar. El nuevo arquetipo zombi ya no solo dialoga con las posibilidades de vida y muerte que condicionan los cuerpos sino que, además, escenifica la fragilidad de la especie, lo lábil de un cuerpo expuesto a aquello que lo puede desarmar. En otras palabras, el zombi contemporáneo ingresa con todo un imaginario en torno a la enfermedad y a los modos en que nos vinculamos con ella, que logra poner de relieve los problemas que atraviesan a las sociedades del presente y mostrar, de esta forma, los lugares que ocupan esos cuerpos que no resisten al sistema, que no se adaptan, y por lo tanto, que no constituyen los cuerpos máquinas funcionales al biopoder de los que hablaba Foucault. Dejando a un lado su historia de origen en tanto cadáver viviente, el zombi pasa a ser una de las figuras que permite nombrar aquellos cuerpos biológicamente infectados que la ciudad aísla por no responder al régimen de productividad demandado por el modelo capitalista. No es ya el monstruo subalterno que sale de la tumba, sino el devenir posible del individuo cuyo cuerpo se presenta desde el exceso. Exceso de materia, de carne, de secreciones; exceso de potencial virósico y expansivo. El zombi conserva cierto lugar de sujeto peligroso porque es capaz de alterar el cuerpo humano y ampliar su territorio, volverse una plaga. Ya no se concibe únicamente desde la imagen del muerto vivo, sino que ofrece una bifurcación dentro de lo humano que inscribe en su propia materialidad los procesos de descomposición que atraviesa la materia orgánica que nos constituye. Cuerpos enfermos, infectados, que tensionan un límite respecto de una muerte que, si bien los acecha, es siempre demora y habilita otro tipo de temporalidad para la vida.

En el caso de las novelas de Millás, lo que importa problematizar es cómo esta figura ingresa a partir de la relación singular que se teje con la infancia. Esto es, cómo la potencialidad de este monstruo se resignifica y opera en función de su emergencia desde la niñez. Puesto que es allí, en ese punto donde las problemáticas planteadas en torno a la infancia y la niñez se reinventan en clave zombi, donde la literatura de Millás configura una zona de resistencia y señala nuevos espacios de agenciamiento biopolítico. Esto es posible en la medida en que la narrativa de este autor

deriva en una actualización de este monstruo principalmente en la última línea planteada. Es decir, en las relaciones que lo zombi traza con el campo de la enfermedad, la infección, lo vírico y las mutaciones del cuerpo. La potencia política de este monstruo se erige desde lo performativo de la materialidad que lo constituye y, en el caso de las novelas mencionadas, este tipo de *performatividad corporal* se trama con ese espacio de decir que la infancia provoca. Es en la confluencia entre la singularidad del cuerpo zombi y ese uso menor de la lengua al que la infancia da lugar, donde puede leerse la emergencia de una niñez zombi en esta narrativa. Puesto que, si estos cuerpos en tanto monstruos desafían los límites de variación y corporización, en tanto niños lo que hacen es ofrecer la posibilidad de construir un espacio de decir cuya producción discursiva posibilita otros marcos de legibilidad biopolítica. Tal espacio de enunciación recuperaría elementos propios de la ficción –como lo son el extrañamiento, la invención, la imaginación, la fantasía, la lectura (Premat, 2016) – y configuraría, por lo tanto, otro orden de poder y de saber, siendo, además, este rasgo condicionante del cuerpo enfermo. En otras palabras, si la niñez zombi genera, tanto en *El mundo* como en *Mi verdadera historia*, otros marcos de legibilidad biopolítica para los cuerpos, es porque su inscripción se produce en tanto terreno de productividad ficcional. La producción de ficción, se condice, en este sentido, con un rasgo que no puede leerse como ajeno a la materialidad del cuerpo zombi, sino que forma parte de las infecciones que afectan a dichos cuerpos. Forma parte de las infecciones que acechan a este monstruo porque, al igual que su materia orgánica, actúa como uno más de los elementos que posibilitan la parasitación y el esparcimiento, en la medida en que permite expandirse, infectar, agrupar otros cuerpos. De esta manera, el niño zombi de las novelas que aquí nos interesan no responde solamente a un cuerpo biológicamente infectado sino también ficcionalmente infectado, siendo esa doble condición la que habilita, por un lado, la expansión del propio cuerpo, y por otro, la posibilidad de nombrar aquello que acontece. Y es en ese acto de nombrar, en esa capacidad de decir que se entreteje desde la ficción que mana de estos cuerpos, donde se genera otro tipo de saber y se traman otros modos de vinculación.

Saberes, infecciones, ensamblajes

La novela *El mundo*, publicada en 2007 y galardonada con el Premio Planeta, narra un relato donde se recuperan escenas de la infancia y la niñez que impactaron de manera decisiva en la formación del narrador Juanjo Millás y posibilitaron el devenir de su carrera profesional como escritor. Se encuentra compuesta por cuatro partes y un epílogo que apuestan a la construcción autoficcional del narrador y a los envíos hacia diversos títulos y elementos de la firma Millás. En el marco de nuestra lectura, una de las figuras que sintetiza los problemas aquí planteados es la del Vitaminas. Personaje que toma protagonismo en el segundo capítulo del libro y que adquiere gran relevancia en la medida en que se presenta como un cuerpo que tensiona las escalas con que el biopoder define los parámetros valorativos de la vida. El Vitaminas es un niño amigo y vecino de la infancia de Juanjo Millás, cuyo cuerpo posee una particularidad: es un niño sujeto a una enfermedad que le impide crecer; es decir, es un niño condenado a ser niño hasta la muerte. Pero además, la figura del Vitaminas no solo importa porque se encuentra conformada por un cuerpo pareciera resistir y coercer cualquier probabilidad de desarrollo, sino porque condensa la imposibilidad de toda perspectiva de futuro. El Vitaminas, nombre irónico para un cuerpo donde la enfermedad reduce sobremanera la potencialidad vital, encarna el lugar de un sujeto poco redituable; del cuerpo que, aunque posiblemente dócil, no responde a lo esperable en tanto su capacidad y productividad se encuentra limitada desde el comienzo:

Un chico de mi calle tenía una enfermedad del corazón que le impedía ir al colegio [...]. Nunca montó en bicicleta, pero a veces decía que de mayor sería ciclista. Su deseo, si tenemos en cuenta que se ahogaba al menor esfuerzo, resultaba un poco trágico. Pese a la crueldad del mote, El Vitaminas gozaba del respeto, cuando no de la indiferencia, de los chicos de la calle: sabíamos que cualquier alteración podía matarlo. Componían su reino, además de la bicicleta, un sillón de mimbre con un par de almohadones en los que permanecía sentado la mayor parte del verano, y los tres o cuatro metros cuadrados que se extendían alrededor del sillón. Según mi madre, las personas que sufrían la enfermedad del Vitaminas

morían al hacer el desarrollo. Dado su horizonte vital, no valía la pena hacer ninguna inversión en él, por eso no iba al colegio (Millás, 2007:43-44).

El reino del Vitaminas se arma a partir de una serie de elementos que indican el lugar que su cuerpo ocupa: el de un deseo irrealizable que conduce a la muerte, y el de un *saber* que demarca su territorio. El territorio del Vitaminas se deslinda en esos metros cuadrados que le otorgan no solo el poder de la observación, sino también el de la escritura: “El Vitaminas tenía también un cuaderno en el que apuntaba los movimientos de los vecinos” (44). La escritura ingresa, de esta forma, como una herramienta de la que es poseedora el cuerpo enfermo, como un saber que detenta el cuerpo asido por una marca que lo diferencia del resto. Un saber que no se obtiene de la institución escolar sino que pareciera formar parte de la condición que define su cuerpo. Desde su territorio, entonces, El Vitaminas observa y escribe.

Ese territorio que marca el punto de vista del cuerpo enfermo no se reduce solamente a unos metros cuadrados como pareciera indicarnos el narrador, sino que se amplía a otros espacios desde los que el saber es posible de compartirse: el sótano. El sótano, el subsuelo, eso que está más cercano a la tierra y también al entierro, constituye el espacio de intercambio donde el Vitaminas trastoca los lugares asignados y hace valer su saber. Es que si para los adultos ya no vale como cuerpo mercancía y, por lo tanto, no merece ser un cuerpo en el que se apueste, Juanjo llegará a transgredir los límites de la ley del padre robando monedas que le permitan pagar por el saber que el Vitaminas porta: el de su mirada sobre la calle. Como algo que se ofrece, aunque no de forma gratuita, el Vitaminas indica lo que seguidamente devendrá una revelación:

–Mirá –dijo.

Miré y vi una perspectiva lineal de mi calle, pues en la zona donde se encontraba la tienda la acera se ensanchaba, de forma que el edificio formaba un extraño recodo. Me pareció una tontería, al menos durante los primeros minutos, pasado los cuales tuve una auténtica visión. Era mi calle, sí, pero observada desde aquel lugar y a ras del suelo poseía calidades hiperreales, o subreales, quizás oníricas. Entonces no disponía de estas palabras para calificar aquella particularidad, pero sentí que me encontraba

en el interior de un sueño en el que podía apreciar con increíble nitidez cada uno de los elementos que la componían, como si se tratara de una maqueta (48).

La calle que se observa desde el sótano del Vitaminas adquiere una intensidad hiperreal al desplazar el foco cotidiano y producir un efecto de extrañamiento en la mirada de quien observa. Un tipo de mirada a la que Juanjo ya no podrá resistirse: “Lo vi todo y cogí tal adicción a verlo desde el sótano que el Vitaminas comenzó a cobrarme, diez céntimos al principio; veinte, cuando comprendió que ya no podría vivir sin ver la calle” (2007: 50). El intercambio económico se produce, no tanto por lo que pareciera ser la reiteración de la entrada al subsuelo, sino más bien por aquello que el Vitaminas busca legar a su compañero: un saber sobre los condicionamientos del cuerpo enfermo y sus modos de resistencia. O dicho de otra forma, lo que el Vitaminas muestra a Juanjo es cómo mira un cuerpo enfermo y desde qué lugares ese cuerpo produce un saber que posibilita un desplazamiento de los marcos que hegemonícamente lo han ubicado en una escala de disvalor. Y ese saber, que en principio se muestra bajo la forma de la mirada, tiene que ver con la capacidad de producción ficcional, con ofrecer una serie de herramientas que posibilitarán decir el mundo desde otro lado, desde ese lugar alternativo que en la narrativa de Millás ocupa la ficción, o en otras palabras, la literatura. Este tipo de saber, sin embargo, no se comparte gratuitamente sino que se paga con el cuerpo, con la infección del propio cuerpo. La enfermedad del niño zombi se enlaza de manera simultánea con la capacidad de ficcionalizar, siendo la ficción una más de las infecciones que padecen estos cuerpos. Y en este sentido, los niños zombis millaseanos no son solo cuerpos biológicamente infectados, sino también ficcionalmente infectados. La ficción se convierte en parte de la infección que posibilita al niño zombi expandirse en nuevos cuerpos y construir otros marcos de legibilidad biopolítica. El Vitaminas, entonces, infecta a Juanjo, y en esa infección lo contagia con este saber que le permitirá, de ahora en más, intervenir la realidad para modificarla. Y así lo hará, al menos, al poner una coma que transforma el sentido de una frase con la que María José, la hermana del Vitaminas, lo mortifica en un rechazo amoroso. Así lo hará, también, al instalar una variación en el

significado de la muerte, alegando que la misma no es más que un desplazamiento al interior de la vida, una mudanza a otro barrio de la ciudad: al Barrio de los muertos. La visita de ambos niños al Barrio de los muertos será definitiva en el proceso de devenir que atraviesan ambos niños. Si, por un lado, en *El Vitaminas* el efecto será una acentuación de los síntomas de su enfermedad, por otro lado Juanjo, luego de la aventura, deberá resguardarse varios días tras presentar un cuadro de fiebre. Un tipo de fiebre, de allí en más, lo acompañará el resto de la vida porque no será solo el cuerpo el afectado por la enfermedad, sino también la realidad (2007: 65).

La siguiente vez que ambos niños se encuentren, infectados ya corporal y ficcionalmente, se asombrarán por los efectos que sus cuerpos han atravesado y el proceso de deshumanización que ambos han sufrido: “[el Vitaminas] al observar mi transformación corporal aseguró que parecía un niño araña. Él, por el contrario, había engordado de una forma rara. Cuando más tarde se lo comenté a mi madre, me dijo que no estaba gordo, sino hinchado” (Millás, 2007: 70). La deformación de ambos niños tras la enfermedad acentuada en la visita al Barrio de los muertos no hace más que afirmar su carácter monstruoso, el lugar exacerbado desde el cual se lee el cuerpo zombi. Es que el zombi se define, como sostiene Fernández Gonzalo, “no tanto porque se acerque a la muerte sino porque se enlaza con la desmesura del cuerpo” (2011: 84). Se entiende, entonces, que lo que Juanjo ve en *El Vitaminas* como un engordamiento extraño, es en realidad el exceso de una materia que busca desarrollarse y sobrepasar sus propios límites. Es todo aquello interno que busca salirse de sí mismo en un desborde corporal que sobrepasa la vida del Vitaminas, puesto que “Aquella noche falleció el Vitaminas. Quizás su cuerpo había intentado desarrollarse un poco y su corazón había estallado” (Millás, 2007: 76).

El exceso de cuerpos no es algo presente solamente en *El Mundo*. Diez años más tarde, con la publicación de *Mi verdadera historia*, este eje constituye el centro de la matriz narrativa. En esta novela narrada nuevamente en primera persona, nos encontramos una vez más con el problema que relaciona la infancia, la escritura y los desmanes del cuerpo. Todo está de nuevo allí: la enfermedad, la fragmentación, lo muerto-vivo,

la desmesura. Toda una serie de elementos que se organizan, tal como señalamos al comienzo de este artículo, alrededor del cuerpo niño. *Mi verdadera historia* narra el pasaje de la infancia a la adolescencia de un sujeto que, tras un suceso traumático en el que una imprudencia produce un accidente cuyas víctimas resultan fatales, se transforma en escritor como forma de tramitar lo ocurrido. Ese proceso se encuentra condicionado por un evento en particular: el noviazgo que el niño narrador establece con Irene, la única superviviente del accidente.

Al igual que en *El mundo*, y que en gran parte de las novelas de Millás, los vínculos que estructuran la trama y que movilizan la narración se organizan en pares: Juanjo y El Vitaminas; el niño narrador e Irene. En ambos casos dichas relaciones están signadas por la potenciación del desborde corporal. Es decir, por el incremento de esos cuerpos que desde un comienzo se presentan de forma monstruosa. Si tal como señalaba Foucault, los cuerpos anómalos son objeto de múltiples discursos puesto que marcan una fisura en los parámetros de normalidad y se erigen como núcleo de una serie de tecnologías basadas en la corrección, es porque representan un peligro para la sociedad en la que habitan (2000: 294). En *Mi verdadera historia*, este lugar del sujeto peligroso es ocupado por el niño narrador que ya de entrada hace visibles no solo los rasgos de su monstruosidad, sino también la amenaza que constituye su presencia para la población. Tras la salida de la escuela, y en un intento de suicidio que no se concreta, arroja una canica desde un puente causando un accidente donde fallece además de toda la familia de Irene, el mismo niño: “Olvidaos de suicidaros porque ya estáis muertos y huid de la escena del crimen sofocándoos porque no respiráis y asfixiándoos porque respiráis demasiado” (Millás 2017: 12). Muerto y no muerto al mismo tiempo, el accidente acelera el proceso de devenir del niño zombi y provoca la expulsión de la materia orgánica del cuerpo: “Llegué a casa sin cuerpo. O mejor, con un cuerpo blando, casi líquido, hasta los dientes parecían flexibles. Me había meado y hecho caca mientras corría con mis piernas de fieltro y respiraba con mis pulmones de paño y observaba la realidad con mis ojos de gelatina” (14). Las secreciones rebasan el cuerpo y se liberan

en formas de residuos. Sacan a la luz eso pútrido de la materia orgánica para hacerla visible. Esa es una de sus cualidades en tanto zombi.

La puesta en escena de los desechos corporales, del cuerpo vuelto desecho, no es algo novedoso de esta novela, sino que se encuentra en los inicios de la obra de Millás con el personaje de Jacinto, muerto en el armario en *Cerberos son las sombras*. En tal caso, sin embargo, los procesos de putrefacción contaminan a tal punto el cuerpo enfermo, que el desarrollo culmina en la descomposición de la vida. Aquí por el contrario, la vida continúa aunque de forma desarticulada, como los cuerpos. Si en principio el narrador es sometido a procesos de evacuación, el encuentro que vivirá tiempo más tarde con Irene expondrá el desajuste al que ambos cuerpos están sujetos. Lo fragmentario del zombi se hace así su lugar, como también sus habilidades de contagio:

Os diré de qué modo era coja y fea la niña, de la que aún no sabía ni como se llamaba. Era coja porque unas de sus piernas, la izquierda, tardaba un poco más que la otra en reaccionar, como si tuviera que pensárselo dos veces. Era coja porque esa pierna presentaba una suerte de rigidez que no era natural en las piernas comunes. Era coja porque se esforzaba en no parecerlo de la misma manera que el cobarde exhibe su valor de cartón piedra. Era coja por asimétrica, por desigual, por disímil. Y era fea, quizá, pienso, no sé, porque el lado derecho de su rostro, desde la sien hasta el maxilar inferior, estaba recorrido por una cicatriz que evocaba la grieta de una puerta que no encaja en su marco. Daba la impresión de que su cara se pudiera abrir para acceder a la calavera. [...]

Un día tropecé literalmente con ella. Nos dimos bruces al doblar una esquina y ella se cayó al suelo, y yo, en vez de ayudarla a levantarse, salí corriendo como si pudiera transmitirle la lepra, la lepra de su rostro (Millás, 2017: 41-43).

La desarticulación, lo defectuoso, lo parcial del cuerpo, sus heridas, sus cicatrices, sus faltantes; el cuerpo de Irene no se arma sobre la base de una totalidad sino que se compone de partes que no encajan, que muestran sus fallas, sus fisuras. El desajuste se vuelve exposición y causa temor. ¿A qué? No al cuerpo en sí mismo, sino a la semejanza, al contagio. Las habilidades de la niña entran en escena para dar lugar a un miedo a algo

que entre monstruos resultará inevitable: la expansión, los cruces, los ensamblajes corporales. Luego de ese encuentro furtivo ambos niños comenzarán a salir y eso que en principio se anunciaba desde el temor dará paso a un tipo de placer que se funda en la exploración de las partes que componen el cuerpo monstruoso: sus miembros tanto orgánicos como artificiales. Es que en el cuerpo de Irene se aúnan el organismo y la máquina, las extremidades y las prótesis, los tejidos y el titanio. En este sentido, si el niño narrador puede leerse en clave zombi, la figura de Irene pareciera ir un poco más allá y sumar elementos que no son del orden de la naturaleza, sino de la tecnología. La prótesis que sustituye su pierna faltante se añade a la complejidad de la composición de ese cuerpo hecho de partes y acentúa, a su vez, los modos en que ambos niños se entrelazan: “vivimos una unión tan delirante que no sé muy bien qué miembros pertenecen a mi cuerpo y qué miembros al suyo” (77).

Posibilidades de vida

Los vínculos que se traman entre Irene y el niño narrador suponen la salida a nuevas formas de relación y actúan como resistencia frente a todo intento de normalización. Lo que se afirma, en estos casos, es el lugar de la rareza. El espacio en que la monstruosidad, *lo raro* de estos niños, se erige como posibilidad de continuar la vida, desbaratando otros discursos que hicieron de esos cuerpos un punto de corrección y disvalor. Estos otros discursos tienen que ver, sobre todo, con los correspondientes al aparato médico. Al igual que con El Vitaminas, la peculiaridad de los niños de *Mi verdadera historia* se asienta en la enfermedad: si el cuerpo de Irene resulta de un ensamblaje entre materia corporal y tecnología, el narrador padecerá, según un diagnóstico, “trastornos de crecimiento” (2017: 33). La enfermedad, las patologías, las afecciones, son nuevamente el centro que condiciona el cuerpo de estos niños y posibilitan el armado de otros lazos afectivos que ya no son construidos desde lo filial, sino desde el entramado que sus propios cuerpos potencian. Es que lo filial, la familia, lejos está de conformar un espacio de cuidado para estos cuerpos cuyas formas no se adaptan a los regímenes de normalidad y de proyección de un futuro saludable. Más bien constituyen un defecto, una falla, una *anomalía* en los

parámetros que rigen la sociedad normalizada: “¡Estás enfermo, hijo, enfermo, enfermo, enfermo!” (94) dice la madre del narrador. De esta manera, la enfermedad del niño zombi lo expulsa de la familia, en tanto esta ha sido el aparato que ha tratado de disciplinar y corregir el cuerpo monstruoso, y ha arribado a un lugar de fracaso. Solo queda, entonces, enfatizar en las potencias del cuerpo para construir otros lazos afectivos que ya no se rigen desde lo filial sino desde el contagio. Desde la expansión provocada por la figura del zombi y sus infecciones. Allí reside la fuerza de estos monstruos. En ese modo de vinculación singular que se trama desde la particularidad de estos cuerpos. Al respecto, Deleuze y Guattari recuperan el contagio como forma que posibilita las relaciones que se producen en el proceso de devenir, donde los modos de vinculación se amplían en función de un cuerpo que traza otro tipo de afinidades que ya no responden al orden filial:

[...] nosotros oponemos epidemia a filiación, contagio a herencia, el poblamiento por contagio a la reproducción sexual. Las bandas humanas y animales proliferan con los contagios, las epidemias, los campos de batalla, las catástrofes. [...] La propagación por epidemia, por contagio, no tiene nada que ver con la filiación por herencia, incluso si los dos temas se mezclan y tienen necesidad el uno del otro. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos: por ejemplo un hombre, un animal y una bacteria, una molécula, un microorganismo (1988: 247-248).

Bacterias, animales, microbios, fragmentos corporales, secreciones, residuos, afecciones e infecciones. Todos elementos que forman parte del proceso de devenir de estos niños monstruosos y que permiten su expansión en el espacio de lo viviente vehiculizando, a su vez, otro tipo de afectos y de cuidados. Es allí donde se produce un espacio de resistencia biopolítica para estos cuerpos.

Ahora bien, si las formas de resistencia se erigen desde la singularidad de estos cuerpos monstruosos, tanto en *El mundo* como en *Mi verdadera historia*, se produce un proceso de agenciamiento que involucra la palabra, o más precisamente, la escritura. En ambas novelas, los niños zombis portan un saber que se transforma en empoderamiento cuando se

materializa en la escritura. Una escritura que acompaña el proceso de devenir y que permite dar forma y poner en palabras aquello que ocurre con los cuerpos, como así también construir horizontes de vida que ya no se rigen de acuerdo a los parámetros de valor establecidos por el biopoder. Más aún, si en tanto enfermos, monstruos, incorregibles, estos cuerpos no se adaptan a las matrices de productividad y utilidad que los vuelven funcionales al sistema biopolítico hegemónico, la escritura se convierte en el espacio que vuelve posible otro tipo de vida vivible. En este sentido, el aprendizaje de la escritura⁵ desarrollado en ambas novelas no se vincula solamente con la conformación y consolidación del escritor sino que, asimismo, manifiesta otro tipo de devenires al que la escritura da lugar. Coincidimos con Deleuze y Guattari cuando afirman que “escribir está atravesado por extraños devenires que no son devenires-escritor, sino devenires-ratón, devenires-insecto, devenires-lobo, etcétera” (1988:246). A lo que podría sumarse devenires monstruosos, devenires zombis. De esta manera, la escritura que funciona como modo de poner en palabras lo que acontece y de crear, desde ese lugar, nuevos marcos de legibilidad biopolítica, forma parte del proceso de devenir que atraviesan estos cuerpos y genera un tipo singular de agenciamiento. Un agenciamiento que supone tomar ese saber que los cuerpos enfermos portan y convertirlo en un espacio de poder a partir de la palabra. Eso es lo que sucede en los procesos de infección y contagio entre Juanjo y El Vitaminas. Eso es lo que sucede, también, entre el niño narrador e Irene.

Cuando El Vitaminas comparte con Juanjo su saber, no solo ofrece una mirada sobre la calle, –“o sea, el mundo” (Millás 2007: 105) –, sino que brinda también herramientas para intervenirlo. Para intervenirlo desde la ficción, desde la literatura, o mejor dicho, desde la escritura. Intervención que no está exenta de las tensiones que los cuerpos de estos niños zombis atraviesan:

5 El problema del aprendizaje de la escritura en la narrativa millaseana es abordado por Germán Prósperi en su estudio *Juan José Millás. Escenas de metafiction*. En dicho trabajo, la lectura de *El mundo* se plantea como la ficcionalización de las escenas primeras que impactaron del manera decisiva en el proceso de aprendizaje de la escritura y posibilitaron su oficio de novelista (2013: 271).

Estar muerto era en mi situación un consuelo, pues cómo soportar vivo, no ya aquel rechazo, sino aquella humillación. Tú no eres interesante para mí [...]. Quizá [María José] había dicho: ‘tú no eres interesante, para mí’. La coma entre el “interesante” y el “para” venía a significar que podía ser interesante para otros, incluso para el mundo en general [...]. Quizá al colocar aquella coma perpetré un acto fundacional, quizá me hice escritor en ese instante. Tal vez descubrimos la literatura en un mismo acto de fallecer (2007: 141-142).

La literatura, sin embargo, se ha descubierto mucho antes; no en el acto de fallecer, no en la mortificación amorosa, sino en la infección del cuerpo que permitió ver la calle desde otro lugar. O dicho de otra forma, la literatura y su materialización en la escritura se descubren en un proceso de devenir zombi a través de la infección y el contagio, y en la posibilidad de generar desde allí otras zonas de potenciación para los cuerpos, otros marcos de legibilidad que posibiliten su agenciamiento: “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari, 1988: 14). Lo que cambia, aquí, es el cuerpo. El cuerpo y sus relaciones. El cuerpo y sus valoraciones. El cuerpo y sus posibilidades de vida. La escritura deviene, así, en el espacio vital que permite continuar la vida desde otro lugar, ampliar sus posibilidades.

En este sentido, lo que se configura en estas novelas de Millás es un entramado donde la infancia, el cuerpo monstruoso, infectado, hacen de su condición para la escritura un lugar de posibilidad. Un lugar al que, por un lado, el cuerpo enfermo de la infancia pareciera estar condenado, pero que, al mismo tiempo, constituye la proyección de un espacio habitable para esos cuerpos, la ocasión donde la vida se vuelve vivible. La escritura deviene, así, utopía de salud. Si el niño enfermo es el que no vale, el que no responde a lo esperado, el que no se adapta a los parámetros de productividad que rigen la administración de la vida, si las infecciones que padece atentan contra los regímenes de lo familiar y por lo tanto lo excluyen de las lógicas de cuidado, si los espacios afectivos solo pueden construirse a partir de la parasitación y el contagio, del encuentro y ensamblaje entre cuerpos monstruosos y la puesta en palabras de todo

ello, la escritura ofrecerá la materialización de otro marco de proyección para la vida. Para una vida donde otro tipo de comunidades afectivas es posible. Es que como afirma Deleuze:

[...] la salud como literatura, como escritura, consiste inventar un pueblo que falta. Es propia de la función fabuladora inventar un pueblo. [...] Objetivo último de la literatura: poner de manifiesto en el delirio esta creación de una salud, o esta invención de un pueblo, es decir, de una posibilidad de vida” (1993: 17).

Referencias bibliográficas

Álvarez, Mercedes (2017). “La apariencia de algo que no se puede nombrar”. *Revista Ñ*, 20 oct. Disponible en: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/apariencia-puede-nombrar_0_HJ2T9JdaW.html.

Broncano, David (2020). *La Resistencia. Entrevista a Juan Luis Arsuaga y Juan José Millás*. Entrevista para el programa *La Resistencia*, de Movistar+. *Youtube.com*, 8 oct. <https://www.youtube.com/watch?v=509kUoRxDSo>

Butler, Judith (2015). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles (1993). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Deutscher, Penélope (2017). *Crítica de la razón reproductiva. Los futuros de Foucault*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Dolzani, Sofía (2019). “Niños zombis. Una lectura biopolítica de *Dos mujeres en Praga y Laura y Julio* de Juan José Millás”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 8, n. 15, 154-164. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2680/3215>

Fernández Gonzalo, Jorge (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Foucault, Michel (2007) [1976]. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Fumis, Daniela (2016). “Aproximaciones al problema de la infancia en la narrativa. Cruces, preguntas y desbordes”. *452º F. Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 15, 178-194. Disponible en: https://452f.com/wp-content/uploads/2013/01/15_452f_Fumis_orgnl.pdf

- Fumis, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional del Litoral. Solicitud disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86876?show=full>
- Giorgi, Gabriel y Ana Kiffer. (2020) *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Millás, Juan José (1975). *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, Juan José (1995). *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara
- Millás, Juan José (1998). *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.
- Millás, Juan José (2006). *Laura y Julio*. Madrid: Seix Barral.
- Millás, Juan José (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- Millás, Juan José (2017). *Mi verdadera historia*. Madrid: Seix Barral.
- Muzzopappa, Julia (2017). *Irrupciones de la infancia. La narrativa de Silvina Ocampo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Saenz Peña: Universidad Tres de Febrero.
- Prósperi, Germán (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges, Santa Fe: Orbis Tertius, Ediciones UNL.
- Sánchez Trigos, Rubén (2013). "Muertos, infectados, poseídos: el zombi en el cine español cinematográfico contemporáneo". *Revista Pasavento*, n. 1. 11-34. Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/muertos_infectados_poseidos.pdf

Las niñas de Rosa Montero

Some girls in Rosa Montero's writing

María del Rosario Keba

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

mkeba@fhuc.unl.edu.ar

Recibido: 20/10/2020. Aceptado: 18/12/2020

Resumen

Nos proponemos trabajar con algunas niñas en la escritura de Rosa Montero. Analizaremos cómo opera la representación de la infancia en ella y en qué medida estos personajes infantiles hablan acerca del posicionamiento de la autora dentro de una sociedad que ha empezado a discutir los roles masculinos como las únicas voces dominantes posibles dentro de las familias. Estas niñas, que son habladas por la mirada de un narrador externo o por la propia evocación, siempre están atravesadas por un conflicto identitario.

Palabras clave: niñas; padres; crisis identitarias; Rosa Montero

Abstract

We have decided to work with some girls in Rosa Montero's writings. We will analyse how the representations of childhood affects her and to what extent these childish characters speak about the author's position in a society which has started to discuss male roles as the only possible dominant voices within families. Spoken through an external narrator or by their own evocation, these girls are always crossed by an identity conflict.

Keywords: girls; parents; identity crisis; Rosa Montero

Antes de comenzar con el desarrollo del tema, estimamos pertinente presentar una breve referencia sobre Rosa Montero. Escritora y periodista, nacida en Madrid en 1951, ingresó a finales de los sesenta en el mundo del periodismo y no lo ha abandonado aún, a pesar de que paulatinamente su oficio de escritora ha ido ganado espacio, ocupando hoy un lugar central esta tarea. Desde 1979, con la novela *Crónica del desamor*, trabaja en el ámbito de la ficción. A lo largo de su extensa labor como narradora, incursionó en diferentes géneros y supo visibilizar en ellos recurrencias temáticas vinculadas, entre otras, a la mirada femenina de la condición humana en un mundo dominado por hombres y a la preocupación por constituir a sus personajes en identidades potentes. Su labor narrativa fue reconocida con múltiples premios.

Ahora bien, estas páginas se proponen explorar el o los modos en que algunos textos de la autora trabajan con niños, más precisamente con niñas. Abordaremos cómo opera en ellos una representación de infancia que dice más sobre Rosa Montero y su mirada del mundo que de los propios personajes (niños o niñas).

Roger Chartier (1996) recupera de Louis Marin la idea respecto de que la representación denota, comporta un doble efecto: permite hacer presente lo ausente y autorrepresentarse. Como veremos en el corpus seleccionado, esta imagen aparece de la mano de niñas que no son ni buenas ni malas, sino niñas conflictuadas, niñas en crisis. Por ellas, la representación de la infancia emerge caracterizada por el conflicto como componente central. Se las textualiza como seres sujetos a transformaciones, en las que el intercambio permanente con el mundo adulto provoca en ellas reacciones y reflexiones sobre sus propias vidas y sobre la de los otros.

Nuestro corpus serán las novelas *El nido de los sueños* (1991), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997) y *El corazón del Tártaro* (2001) y el cuento "La otra", que integra la colección *Amantes y enemigos* (1998).

Nos preguntamos qué es lo que se procura con el artificio de narrar asumiendo la perspectiva de una niña como estrategia recurrente en la escritora madrileña.

Comenzaremos por asediar *El nido de los sueños*. Es un texto de 1991 y nos presenta la historia de Gabi. Ella aparece como una niña con una inmensa imaginación que se siente conflictuada, que vive disgustada con su propia vida. Siente que los otros (sus padres, sus hermanos, sus compañeros de colegio) no la comprenden, percibe poco afecto por parte de ellos. Sentirse rara e incomprendida la lleva a desear mucho, y esos muchos deseos la transportan a un mundo paralelo y extraordinario, en el que las cosas –como en *Alicia en el país de las maravillas*– funcionan con sus propias reglas. En ese mundo, Gabi experimenta aventuras increíbles que más tarde la devolverán a su realidad cotidiana como otra. Ese regreso la encontrará cambiada, convertida, de niña enojada y fastidiada, en otra más adulta, con mayor sabiduría, pero también más feliz.

Este texto participa, al igual que otras producciones de Rosa Montero, de una difícil clasificabilidad genérica (texto infanto-juvenil, novela, cuento largo, cuento maravilloso)¹ al que suma la particular presencia de una niña como protagonista. Esta casi adolescente (tiene doce años) se enfrenta a la pérdida de las seguridades que la cotidianidad le ofrece y se sumerge en un viaje hacia lo desconocido. Como bien sabemos, estos rituales iniciáticos son elementos simbólicos que conducen al personaje a una experiencia vital que le resulta angustiante en la medida que la obligan a enfrentar diferentes etapas pero que al final la devuelve superada, modificada.

Esta historia puede leerse bajo el paraguas de las marcas propias del cuento maravilloso contemporáneo. A través del juego intertextual sitúa a la historia dentro de un género y lo posiciona dentro del marco de una tradición. Así, Gabi abandonada de manera accidental por sus padres en un campo, halló “la caperuza roja de un rotulador barato” y la “apretó

1 Esta tesis está en línea con la que sostiene Villar Secanella (2019).

dentro del puño tan fuerte que se le clavó en la palma y le hizo daño” (Montero, 2006: 18). Este pasaje devuelve a la memoria del lector la imagen de una Caperucita actualizada, transformada por las marcas de un espacio real cotidiano y cercano a la contemporaneidad. El gesto intertextual habilita el reconocimiento de que, a partir de ahora, ella deberá atravesar pruebas para volver (después de sortearlas) transformada. El auto no está, los padres y hermanos se han ido, el resto de la gente se retira de ese lugar sin notar la orfandad al que este olvido familiar la ha empujado.

En el marco de estas circunstancias de la historia, el narrador se encarga de señalar que la protagonista presenta características singulares: es marcadamente vulgar, posee la capacidad de invisibilizarse ante los ojos escrutadores de los guardias que custodian El Bosque donde se ha perdido, es la menor dentro del grupo de los hermanos mayores y la mayor dentro del de los menores. Este lugar particular la hace transitar un no lugar, no pertenece a ninguno. Es la excluida. Además, su extrema imaginación la presenta como una niña solitaria y hasta extraña. Sus padres eran los encargados de marcarle justamente ese rasgo de manera recurrente: “Estas siempre distraída, no mirás por dónde vas, pareces boba, en qué estarás pensando” (19).

Frente a esta particular historia, la autora apela al lugar común de los cuentos maravillosos, donde las protagonistas son huérfanas, no se repara en ellas de manera importante o bien se las presenta con un rasgo físico o social particular, para modelar una reactualización del género en el que la crítica a la sociedad contemporánea aparece solapadamente. En *El nido de los sueños* es Gabi la rara, pero en *Bella y oscura* será Baba, y en el cuento “La otra”, las niñas sin madres las que padecen una orfandad que las lleva a creer o en relatos mitológicos² o supersticiones como formas de salvación y protección frente al acoso y la hostilidad que padecen desde el mundo

2 Compartimos con Escudero (1999) que la intertextualidad en estos textos permite plantear una mirada femenina sobre aspectos vinculados al discurso masculino. Al respecto, Gascón Vera (1992) señala la marca femenina como una manera de indagación frente a las dificultades que conlleva la dominancia del discurso masculino entre los sexos.

adulto. Puntualmente en el caso de Gabi, ella es una de las once hijas del matrimonio. Lo raro no queda acotado a la niña sino que también se vuelve trasladable a la presencia de una familia contemporánea con tantos hijos. Si bien aquí el personaje tiene una madre, ese abandono al inicio de la historia la conduce a vivenciar la desprotección y se inaugura así el deseado pero también no menos temido descubrimiento del yo. Por otro, se hipotextualizan otras narraciones para sostener los procesos que la crisis inaugura en el personaje. En los otros dos textos señalados la orfandad las obligará también a ir descubriendo ese yo que las configura como seres singulares. Cada una encontrará maneras de inventarse formas de resistencia frente al presente.

En *El nido de los sueños*, Gabi buscará que esa vida secreta, que ese otro mundo configurado por el mundo de los deseos le permita huir de la realidad cercana, de las imposiciones que convencionalmente la han marcado. Vivir en esa otra realidad, le posibilita darse un nuevo bautismo que la aleja de su identidad primera. El acto de poder nombrarse a sí misma como Balbalú en el marco de un ritual iniciático al que denomina hápax le permite inventarse una lengua mucho más permeable a distintas interpretaciones. Todo esto constituye un gesto de alejamiento de su mundo conocido para explorar nuevos horizontes en el que ella tomará las riendas de su existencia. En este mundo paralelo, la libertad de crear palabras y nombrar las cosas de esta nueva realidad encuentra en el juego lingüístico del criptograma la forma de revelarse a las normas del código tradicional. Se configura en el nido o escondite en el que Gabi busca forjar su nueva identidad, libre de la mirada de los otros. El juego del nombrar todo de nuevo le impone volver a decir un espacio vital: el hogar. Espacio que se presenta como el nido que protege a eso que llamamos infancia. Gabi, ahora devenida en Balbalú, es consciente de ese gesto irreverente y peligroso de cruzar los límites de lo seguro que es el hogar y alejarse de la protección maternal; pero prima la inclinación a la transgresión en ella. Transgresión que habilita ese viaje en búsqueda del conocimiento exterior y del autoconocimiento que el nuevo orden en el que vivir le depara. El retorno a la realidad se da inexorablemente, pero ella ya es otra. Aquí la confirmación a ese regreso lo da la expresión “¡Zascatummmmm!”

(Montero, 2006: 42). Este retorno configura el inicio un nuevo camino donde la mirada del otro dejará de afectarla como la distinta.

Si Gabi en *El nido de los sueños* fue lanzada a un viaje transformador, algo similar sucede en *Bella y oscura*. Aquí la protagonista y narradora es Baba. A partir de ella la novela ahondará en los temas que angustian al ser humano y provocan infelicidad. La primera angustia que reconocemos viene de la mano de la narradora: una niña huérfana que a la salida de su estancia transitoria en un orfanato llega a un hogar nuevo habitado por tíos y por su abuela Bárbara. Desde su perspectiva reconocemos cómo funciona en términos de una testigo que asiste el desmoronamiento moral de estos nuevos miembros de la familia que la rodean. Si el nuevo hogar debía configurarse en el nido que la cobijara luego de la pérdida de la figura materna, este solo deja a los ojos de la niña la mostración de una lenta pero continua desintegración de los lazos afectivos; la muerte acecha y se va haciendo de muchos miembros de la familia. Frente a la muerte impiadosa que desconoce de edades (también mueren jóvenes), Baba nos da su mirada de la realidad: “El mundo se había convertido en una pesadilla de basura y detrito y nosotras andábamos perdidas dentro de ese mal sueño” (Montero, 1993: 96).

La imagen inaugura la desolación del personaje y, ante esto, el sueño y el deseo aparecen como los únicos refugios con los que contaba. Deseaba que su padre regresase (estaba preso) y deseaba la llegada de la Estrella. Esas dos llegadas constituían la felicidad. Estos dos deseos la llevan por un viaje interior en el que los relatos de Airelai, amante de su padre, mujer enana, la hacen recorrer e imaginar un ciclo particular. La actualización de renarraciones mitológicas funcionan como válvula para que Baba pueda permitirse pensar la muerte de una manera más positiva. Esos relatos la llenan de esperanza, ya que la imaginación actúa como mecanismo de evasión, el cual encontrará en la explosión final el nombre que exprese el nuevo sentimiento: “Zascatummmmmmm” (Montero, 1993: 42). Este descubrimiento la arrojará impiadosamente a la aceptación sobre el hecho de que está sola en el mundo y que ella ya no es la misma que bajó de ese tren que la condujo a Madrid.

Si nos focalizamos en el tramo final de la novela reconocemos la presencia solitaria de Baba, quien persiste en la esperanza del retorno de su padre y reflexiona sobre la muerte y la reticencia de aceptar que la o las muertes puedan afectar su existencia. Expresa: “Yo no podía morir: era una niña” (194).

El gesto infantil e ingenuo de aferrarse al mundo del deseo y de los sueños señala en Baba la reacción descorazonada ante los dos momentos cruciales del final. Instalada en la espera, Baba observa con atención la fotografía de su abuela, de una abuela niña, que su padre alguna vez le regaló. En ese mirar detenido, en ese viaje silencioso del reconocimiento identificador que se establece entre Baba y Bárbara estalla la comprensión transformadora. Baba acepta claramente que ella y su abuela se llaman igual, que ambas llevaron de niñas el mismo apodo, que ambas comparten similares rasgos físicos y que ambas comparten un colgante con cadena de plata. El proceso identificador le permite hacer carne no solo la continuidad que se plantea entre ella y su abuela sino generar la posibilidad de que Baba se asuma como una suerte de reencarnación de su antepasado. Ese proceso de reconocimiento la lleva a asumir que ella al igual que Bárbara podía morir, y en el intento desesperado por oponerse a esto arroja la foto. Un intento de huida que no logra eludir la finitud vital y que la obliga a reconocer que ya nada será lo mismo. No es la misma que bajó del tren, no es la misma que buceó en los relatos de Airelai como forma de vivir vidas paralelas. Ahora es otra, más huérfana que antes, pero con la total conciencia de que la muerte a ella también la acecha.

A pesar de todo lo señalado, todavía necesita seguir creyendo y esa necesidad se traduce en confusión. Es el caso de la explosión del avión. En ella mueren tanto Airelai como su papá con la llegada de “la Estrella mágica de la Vida Feliz” (197). Atraviesa distintos tipos de sufrimientos. En su infancia, estuvo profundamente marcada por la orfandad de madre y de padre (primero la distancia que impone la cárcel, después la vida siempre al límite de la ley y, por último, la muerte trágica) y la violencia. Sus días en un barrio marginal le marcan los peligros a cada instante y, frente a esta realidad, Baba hace una opción (tal vez su primer ejercicio o paso hacia la madurez): se protege en la inocencia, en la aventura de escuchar y creer

historias que la instalan en una realidad paralela en que la muerte no existe como posibilidad y en la que el sueño es el camino para alcanzar la felicidad.

Las historias intertextuales de origen mitológico constituyen un viaje de protección al principio, pero concluyen en un camino de retorno liberador y transformador, aunque no menos doloroso. En este marco, el penúltimo capítulo se presenta como un punto de inflexión. Baba niña escuchará de un personaje que tanto su padre como Airelai no solamente la han engañado, sino que también murieron. Este punto nos da la certeza a los lectores de que Baba, al iniciar la escritura de sus memorias, era conciente no solo de la imposibilidad del regreso de estos personajes sino también de que la Estrella era únicamente una ilusión. De lo expuesto podemos reconocer que Baba encuentra en la escritura el refugio o el nido que su nuevo hogar no supo darle. Es un refugio frente a las pérdidas y la destrucción, la escritura en ella opera como un instrumento para dar sentido a su vida. Se presenta como la única vida para construir futuro. Al igual que Gabi en *El nido de los sueños*, las dos protagonistas encuentran que el acto de crear un idioma, de nombrar el mundo o de escribir una vida como relato es una forma de trascendencia, un puente que deja atrás la soledad, la incomprensión o la muerte y se asegura un espacio de recuerdo en sus lectores.

El nido de los sueños y *Bella y oscura* se nos presentan como formas narrativas en las que los personajes ven delimitada su existencia a causa de ciertas desproporciones en sus historias o por los relatos con que otros habitantes de la ficción los constituyen. En el primero, ese olvido familiar de una hija o en el segundo, esa abuela “Mamá Grande”, potencian la distancia entre el presente de sus realidades y los sueños infantiles. Esa brecha habilita un periplo que al final las devolverá transformadas.

La presencia de estas dos niñas –huérfana simbólicamente una y la otra efectivamente– nos obliga a pensar en “La otra”, cuento de Rosa Montero incluido en la antología *Amantes y enemigos* (1998) pero que ya había sido publicado en 1994 en el suplemento del diario *El País*. Esta historia fue

considerada por su autora como uno de los tantos *cuentos cortísimos* que le “supusieron un estupendo ejercicio narrativo” (Montero: 1998: 12).

“La otra” es trabajo de escritura que bascula entre la desconfianza y la expectación: “En cuanto la conoció, mi abuela dictaminó: ‘Es un mal bicho’. A mí tampoco me había gustado nada [...]” (1998: 91). La niña protagonista de esta historia se enfrenta a la nueva pareja de su padre viudo, una mujer fría y especuladora que se disfraza con piel de cordero, pero se configura como alguien capaz de conseguir lo que quiere y a quien no le importan sus acciones para lograr ese fin. A pesar de la brevedad de la historia, queda claro que esta nueva mujer, esta otra, no considera a la familia como el núcleo de relaciones amorosas, como un espacio en el que se protege a los hijos, los cuales son juzgados como niños perturbadores que obstaculizan los planes personales: “Esta niñita tan bonita y yo nos vamos a llevar muy bien, ¿verdad?” (1998: 91). Para la niña huérfana y su abuela, la llegada de esta mujer afectará sus vidas en poco tiempo. Se hará de las riendas de la vida diaria y el hogar se anticipa como quebrado a la brevedad. Se presagia el quiebre familiar y la pérdida de la autoridad paterna. En este texto puede leerse una figuración, también presente en los dos relatos anteriormente trabajados, a partir de la cual los padres no funcionan de acuerdo a lo que se espera de ellos. Ninguno puede ejercer la protección sobre estas niñas y es este estado de indefensión el que las obliga a actuar y a protegerse en relatos o creencias supersticiosas. La magia de la creencia fundada en la inocencia opera como contención para estas niñas solitarias e incomprensidas.

La niña protagonista es la narradora y cuenta su historia, su versión de los acontecimientos siempre con la misma tonalidad. Se reconoce la expectación y la temeridad en ella, pero siempre en simultáneo con algunas posturas infantiles teñidas en algunos casos por la falta de inocencia. Las travesuras y bromas con que juegan tanto la niña como su abuela habilitan un tiempo de espera en el que el contraataque a la intrusa es la mejor defensa. Podemos notar que el punto de vista de la narradora se presenta tamizado por los ojos de una niña quien, aunque se somete casi siempre a las reglas del hogar, consigue mitigar los momentos de mayor angustia justamente por la manera con la que los infantiles suelen

castigar a los adultos. En los tres textos hasta aquí trabajados vemos cómo estas niñas invisibilizadas para sus padres recorren caminos que luego las devolverán más fuertes.

El hogar se presenta aquí como el espacio de lucha entre fuerzas antagónicas. Si bien la intrusa es reconocida como un personaje que desacomoda las vidas de los tres habitantes de la casa (abuela, nieta y padre), también es cierto que la niña y su abuela, a pesar de quedar atrapadas por las decisiones del padre, son las dinamizadoras del relato y quienes accionan con firmeza para defender su espacio avasallado. También en este cuento cualquier arma vale. La necesidad de creer independientemente de la razón las conduce a la modificación de sus existencias. La desaparición extraña de la intrusa restituye el orden alterado en la casa, pero no devuelve al viudo el poder dentro de la familia. Esta licuación del poder de la figura masculina se visualiza en las tres historias trabajadas y nos obliga a pensar en un gesto escriturario de Rosa Montero.

Al igual que en *Bella y oscura*, diez años más tarde de la desaparición de la intrusa, la protagonista convertida ahora en una mujer, evoca un momento desestabilizador de su infancia para presentarlo como un ejercicio de memoria que le permite reafirmar su propia identidad, para consolidar una posición frente a los otros. En esta operación narrativa todo cuenta, desde las miradas y las palabras que dotan de un sentido singular a cada postura corporal hasta el lenguaje, siempre atravesado por la ironía.

La construcción de la niña protagonista nos guía hacia su mundo interior, subjetivo. Una nena llena de miedos que solo logra salir de ese lugar al final, espacio donde se puede leer su evolución.

La foto de *la otra*, guardada a pesar del tiempo, es probablemente el puente para escapar de una realidad e ingresar al otro espacio, donde la creencia fetichista habilita una vida menos insegura y menos cruel. La narradora adulta se sigue reconociendo aún como la huérfana, como la distinta. Ella no tenía la belleza de la intrusa; ella, al igual que Baba, reconoce en la foto la imagen de quien es y no es a la vez.

Dentro de este recorrido por las niñas figuradas en algunas producciones de la autora madrileña asoman otras dos: Lucía, en *La hija del caníbal* y Zarza, en *El corazón del tártaro*.

Al igual que *El nido de los sueños*, *La hija del caníbal* tiene la estructura de una novela de aprendizaje. Lo interesante de la protagonista es que Lucía Romero inicia su camino a los cuarenta años. Cabe la pregunta por cómo leer esta novela desde una perspectiva infantil. La respuesta puede estar dada en el hecho de que los conflictos del presente hablan sobre otros vinculados directamente a su primera juventud, a sus inseguridades corporales, a sus miedos a la soledad y al futuro y a la visualización no aceptada de padres que no ocupan ese rol. En definitiva, a los cuarenta años puede reconocerse como una hija que en su niñez estuvo carente de padres. Orfandad que solo puede visualizar a partir de su presente y de la voz de otro, Félix, quien le permite poner en perspectiva su propia vida. Es a partir de él que puede salir de esa posición infantil cómoda y reconocer que está sola y que todo depende de ella. Hacia el final de la novela lo expresa con total claridad:

Las personas hemos de soportar una segunda pubertad alrededor de los cuarenta. Se trata de un período fronterizo tan claro y definido como el de la adolescencia; de hecho, ambas edades comparten unas vivencias muy parecidas. Como los cambios físicos: ese cuerpo que comienza a abultarse a los catorce años, [...] comienzan a desplomarse a los cuarenta [...] si en la pubertad entierras la niñez, en la frontera de la edad madura entierras la juventud, es decir, vuelves a sentirte devastado por la revelación de lo real y pierdes los restos de candor que te quedaban (Montero, 1997: 326).

Lucía transita un duelo al que ha sido lanzada por la desaparición de su esposo, pero es este duelo el que le permite pensar otras ausencias no resueltas. Recién a los cuarenta asume que no quería ser como su madre y que sus padres siempre se habían ocupado de ellos mismos y que la indiferencia frente al presente de su hija es una continuación del modo en que actuaban cuando Lucía era niña. La orfandad afectiva ha sido una constante en la vida del personaje quien solo pudo ponerla en una perspectiva comprensiva a los cuarenta años.

En este punto, el rol de un padre caníbal delinea una figura inmadura que se mueve en la búsqueda permanente de aventuras como el único camino posible para autoafirmarse en su masculinidad. Esta búsqueda personal le impide actuar como un padre y se transforma en alguien que le resta vitalidad a su hija, a su esposa y, por ende, a su familia. Esa familia ha sido para Lucía Romero un nido vacío. Su rechazo temprano solo puedo ser comprendido tardíamente:

Lucía Romero no quería parecerse a su madre. Tampoco a su Padre-Caníbal, claro está, pero era el fantasma de su madre el que la perseguía, era el destino de su madre lo que la sofocaba, eran las mismas carnes de su madre las que descubría, con horror, en el espejo de los probadores de las tiendas” (115).

Así como en *Bella y oscura* sostener la ilusión fue un salvavidas para Baba, en *La hija del caníbal* Lucía fue una herramienta, lo que la mantuvo anclada en un lugar de mujer-hija infantilizada. Asumir que “todos los humanos tenemos que enfrentarnos a la desilusión” (327) será el duro aprendizaje que debe atravesar para poder decirse como mujer independiente, corrida del rótulo de hija y de esposa. Lucía Romero analiza todas las caras de su relación con Ramón y se permite esbozar una reflexión que trasciende su presente y da lugar a pensar también su pasado:

Convivir es ceder. Es negociar con otro, pagando siempre un precio, los minutos y los rincones de tu vida. Esa entrega de tus derechos cotidianos se hace por supuesto a cambio de algo: cobijo, cariño, compañía, sexo, diversión, complicidad. Pero cuando la pareja se deteriora el negocio de la convivencia comienza a ser ruinoso” (326).

Félix representa para la protagonista la voz de la experiencia, la materialización de ese padre ausente que ahora reconoce y que no supo enseñarle un futuro. Félix llena con su narración los vacíos de esa infancia difícil de poder decir, abre las puertas para que Lucía pueda deshacerse de la imagen de sus padres:

Yo he necesitado [...] que Félix me contara su vida, para poder liberar a los padres imaginarios que guardaba como rehenes en mi interior, esos padres unidimensionales y esquemáticos contra los que estrellaba una y otra vez mi propia imagen. Ahora sé que mis padres son personas completas y

complejas, inaprensibles. [...] Ahora que he liberado mentalmente a mis padres, yo también me siento más libre. Ahora que les he dejado ser lo que ellos quieran, creo que estoy empezando a ser yo misma (335).

Lo que a las otras protagonistas analizadas les costó menos poder hacer carne, en esta novela de aprendizaje a Lucía le llevó media vida. Asumir la soledad es asumir quizás el acto de mayor ejercicio de libertad. Vivir atada a las imágenes paternas es una manera ingenua de seguir en un lugar de confort y pretendida inocencia de seguridad, es seguir siendo niña oculta en el ropaje de una mujer adulta.

Por último, *El corazón del tártaro* nos presenta desde las primeras líneas una narración angustiosa que entre otros motivos sugiere el acoso que sufre Sofía Zarzamala, Zarza, a manos de Nico, su hermano gemelo, y probablemente también de su padre. Así como antes Gabi, Baba y Lucía Montero, esta nueva protagonista completará también su propio proceso de maduración. Esto le permitirá conocerse mejor, reconciliarse con su pasado y ordenar esa vida desgajada e inestable desde el punto de vista familiar. La reactivación de la confrontación con su hermano gemelo le impone evocaciones dolorosas. Volver a visitar los acontecimientos traumáticos la conducen a asumir un pasado oscuro. Este viaje físico y psicológico de veinticuatro horas la transforma y al final la consolida desde un lugar identitario que ha sido siempre inestable para Sofía (Zarza). Al igual que en *Bella y oscura*, la evocación del pasado infantil y juvenil lleva a Zarza a enfrentarse a hostiles y peligrosos espacios. Son estos lugares los que pone en perspectiva privilegiada problemáticas del mundo contemporáneo: la marginación social, la drogadicción, la delincuencia, la violencia familiar, el abuso sexual y hasta el incesto del que la protagonista Zarza cree sentirse víctima por partida doble: por su hermano gemelo Nico y por su padre. Los recuerdos que recupera la protagonista a lo largo de esas veinticuatro horas la llevan a verse niña escondida bajo la mesa, situación que la deja expuesta y que transparenta su orfandad dentro del hogar. Nuevamente este nido es el de los sueños, el de los malos sueños. Lo familiar para esos ojos de niña es lo horroroso y siniestro que esos espacios convocan. Para enfrentar ese pasado que vuelve, Zarza toma las riendas de su vida y regresa a su casa de la infancia, la cual reconoce como

un sepulcro (Montero, 2001: 137), un agobiante laberinto (138). Al fin y al cabo, la casa representa su propio cerebro fragmentado, un hervor de monstruos personales (138). La protagonista deberá animarse a abrir las puertas de su casa como la prueba necesaria para enfrentar sus miedos y fantasmas del pasado. Todo lo que intentó ocultar y callar volvió y no hay posibilidad de huida sin superar una niñez dolorosa. Sabe que dolerá, pero lo afronta³. Las figuras de Nico y su padre la acechan, son sus perseguidores y en un punto llegan a confundirse. Esa confusión la desestabiliza y mantiene a la narración en el plano de la expectación. Enfrentarse a los dos monstruos familiares por la rememoración permite sanar las heridas que la niña escondida bajo la mesa no pudo gritar.

Coincidimos con Carmen García Amero cuando afirma que la obra se propone demostrar que, pese al terrible ambiente en que puede transcurrir una infancia y adolescencia como las de Zarza, es posible liberarse de él; que no siempre triunfan la herencia biológica, las experiencias y vivencias familiares y la drogodependencia (2007: 64).

A través de los textos analizados podemos ver cómo estos personajes femeninos se miran en el espejo y este les devuelve una imagen de niñas conflictuadas. Esos reflejos dolorosos las lanzan por periplos insospechados que las hacen retornar mejores, capaces de ir reposicionando los retazos de memoria de forma tal que duelan menos y en los que las familias y los padres han dejado de ser los buenos o los malos para ser lo que son: seres atravesados por deseos que en muchas oportunidades hablan más de sus egoísmos personales que del efectivo cumplimiento de los mandatos culturales que presentan al hogar y a la vida familiar como el nido de los sueños.

Referencias

Chartier, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

3 Los aportes de María José Punte han contribuido para el análisis de la distancia que opera entre la idea de hogar y el espacio físico de esa casa a la que retorna.

- Escudero, Javier (1999). "La presencia del 'no ser' en la narrativa de Rosa Montero". *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, vol. 12, n. 2. 21-38. Disponible en: https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/77425/EC_V12N2_021.pdf
- García Amero, Carmen (2014). "El doble y su subversión en 'El Corazón del Tártaro' de Rosa Montero". *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, n. 2. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.25115/raudem.v2i0.599>
- Gascón Vera, Elena (1992). "Caos y tradición como fuerza de las mujeres". *Cuadernos de Aldeeu*, vol. 8, n. 2. 153-78.
- Montero, Rosa (1993). *Bella y oscura*. Madrid: Espasa Calpe.
- Montero, Rosa (1997). *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Montero, Rosa (1998). *Amantes y enemigos*. España: Punto de lectura.
- Montero, Rosa (2001). *El Corazón del Tártaro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Montero, Rosa (2006) [1991]. *El nido de los sueños*. México: Ediciones Siruela.
- Punte, María José (2014). "Miradas que hablan: infancia y experiencia en la narrativa argentina reciente". *Cuadernos LIRICO*, n. 11. Disponible en: <http://doi.org/10.4000/lirico.1760>
- Villar Secanella, Eva María (2019). "La reactualización del cuento maravilloso en la literatura infantil y juvenil de Rosa Montero". *Ondina/Ondine. Revista de literatura comparada infantil y juvenil. Investigación en Educación*, n. 4. 62-76. Disponible en: https://doi.org/10.26754/ojs_ondina/ond.201944734

Infancia, origen, relato. La construcción del autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado

*Childhood, origin, story. The construction of the author in the
authorial project of Benjamín Prado*

María Julia Ruiz

Universidad Nacional del Litoral - CONICET, Argentina

julitaruiz@gmail.com

Recibido: 14/10/2020. Aceptado: 29/11/2020

Resumen

En el presente artículo indagaremos en la categoría de *infancia* para pensar cómo ese campo creativo de experimentación (Link, 2014) o espacio conceptual (Premat, 2014) opera en la construcción del personaje de autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado desde los relatos de comienzo, las fábulas de origen y los inicios de la escritura. La infancia puede entenderse, desde esta perspectiva, como un *laboratorio de escritura* (Premat, 2014, 2016) donde poner a jugar el lenguaje poético con el regreso a los orígenes como acto fundacional de la escritura y de la creación del autor.

Palabras clave: infancia; origen; Benjamín Prado; proyecto autorial

Abstract

In this article we will investigate in the childhood category to think about how this creative field of experimentation (Link, 2014) or conceptual space (Premat, 2014) operates in the construction of the author's character in Benjamin Prado's authorial project, from the beginning stories, the origin fables and the beginnings of writing. Childhood can be understood, from this perspective, as a writing laboratory (Premat, 2014, 2016) where poetic language can be put to play with the return to the origins as a founding act of writing and the creation of the author.

Keywords: childhood; origin; Benjamín Prado; authorial project

Introducción

En una entrevista realizada en el año 2019, en el marco del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, preguntamos a Benjamín Prado sobre la ausencia de infancia en su obra. La aseveración sobre esta falta se visibilizaba en la casi nula presencia de niños, infantes o de figuraciones de infancia en su obra –con excepción de la novela *No solo el fuego* (1999), donde uno de los personajes es un niño de doce años a quien le cae un rayo; y la novela *Mala gente que camina* (2006), donde la trama se centra sobre la figura de un niño apropiado durante el franquismo, aunque este niño ya sea un hombre adulto y de su infancia se sepa poco–. De este modo, en un amplio corpus que incluye diez novelas, dos volúmenes de cuentos, cuatro de ensayo, tres de aforismos, dos autopoéticas y ocho poemarios, la ausencia de la infancia como tema o problema resultaba motivo de incógnita para nuestras investigaciones.

La pregunta en dicha oportunidad era la siguiente:

Aunque la literatura se quiera constituir como isla independiente del mundo, siempre queda un costado por donde ingresa la vida, las mitologías personales, las biografías. En toda tu obra se pueden rastrear esas mitologías, pero hay un espacio en blanco, una zona de vacío. ¿Dónde está la infancia en tu obra? (Ruiz, en prensa)

Las primeras palabras que Prado esbozó como respuesta fueron “No sé si puedo responder a eso”. Como una suerte de enigma, la ausencia de la infancia lleva a la pregunta por la infancia, a aquello que no puede ser respondido. Resulta interesante insistir sobre nuestra categórica afirmación de “espacio en blanco” o “zona de vacío” en relación con lo infantil en la obra de Prado, porque ante ella la pregunta, latente, no deja de emerger: ¿qué se entiende por infancia? ¿cómo se la puede definir, categorizar, investigar, problematizar?

Daniel Link (2014) colabora, con sus aportes teórico-metodológicos, a pensar la infancia como categoría de análisis en la literatura estableciendo una diferenciación sumamente relevante para abordarla:

A menudo se confunden infancia (un estado de la imaginación) con los niños y las niñas, que son quienes vivirán con mayor libertad ese estado.

Pero evocar la infancia es antes evocar una lógica (la lógica de la ausencia, de lo que va a desaparecer, de lo que falta en su lugar, la lógica de la fuga y el rapto, en fin: la lógica de lo imaginario) antes que una edad más o menos dorada [...] La literatura y la infancia como campos creativos de experimentación (es decir, como experiencias cuya salida se desconoce) (2014: 10).

Siguiendo estos postulados, si entendemos la infancia como un sinónimo directo de niñez (niños y niñas que viven en el estado de imaginación que la infancia provee) podemos afirmar que en la obra de Benjamín Prado, efectivamente, hay una zona en blanco, un espacio de vacancia. Pero esa infancia faltante podemos pensarla análogamente con los planteos de Link, en la *infancia como falta*, como aquello que se fuga y desaparece, como un campo creativo de experimentación. Desde esta perspectiva, la afirmación sobre la ausencia de infancia en la obra de Prado se diluye, dejando lugar a una germinación de nuevas significaciones y posibilidades de lectura.

A partir de los aportes de Daniel Link, pero sobre todo de Julio Premat (2012, 2014, 2016), indagaremos la infancia como fábula del origen, mito del comienzo y laboratorio de escritura en la construcción de la postura autorial en los poemas iniciales de *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014* (2018), la poesía completa publicada hasta la fecha de Benjamín Prado. El análisis del proyecto autorial (Zapata, 2011)¹ de Prado y sus cuatro etapas (emergencia, reconocimiento, consagración y canonización [Dubois cit. en Zapata, 2011]) habilita una lectura retrospectiva donde la infancia de la escritura opera como mito de origen y explicación de los comienzos, pero desde la reestructuración y revisión de los poemas publicados. En una estrategia tanto editorial como de autofiguración (Amossy, 2014; Maingueneau, 2014) y de diseño de sí (Groys, 2016), Prado agrega, reescribe y reinventa los poemas de su primer poemario *Un caso sencillo*

1 Concepto que acompaña nuestras lecturas teóricas y que condensa un universo categorial alrededor de los estudios teóricos sobre las autorías contemporáneas, aquellos que se encuentran a mitad de camino entre el análisis del discurso y la sociología de la literatura (para mayor profundidad, ver Ruiz, 2018, 2019)

(1986) y otorga a sus lectores algunos versos autopoéticos donde expone su construcción como escritor. En este sentido, no hablamos de infancia en términos de representación de una niñez autobiográfica o autoficcional del escritor Benjamín Prado sino en términos de una infancia de su escritura, de un primer momento, una piedra angular que el autor expone discursiva (en los versos del primer poemario, *incipits* a decir de Premat) y comportamentalmente, desde el diseño de una postura de sí.

Biografismo / génesis / laboratorio. Aproximaciones a la infancia como fábula de origen

Luego de la inicial y encriptada respuesta de Benjamín Prado ante nuestra pregunta sobre la ausencia de infancia en su obra (“No sé si puedo responder a eso”), el autor propone dos hipótesis, dos vías diferentes que intentan dar cuenta de sus reparos a la hora de tratar la temática de la infancia –entendida como sinónimo de niñez– en general por un lado y su propia infancia biográfica por otro. Comenzamos con la primera de esas vías para, en la última parte del artículo, recuperar la segunda, puesto que ambas son susceptibles de ejemplificar diferentes aspectos de la categoría de infancia como fábula de inicio y, también, como fábula de cierre, de final.

En la primera de estas vías o hipótesis, Benjamín Prado afirmaba

Me produce mucho reparo hablar de la infancia: por ejemplo, en las biografías o autobiografías de los autores esa siempre me parece la parte más latosa, la menos interesante. Yo quiero que Hemingway cuente cosas a partir del momento en que empieza a ser Hemingway. Porque creo que, al final y de alguna manera, la literatura y la carrera profesional van sustituyendo un poquito a la vida. Meterte en este mundo absorbe mucho tiempo: el escritor Benjamín Prado se lleva el setenta por ciento de la vida del sujeto Benjamín Prado, quiera o no quiera termina ocupando más espacio (Ruiz, en prensa).

Esta primera hipótesis expone el interés de nuestro autor por indagar en los comienzos no ya de una vida particular, biográfica, sino en el principio de una actividad literaria, en la creación de una obra y,

simultáneamente, la creación de una identidad de autor. Que el interés de Prado sobre Hemingway surja no del comienzo de su vida sino del comienzo de su obra expone claramente lo que nuestro autor ha decidido trazar en su proyecto autorial: la infancia de Prado está inscrita en la infancia de su escritura, en los comienzos de su obra literaria, en los poemas autopoéticos de *Un caso sencillo* (1986) que, con ocasión de la publicación de su poesía completa (2018) han sido reescritos o hasta han sido incorporados por primera vez en el volumen. Es Julio Premat quien presta su andarivel teórico-metodológico para pensar las ficciones del comienzo, del inicio de una obra literaria y de una autoría: propone pensar el origen como *instrumento de lectura*, como cimiento para recorridos especulativos, como un objeto crítico: *las funciones del principio* (2016: 13).

En su artículo “Pasados, presentes, futuros de la infancia”, el teórico propone pensar la infancia en la literatura, no ya exclusivamente como una figuración de la niñez –diferencia que ya recuperaba Daniel Link cuando mencionaba la confusión entre infancia como sinónimo de niños e infancia como campo creativo–, sino como un “espacio conceptual, terreno de creencias, lugar de determinaciones sociales y de ideales compartidos” (Premat, 2014: 1), lugar atravesado por una red de valores culturales, presupuestos estéticos, estereotipos y principios ideológicos. En este sentido, la infancia “tanto en su imagen mediática, sociológica, icónica o literaria, es un punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano” (1). Según Premat, este espacio puede estudiarse desde tres perspectivas: en un primer momento, plantea el biografismo, aquel que piensa la vida como un todo orientado o como una línea cronológica; en una segunda instancia, los mitos de origen, puesto que “en los relatos de cómo un niño prefigura a un escritor futuro se actualizaría una versión legendaria de lo genético. Al origen puede vérselo como una proyección de la infancia o, si se quiere, postular que, en el origen, ante todo, encontramos a la infancia” (1). Desde este punto de vista, la infancia se puede pensar como génesis “en la medida en que su relato permite pasar de un hacer (escribir literatura) a una forma diferente y socialmente reconocida de ser (una identidad nueva: la de ser autor)” (1-2). En un tercer momento, Premat propone el abordaje de la infancia como

una manifestación propia del discurso literario, puesto que “el pensamiento singular de los niños [...] es un modo de aproximarse a las especificidades de la palabra literaria” (2). Estas tres perspectivas, biografismo, mitos de origen e infancia como laboratorio de escritura, serán las que Premat desarrollará, poniendo especial énfasis en la tercera de ellas, la más extraña y original, porque desde ella se piensa la infancia como “espacio aparte, relación diferente con la palabra, mezcla inextricable de subjetividad y de percepción, posibilidad de percibir la realidad de manera alternativa, expansión del deseo y de la imaginación en tanto que supuestas verdades” (2). Los poemas que analizaremos de Benjamín Prado tienen una suerte de mixtura de estas tres instancias diferentes, aunque es preciso destacar que el laboratorio de escritura al que Prado echará mano no tendrá que ver con una aproximación al lenguaje desde una perspectiva infantil, sino de adolescencia, desde su correlato originario, como marca de un nacimiento de obra y de autor, una fundación de un proyecto autorial.

Dentro de lo que Premat llama *testamentos* se incluyen las visiones de los escritores que narran su infancia prestando atención al cuándo de esa escritura: “por un lado, la narración desde el final de una trayectoria: en la vejez, en vísperas de la muerte, en un esfuerzo postrero de escritura. Aquí los relatos del comienzo son una última palabra, o un testamento” (2014: 5). En los casos que Premat analiza, la vuelta a la infancia desde la vejez opera “para instaurar –en buena medida repetir– un tipo de lectura y un sistema interpretativo de una obra...” (6). Desde este espacio de infancia evocada se constituyen fuertes marcas de una figura de autor: este “no se define como resultado de un proceso, de un aprendizaje, de encuentros, lecturas y peripecias, sino que tiene una identidad en alguna medida innata, absoluta, que sólo espera revelarse” (7). En los testamentos los autores vuelven sobre los hechos de infancia para delimitar los rasgos de sus imágenes de autor, aquellas que se prefiguraban en las obras literarias, y en ese regreso se realiza una explicación legendaria, una construcción del mito de origen que determina el futuro y marca el destino:

el relato construye a un personaje acorde con la obra posterior, en una estrategia de selección y de actualización de elementos dispares, incluso contradictorios, pero necesarios para dar una imagen completa, enteramente determinada en estos primeros años. O sea, preexistencia mítica de la escritura en el niño (no hay un “volverse” poeta, un devenir, sino una afirmación *ab aeterno* de su identidad) (Premat, 2014: 8).

En los poemas que analizaremos, si bien hay una fuerte imagen de autor y el regreso a la infancia de su escritura está teñido por el halo de lo legendario (a la manera de los *testamentos* de Premat), no obstante, puede leerse claramente el “volverse poeta” como un proceso, como una construcción de autor, como un proyecto a seguir, un recorrido a resolver, un aprendizaje a realizar. En este sentido, y en contrapartida con los *testamentos*, los poemas de Prado se acercan a lo que Premat define como *fundaciones*: “un regreso a la infancia y a los comienzos puede funcionar, al contrario, como la apertura de una obra literaria, un gesto para entrar en el campo, un ejercicio para lanzar las especificidades de una palabra que se quiere singular” (2014: 5).

Premat ahondará en los escritores que recurren a la propia infancia “en el período en que comienzan un proyecto literario o al menos en el momento de recomponer las coordenadas de un proyecto narrativo” (2014: 9). En estos casos se puede hablar fehacientemente de la infancia como un laboratorio de escritura, porque

La retrogradación al universo infantil, los intentos de focalizar la mirada del mundo a partir de una percepción anómala y primaria, la búsqueda de hallazgos discursivos, las concepciones alternativas de lo real, todo lo que corresponde a estas escrituras de la niñez, son una especie de regresión al universo que nutre la imaginación y el lenguaje, un interrogante a los fundamentos supuestos de la ficción, una construcción de figura del creador a partir de la actualización -la invención- de un yo niño, capaz de tomar la palabra y delimitar las características de un estilo (Premat, 2014: 9).

Frente a esta afirmación destacamos que Benjamín Prado no inventará un “yo-niño” que tomará la palabra pero sí, desde la figura que creará de sí mismo como un autor impostor, reversionará su propia voz adolescente

para reescribir aquellos primeros poemas de *Un caso sencillo* (1986), incipits de su obra, primera publicación, “entrada en la literatura” (Premat 2012).

Mediante el laboratorio de escritura no se vuelve a la infancia para explicar la obra previa, lo ya escrito –como en la figura de los testamentos– sino para “empezar, para empezar de nuevo más precisamente, y fundar entonces una obra literaria aparte, reconocible entre las demás como un corpus singular”: la infancia en las fundaciones opera desde una estética diferente, no como algo perdido sino como una forma de creación, de potencia, de invención, de juego: se intenta “alcanzar una niñez que, de algún modo, sigue estando y puede reactivarse” (Premat, 2014: 9).

A mitad de camino entre un testamento y una fundación, los poemas de *Un caso sencillo* “La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)” y “Días de lluvia”, dedicados correspondientemente “Para Luis Fernández, el profesor de literatura que me convirtió en lector” (Prado, 2018: 17) y “Para Fernando Borlán, el profesor de literatura que me hizo escritor” (37), forman parte de una vuelta al pasado, a la infancia de la escritura, a los orígenes de la formación del escritor. Ese retorno puede leerse desde la perspectiva del biografismo, de la vida como un transcurrir cronológico; desde la perspectiva del origen mítico, en el agradecimiento a los formadores que hicieron del sujeto biográfico un *autor*; y finalmente desde el laboratorio de escritura, puesto que los poemas que figuran en *Acuerdo verbal* son una reescritura, un ejercicio literario, una impostura autorial en la cual el poeta, en la consagración de su proyecto autorial, revisita su escritura de adolescencia y la modifica jugando con los tonos y la reconstrucción de su propia voz treinta años después. En este sentido, los poemas de Prado problematizan la escritura a la vez que problematizan el origen, fábula de una infancia que no tiene principio porque, en las diversas correcciones, siempre vuelve a empezar.

Resulta interesante insistir en los aportes teóricos de Julio Premat, esta vez en su propuesta del año 2012, donde se propone leer los comienzos como una forma de indagar en el origen de un texto, una obra, una autoría. En el mismo comienzo de su intervención plantea una extensa serie de

preguntas que operan como disparadores de la problemática inaugural, preguntas de las cuales nos haremos eco para indagar: “¿Cómo se vuelve alguien escritor? [...] ¿Cómo funciona la idea de origen en cualquier relato sobre el tema? ¿Cómo los escritores cuentan esa historia, qué funciones tendrían esos relatos? ¿Cómo y a partir de qué postulados la crítica literaria construye también relatos sobre ese origen?” (Premat, 2012: 1-2).

Ante estas problemáticas, propone una serie de abordajes posibles que serán herramientas metodológicas de sumo interés para nuestra lectura del corpus:

- Estudiar la “entrada en escritura”: primeros textos, primeras publicaciones, estrategias y efectos.
- Estudios genéticos: variantes, manuscritos, correcciones entre diferentes ediciones. Modos de preparación y “disparadores” de escritura.
- Relatos de origen incluidos en los textos: representaciones imaginarias de un comienzo.
- Relatos autobiográficos y autoficcionales sobre el origen de la escritura.
- Filiaciones literarias, construidas por el autor o la crítica
- Incipit* de los textos: primeras líneas de un relato, primeros versos, modos de marcar la irrupción del propio discurso.
- Organización y reorganización de ediciones (antologías, recopilaciones): efecto del orden, paratextos, títulos, etc. (2012: 2)

Para el abordaje de lo anteriormente mencionado plantea directrices teóricas, las cuales serán expuestas de manera dicotómica: 1) Arqueología/historia; 2) Origen/genealogía; 3) Obra/borrador; 4) Publicación/inédito/archivo; 5) Comienzos/proyecto. Nos detenemos en la última de estas dicotomías, la cual deviene de Edward Said y sus *Beginnings* o entradas a la literatura porque “Comenzar determina lo que sigue, construye la principal entrada en lo que se leerá, establece relaciones de continuidad y antagonismo con lo escrito antes [...] comenzar es el primer paso en la producción intencional del sentido” (Premat, 2012: 8). La entrada en la literatura es un modo de situar y poner en resonancia una producción en un campo literario y ante una biblioteca heredada, es decir,

sentar una posición y ocupar un posicionamiento. En consonancia, el estudio de un proyecto literario no puede salvarse del estudio del comienzo, pues siempre estará determinado por los primeros gestos:

El proyecto puede pensarse entonces desde una posición tradicional (la del escritor demiurgo que desarrolla a partir de cero un proyecto preestablecido) o desde lo dicho sobre el origen y la obra: el proyecto como una forma que se define a medida que se desarrolla, a la vez causa y consecuencia de lo escrito (Premat, 2012: 8).

En su volumen *Érase esta vez. Relatos de comienzo* (2016) Premat recuperará todas sus hipótesis sobre infancia y relatos de comienzos, pero le incorporará la dimensión temporal como cuestión fundamental. Para ello, se sale de las concepciones habituales y conocidas del origen (los grandes orígenes continentales, las tradiciones culturales, la presencia de lo mitológico y lo primitivo en la literatura) “para pensar problemas de articulación entre literatura, pasado, tiempo y sentido”:

Rastrear en el pasado el momento en que comienza lo existente y lo explica: las cosas nacieron así y luego, a partir de lo que fueron, se convirtieron en otra cosa, en algo comprensible y transmitible gracias a la evocación de esa página primera y a la distancia que nos separa de ellas (Premat, 2016: 13).

En este sentido, una lectura del origen llevaría siempre a posicionarnos en el presente para regresar a un pasado que cobra su sentido desde la actualidad con proyección a un futuro. La infancia de la escritura es, entonces, un pasado que se construye y se resignifica con el paso del tiempo: invención de un principio, invención de una escritura, invención de una autoría. Eso es lo que indagaremos en los poemas de Benjamín Prado.

Construyendo imágenes de autor: la postura del impostor

Benjamín Prado reescribe casi en su totalidad su primer poemario *Un caso sencillo* (1986) con ocasión de la publicación de su poesía completa en el volumen *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014* (Prado, 2018). En esta etapa de consagración de su escritura (Dubois cit. en Zapata, 2011) podría pensarse que Prado se acerca al final de una trayectoria y su vuelta a los orígenes, al principio de su escritura, podría entenderse como una suerte

de *testamento* a decir de Premat. No obstante, la reescritura y hasta la incorporación de un poema que nunca estuvo en *Un caso sencillo* se realizan siempre a la luz de la impostura, desde un ejercicio con el lenguaje, como si este se tratara de un laboratorio de escritura, una *fundación*.

Podemos dar cuenta de esta idea revisando las “Notas” de *Ecuador. Poesía 1986-2001* del año 2002 y sus reediciones de 2004 y 2009² (no así en la de 2015, titulada “Nota final”) donde el autor realiza una confidencia autopoética que permite leer su poesía completa del año 2018 desde un nuevo posicionamiento: “Por lo demás, me encanta recordar ese aforismo de E.M. Cioran según el cual ‘bajo toda *Obra completa* yace un impostor’ (2002: 186; 2009: 224). Ese impostor que yace en *Acuerdo verbal* no es una imagen casual ni sorpresiva, ya que el autor se dibuja y desdibuja intencionalmente en la reescritura de sus primeros poemarios, lo cual lleva a la ineludible pregunta: ¿quién habla en estos versos?, ¿qué imagen de autor se diseña? Frente a la empresa de reescritura y modificación total de *Un caso sencillo* entendemos que quien habla no es el poeta veinteañero, aquel aprendiz de escritor que enunciaba sus primeros balbuceos poéticos en el año 1986. El sujeto que se expone en la reconstrucción de este primer poemario es una impostura, es otro sujeto con un nuevo posicionamiento en el campo y una nueva perspectiva que, sin embargo, busca generar, mediante un trabajo consciente con el lenguaje poético, un efecto de escritura de juventud, una escritura originaria, inicial. Este sujeto no es alguien que comienza a dar sus primeros pasos en una carrera literaria, sino que ya se ha ganado un lugar en la escena –gracias a ese lugar posee un *Opus* (Maingueneau, 2014), una edición de obra completa– y desde ese lugar legitimado, reescribe.

La imagen de autor (Amossy, 2014; Maingueneau, 2014) como impostor o impostura permite leer los íncipits, comparar las distintas ediciones –en un esfuerzo propio de la crítica genética–, indagar las distintas posturas autoriales (Meizoz, 2014, 2015) generadas a lo largo de su trayectoria y

² Antología profunda que operó como una suerte de poesía completa hasta la publicación de *Acuerdo verbal*, volumen que recopila todos los poemas de todos los poemarios publicados hasta la actualidad.

puestas en perspectiva con una intención particular en este *Acuerdo verbal*. En este punto, vale recordar el aforismo incluido en la “Nota” de *Ecuador*: “Es una suerte que, en el mundo de la Literatura, que algo ya se haya dicho no signifique que no pueda volver a decirse por primera vez” (Prado, 2002: 187).

En la nota final de la cuarta edición de *Ecuador* (2015) el aforismo de E.M. Cioran ha sido suprimido y reemplazado por un agradecimiento a los lectores, aquellos que “han hecho posible que los cinco libros que componen este *Ecuador* sigan vivos treinta años después de que apareciera el primero de ellos”, y agrega: “sus lectores, las mujeres y los hombres que los compran, los anotan, los regalan, escriben sobre ellos, los difunden, me los llevan aquí o allá para que se los firme... Ellas son la otra mitad de mis poemas” (2015: 189). La imagen del autor de obras completas como un impostor es suprimida en esta nota con la intención de reforzar el agradecimiento a los lectores, que son quienes permiten que existan las sucesivas ediciones y, gracias a ellas, las sucesivas correcciones. En una entrevista realizada en el año 2017 Prado volvía nuevamente a agradecer a sus lectores “por leer mis libros y por permitirme que haya ediciones y por poder borrar esos pequeños rencores que tenía con respecto a mí mismo. Puedo sacar una nueva edición con un poema que faltaba o arreglar uno que no me gustaba” (Ruiz, 2017: 10).

En la misma entrevista, ante la pregunta sobre a qué se debe la “actitud revisionista” que presenta en sus poemarios (tanto en *Ecuador* como en *Ya no es tarde*, y que ahora puede hacerse extensible a este *Acuerdo verbal*) la respuesta del poeta es:

A que tenía razón Paul Valery y los libros no se terminan, se abandonan. [...] Hay muchas razones por las cuales un poema debería haber estado en un libro, puesto que tenía su sitio reservado, pero no se presentó la oportunidad. Yo lo que hago es no anular esa posibilidad. Lo dejo ahí y quizás algún día se presenta y le doy de comer (Ruiz, 2017: 09-10).

Esta posibilidad latente de volver sobre los poemas ya editados es la que erige la imagen del poeta corrector: imagen que perdura en toda su poesía. La vuelta a su primer poemario *Un caso sencillo* y la reescritura de

“La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)” y la incorporación de “Días de lluvia” –inexistente en la versión de 1986– dan cuenta de esta impostura literaria, juego revisionista que vuelve a los inicios para componer una imagen de autor de juventud, pero con la mirada del poeta consagrado que solo se logra después de tres décadas de trayectoria. De esta manera, la entrada en escritura que enunciaba Premat, en el caso de Benjamín Prado es revisitada desde un estudio genético, desde la comparación de diversas ediciones, desde las manifestaciones autopoéticas en entrevistas, desde las fábulas autobiográficas de construcción del escritor.

Un caso sencillo: revisiones, versiones, nuevos principios

Si todo principio tiene una escena arcaica, iniciática o mitológica, *Un caso sencillo* pone la piedra angular en lo que será el proyecto de escritura y el proyecto de autor de Benjamín Prado. Esto no se debe solo a que sea su primer libro publicado, sino a que, en su atmósfera, se reconoce una fábula de formación, un camino de pruebas para el aprendiz de escritor.

Este poemario tenía como íncipit en su versión original un epígrafe del poeta Rafael Alberti: “*Y es que el mundo es un álbum de postales*”. A partir de esta cita se actualizaba la imagen de Prado como aprendiz del maestro, como aquel poeta joven que iniciaba su camino en la escena literaria de la mano de uno de los exponentes de la generación del ‘27³. En la versión incluida en *Acuerdo verbal* el epígrafe cambia y redirecciona el sentido de todo el poemario; el mismo es de Alexandr Pushkin y enuncia: “*Feliz aquel que fue joven en su juventud*”. Esta sentencia posiciona al autor de una manera diferente, puesto que aquí se reconoce abiertamente que el joven que escribió *Un caso sencillo* es ahora un sujeto que rememora aquella juventud. La pose que se manifiesta es, entonces, la de un autor ya

3 La relación de amistad entre Benjamín Prado y Rafael Alberti es narrada en cientos de entrevistas, tertulias y exposiciones públicas del escritor madrileño. Su primer encuentro, recuperado también por Prado, está cargado de un halo mitológico, una suerte de coincidencia y providencia. Los trece años de amistad están testimoniados en *A la sombra del ángel. Trece años con Alberti* (2000) de Benjamín Prado.

consagrado y constituido como tal que recuerda aquellos primeros pasos literarios y desde ese recuerdo reescribe sus versos inaugurales.

Persistiendo con su actitud revisionista, Prado menciona:

[Con *Ecuador*] me he divertido jugando a que tenía dieciocho años y escribía un poema o en el caso del primer libro, *Un caso sencillo*, a reescribirlo entero porque no me gustaba nada, me parecía de una ingenuidad tremenda: muchos poemas conservan sólo el título. Ese era un libro que si lo veía por ahí lo escondía detrás de los estantes o cuando alguien me lo llevaba a dedicar yo le decía: “te lo cambio por los dos últimos”. Cuando me ofrecieron reunir toda mi poesía en *Ecuador* yo me dije “Ésta es la mía”. Fue una impostura muy graciosa, una especie de entrada en el túnel del tiempo que me divirtió mucho (Ruiz, 2017: 11).

Esa impostura que Prado menciona habla no solo de la reescritura de los poemas sino, sobre todo, de la pose que él mismo adopta: a modo de juego, se intenta volver a los dieciocho años, atravesar ese túnel del tiempo en el cual se reconstruye, se vuelve a armar desde la mirada de aquel que ya lo atravesó y se encuentra del otro lado.

No obstante las reversiones, la imagen de aprendiz que se instala en 1986 persiste en 2018, lo único que cambia es, como decíamos, el posicionamiento: *Un caso sencillo* es un libro inaugural y esa esencia se mantiene en *Acuerdo verbal*.

Esta imagen de autor-aprendiz se potencia en tres poemas: “El mismo que esperábamos. Rafael Alberti en 1982”, poema que pondera la imagen del maestro desde la metáfora de los ángeles y los juegos de luz y oscuridad. Sin una dedicatoria expresa, este poema igualmente se puede leer como un agradecimiento al poeta por su cobijo y compañía, por su apoyo y su colaboración para que el aprendiz ingrese y se instale en la escena literaria. “La dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega)”, dedicado “para Luis Fernández, el profesor de literatura que me convirtió en lector” y el poema “Días de lluvia” (incluido por primera vez en esta poesía completa de 2018) “para Fernando Borlán, el profesor de literatura que me hizo escritor”. En estas dos dedicatorias se juega el reconocimiento de un autor consagrado que agradece a sus maestros formadores, aquellos

que lo iniciaron en el camino de la lectura y de la escritura y lo convirtieron en *autor*.

Las correcciones que se producen en *Acuerdo verbal* en el poema sobre Garcilaso no son muchas pero alcanzan para dar cuenta del cambio de perspectiva del autor: en primer lugar, la incorporación de la dedicatoria a Luis Fernández (ausente en la versión de 1986); en segundo lugar, la eliminación de algunas palabras y tópicos propios de la otra sentimentalidad⁴ (“Tinieblas desatadas tomaban dulcemente / bosques con grandes lunas de nieve en la cintura”) (Prado, 1986: 37) y en tercer lugar la supresión de versos para lograr mayor precisión (“En su breve memoria de imagen detenida” (1986: 37) cambia por “En su memoria azul” (2018: 17). Estos breves retoques, si bien no parecen manifestar una versión totalmente nueva del poema, ponen en foco el cambio de perspectiva del autor y traen nuevamente la imagen de la impostura, de aquel que no es el joven aprendiz de escritura del año ‘86 sino un autor consagrado que revisa su obra inicial.

El caso de “Días de lluvia” se presenta diferente porque este poema no se encontraba en la edición original de *Un caso sencillo*, sino que ha sido incorporado en este *Acuerdo verbal* como un homenaje a Fernando Borlán. Este agradecimiento al docente que lo inició en la escritura tiene marcas autopoéticas⁵, ya que se inscriben consejos de escritura que Borlán realiza a nuestro autor, destacados en el poema con letra cursiva, como si se recuperara su voz en estilo directo: “Eso es lo que decías. / -Escribe desde otro. / -No vivas en tu época. / -Saber caer / te hará / aliado del suelo” (Prado, 2018: 37). Estos consejos son claras marcas autopoéticas que un maestro intenta brindar a un aprendiz, aprendiz que puede entender las

4 Encabezado por Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, este grupo poético revitaliza los planteos machadianos del heterónimo Juan de Mairena, quien proponía inventar una máquina de sentimientos que permita “recrear” las experiencias. Estas recreaciones son entendidas por el grupo granadino desde el espacio del poema: convertir el texto en un teatro, y los sujetos en personajes, para que las experiencias que se narren puedan ser compartidas e identificadas por todos. Para indagar en la historización de este movimiento, como asimismo en los documentos y manifiestos presentados por el grupo poético, ver *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* de Francisco Díaz de Castro (2003).

5 Para una historización de la categoría autopoética, ver Ruiz (2018).

enseñanzas recién en la etapa de consagración de su carrera literaria, cuando vuelve a los orígenes, al pasado de su presente, para reinventar un principio:

Tratabas de decirme:

-Lucha por la alegría.

-Sé de quien te podrías escapar y no quieras.

-El poema es la onda expansiva del dolor.

*-La fe nunca ha servido para mover montañas
sino para evitar que se escalen (2018: 37).*

La voz del poeta vuelve al pasado para rememorar y conjeturar consejos y dejar su marca en el discurso: “eso es lo que decías” o “tratabas de decirme” son expresiones de un sujeto que vuelve la vista atrás, a un momento de juventud que ha terminado.

Tanto en la versión de 1986 como en la de 2018, el poemario *Un caso sencillo* mantiene ciertos lugares propios del autor; tópicos que permanecerán en toda su poesía y fomentarán la creación de un estilo particular de escritura: las constantes imágenes acuáticas (agua, río, mar, nieve, lluvia, tormenta, hielo, escarcha, océano), los juegos entre la luz y la oscuridad, el color azul, la presencia de animales como términos de metáfora, entre otros. En este poemario –en sus dos versiones– se construye un clima especial; las palabras que más se repiten son *nieve* y *frío* y ambas generan una atmósfera propia, invernal. Estos datos hablan también del origen como proyecto, puesto que desde el inicio se presenta una voz que mantiene una coherencia estética en toda una trayectoria.

En resumen, desde la nueva ubicación del autor en la escena literaria y la reconstrucción que se hace de los versos en *Acuerdo verbal* se puede observar la imagen del aprendiz pero desde alguien que ya aprendió: al cambiar el posicionamiento cambia la perspectiva y con ella la forma de ver de quien habla en los poemas. Revisión testamental de quien, con una obra consagrada vuelve en el tiempo pero, a la vez, laboratorio de escritura que inaugura un nuevo comienzo, un nuevo origen.

La segunda vía: autofiguraciones de infancia

En el inicio de estas palabras enunciábamos que, frente a la pregunta sobre el vacío de infancia en la obra de Benjamín Prado, el propio autor exponía dos hipótesis, dos vías de indagación para explicar sus reparos a la hora de hablar de la infancia en general y de la propia en particular. En este recorrido teórico y analítico hemos descubierto la infancia presente en la poesía de Prado como infancia de la escritura, como inauguración de un proyecto autorial, como testamento que se evoca y como fundación que se inicia, como reconstrucción, como impostura, como postura autorial. No obstante, nos queda pendiente la indagación de esa segunda vía, la segunda hipótesis que responde por la infancia personal del propio escritor, el sujeto autobiográfico que crea y encarna un personaje de autor. Ante esto, Prado respondía:

[...] hay una especie de recurso lejano que es la memoria y para conservarla hay que buscar trucos. Yo me he ido a vivir a Las Rozas, que es donde está la casa de mi infancia. Fui a vivir a la casa donde yo nací, y no de manera inocente. De algún modo tiene una parte dolorosa, dañina, porque yo amé esa casa y esa casa me hace daño, evidentemente. No puedo dejar de ver a mi padre, a mi madre, la cena, la familia en el jardincito, es imposible. Por otra parte, me salva también: tengo la sensación de tener ahí un anclaje a tierra. Cuando te pasas la vida en televisión, radio y escenarios hay un punto de ti que se convierte en un personaje, es inevitable: por mucho que luches por ser la persona más natural del mundo –y procuro serlo y lo intento, creo que casi todo el mundo tiene la sensación de que no me comporto como una estrellita de *rock and roll*– es verdad que estás todo el día debajo del foco. Eso te presta cosas pero a la vez te resta naturalidad. Esto de vivir en mi casa, porque ésa es mi casa, por una parte me hace daño y por otra parte me cura (Ruiz, en prensa).

La casa de la infancia como materia poética podemos encontrarla textualizada en el poema “Ángeles Prado espera en su jardín”, también perteneciente a *Un caso sencillo*, el cual en su primera edición se titulaba “Ahora estarán seguramente tristes” y es, como imaginamos, un poema dedicado a su madre. En la versión de 1986 se plantea la escritura como una deuda pasada, vieja, anterior: “Hoy iba a hacerte el viejo poema que

te debo. / Iba a hablar de tus manos, tus labios, tus cabellos, / tus ojos donde se hacen pequeños los paisajes / que amas, levantados de alamedas o torres / con relojes que miran asombrados al cielo” (Prado, 1986: 36). En la versión de 2018 esa deuda desaparece, puesto que el poema ya ha sido escrito en 1986 y, con la deuda saldada, el poema será modificado: “Hoy iba a hablar de ti. / Iba a hablar de tus manos, / tus ojos donde se hacen pequeños los paisajes / que amas: alamedas y torres con campanas, / campos en donde brillan el tesoro del trigo / o el gran pájaro verde de centeno” (2018: 29).

En ambas versiones, la presentación del jardín de la casa de Las Rozas, casa de la infancia del escritor, permanece inmutable, no cambia en su escenografía: “Ahora estarán seguramente tristes / los ciruelos. Ahora, muy despacio, / una niebla cansada / irá desvaneciendo la noción del jardín” (1986: 36) (2018: 29). El espacio del jardín y la atmósfera que genera el poema denota el estado de ánimo de ambos personajes, aquella tristeza de los ciruelos que metafORIZA la tristeza de quien escribe el poema y la de quien lo espera: “Pienso en ti mientras ando por las calles / frías de Copenhague. Son las cinco, / cae el atardecer / con ademán de atleta derrotado; / aúlla el viento y llueve como tú siempre dices: / llueve igual que si fuera a terminarse el mundo. / Y hay poco que escribirte. Hay poco que escribir” (2018: 29). Esas escasas palabras se resuelven en el regreso desde la memoria hacia ese espacio mítico de la infancia, al jardín de la casa materna, aquel donde el sujeto aún puede ver a su madre esperando, rodeada de vegetación, esa carta, el poema o las noticias de su hijo ausente, en un país extranjero: “Hoy las frases geniales se aburren en los libros. / Quedan éstas, sencillas, que quisieran morirse, / este dulce desvelo por los ojos, sonámbulos, / fugitivos buscándote en las dalias, / los cerezos, las lentas violetas, los ciruelos / seguramente tristes del jardín” (1986: 36). Este final de 1986 no sufre casi modificaciones en su versión de 2018 - reemplaza los cerezos por los rosales-, lo que nos lleva a pensar que esa vuelta mítica a la infancia permanece intacta en la memoria tanto del joven que inicia su escritura poética como del adulto que la recuerda para reescribirla.

Otra mención al jardín de la casa de Las Rozas lo encontramos en el poemario *Asuntos personales* (1991) con la serie de haikus “Fragmentos de un jardín”. Con veintiún poemas en su edición original y con treinta en *Acuerdo verbal*, los haikus se reordenan, mutan, se reescriben, se suprimen y se inventan: nuevamente aparece la imagen del poeta corrector, aquel que no deja de volver sobre sus palabras para encontrar nuevas formas de decir. En ese regreso a la infancia, la sucesión de poemas en la edición de 1991 culmina con “Sobre la cerca / el sol. Mi sombra, fuera; / yo, en el jardín” (45), en un ejercicio de presentificación del espacio que lleva de cuerpo presente al sujeto que recuerda la casa de su infancia. En la edición de 2018 ese regreso de la memoria se plantea en el haiku 4: “Cierro los ojos: / la flor antigua se abre / en el jardín” (87) y el cierre de la serie es una declaración autopoética, una noción de literatura: “La rosa idea / la luz, como el lector / escribe el libro” (93). En este sentido, la vuelta al jardín, al espacio mítico de la infancia ofrece una mirada teórica sobre la literatura, una declaración autopoética que será marca de identidad del poeta en todo su proyecto autorial⁶.

Otro regreso mítico a la casa de la infancia puede verse diseñado en la novela *Ajuste de cuentas* del año 2013, tercera entrega de la saga “Los casos de Juan Urbano” en la cual el personaje principal –el Juan Urbano que opera como heterónimo de Benjamín Prado (así firmó su columna del diario *El País* a lo largo de quince años) y que recibe su nombre como herencia de aquel Juan Panadero de Rafael Alberti– debe regresar a la casa materna por no poder sostener el pago de la hipoteca de su piso. Este regreso a la casa de la infancia opera en la novela como parte de una denuncia social, la de la España de la crisis y el pelotazo financiero; pero, si indagamos, podemos ver en la construcción de esta ficción un regreso al inicio:

Estábamos en su casa, la nuestra, que para mí es una mezcla de máquina del tiempo y pabellón de reposo, el lugar donde siempre sigue siendo ayer,

6 Para continuar con los derroteros sobre las autopoéticas en la poesía de Benjamín Prado, dirigirse a Ruiz, 2018.

nunca hay que fingir y no caben las mentiras. En el jardín se escuchaba el ruido de los árboles y en la autopista cercana el de los coches, que daba la impresión de rayar el aire a su paso, dejándolo lleno de zarpazos metálicos. Mi madre vive allí, en Las Rozas, desde 1941 y es una de las pocas vecinas históricas, por así llamarlas, que conservan su casa en aquel pueblo de las afueras de Madrid... (Prado, 2013: 53).

Sin olvidar que nos referimos a un personaje de ficción, no obstante las mitologías autoriales de la infancia se presentan en esta novela, con el escenario del pueblo Las Rozas y con la casa materna como epicentro del origen de la literatura:

Me vi a mi mismo llegar allí un millón de veces, en mi bicicleta [...] [para comprar] los libros ilustrados de la editorial Bruguera que se recibían cada mes y aunque fuesen versiones abreviadas y quizás mal traducidas de algunos clásicos no dejaban de ser *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *Los viajes de Gulliver* o *La Isla del tesoro*. Ellos me convirtieron en mí, así que malditos sean también Melville, Stevenson y todos los demás; por su culpa ahora no soy un adinerado corredor de Bolsa... (2013: 97-98).

Las lecturas de la infancia como base del personaje que se convierte en *autor* y la vuelta del escritor biográfico a habitar la casa de su infancia opera tanto en la ficción como en la vida real, a la manera de indagación del marco teórico sobre las autorías contemporáneas que nos acompañan en nuestros estudios: a mitad de camino entre el análisis discursivo de los textos y la sociología de la literatura que rodea a esos textos.

En una primera (¿originaria?) entrevista vía mail a Benjamín Prado en el año 2012 –la cual no ha sido publicada en ningún medio digital sino que ha servido para uso interno de nuestras investigaciones– le preguntábamos: “Intentando rastrear el origen, las primeras palabras como escritor en tu vida, ¿cuál es el primer recuerdo que tienes en el que el lenguaje haya sido protagonista? Tu primera escena de lectura, ¿la recuerdas? ¿y la de escritura?”. Ante esta pregunta, nuestro autor respondía:

Recuerdo lo que todo el mundo, los tebeos, los primeros libros de aventuras. Pero sí tengo un recuerdo exacto de los dos primeros libros que me impresionaron de verdad, tal vez los que me hicieron soñar por primera vez con ser escritor: *Peter Pan*, de James M Barrie, y *Rebeca*, de Daphne de

Maurier. Los tenía mi padre, encuadernados en piel, tenían ese aroma que tienen los volúmenes antiguos. Los dos me parecieron maravillosos. Aún me lo parecen. Y después hay otro momento esencial para mí: la lectura de Garcilaso de la Vega y el relato que mi profesor de literatura hizo de su historia. Ahí lo tuve claro: si los escritores eran así, yo quería ser uno de ellos.

Junto a Julio Premat podemos pensar este movimiento, este traslado al espacio mítico, como una fábula de cierre, aquella que vuelve al inicio, al comienzo de todo, para concluir. No obstante, esta fábula de cierre no es tal, puesto que en ese regreso no se consolida una clausura, sino una explosión de nuevas posibilidades.

El origen no es el espacio en sí ni el momento de la emergencia, sino la mirada retrospectiva que se tiende hacia ellos [...] es ese desplazamiento que a la vez vuelve, esboza formas en las tinieblas de lo perdido e intenta, vanamente, nombrar y determinar el pasado. El origen es la pérdida pero también es el retorno. El origen es ese movimiento, en el espacio y en la cultura, en la memoria y en el lenguaje, en los sueños y en las fantasías, que deja de avanzar y busca volver, retomar pie en lo que no es, en lo que se va intentando a medida que uno se acerca... (Premat, 2012: 15).

El regreso a los lugares de infancia –infancia de la escritura e infancia real biográfica– se plantea, entonces, como un regreso al origen desde la mirada que busca lo que hubo, lo que ya no está, la *infancia como falta*. Los ejercicios de impostura y de reescritura de Prado cobran un nuevo sentido desde la crítica genética, aquella que rastrea en las diversas ediciones las diferentes formas de reescribir los inicios y reconstruirse como un nuevo personaje de autor. Asimismo, la mención autobiográfica a su pueblo y, puntualmente, a la casa de su madre, actúa como un elemento de autfiguración ficcional en su novela de 2013, a través de la cual los lectores atentos podemos atribuir al sujeto que enuncia en las entrevistas, al sujeto biográfico Benjamín Prado.

Desde esta perspectiva volvemos a Premat, para quien el origen es “como un horizonte verde, eterno y vacío, hacia el que se regresa luego de un largo viaje, lo que también podría ser, por supuesto, una imagen del final, una imagen de la muerte” (2012: 15). A ese mismo origen es al que

Benjamín Prado estará volviendo en su poemario por venir, como una ficción de futuro, desde la incorporación de un poema inédito titulado “Vieja gloria” y que augura tanto un *testamento* como una *fundación*, desde las temporalidades desajustadas que las figuraciones de la vejez provocan en consonancia con las fábulas de infancia y origen.

Conclusiones

Benjamín Prado es un autor que no se ha encargado de problematizar en sus escritos a la infancia desde la noción del sentido común que la liga a la “niñez”. No obstante, en el presente recorrido hemos podido indagar en su obra a la infancia como un espacio aparte, estado de la imaginación que se mantiene por fuera del tiempo y la cronología y que habilita la producción de las ficciones: infancia de la obra, infancia de la escritura.

Benjamín Prado se posiciona en *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014*, su poesía completa hasta el año 2018, desde el lugar del escritor consagrado que repasa todo el proyecto autorial con una actitud revisionista y que vuelve sobre las palabras inaugurales, aquellas fundacionales, para darle nuevos sentidos, otras connotaciones, para “amigarse” con aquellos textos primeros y darles una nueva impronta, una nueva visión, una nueva posición.

Jugando con las posibilidades que las reescrituras ofrecen Prado instauro un pacto lúdico con sus lectores desde el cual vuelve a diseñar una imagen de autor aprendiz, autor incipiente, autor joven, pero desde la posición que otorga la consagración, luego de treinta años ininterrumpidos de publicaciones. Con *Acuerdo verbal* Prado vuelve a la infancia de su escritura para inventarla otra vez, para fabricar un *simulacro del inicio* (Premat 2016: 144) que llevará en su poemario por venir y puntualmente en el poema “Vieja gloria” a un *simulacro del fin*, simulacro que se asemeja a aquellas costas de horizontes verdes, eternos y vacíos que Julio Premat nos regalaba desde la circularidad del tiempo que vuelve, siempre vuelve sobre sí mismo.

Referencias

- Amossy, Ruth (2014) [2009]. "La doble naturaleza de la imagen de autor". *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Compilación y traducción de Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Groys, Boris (2016) [2014]. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Link, Daniel (2014). "La infancia como falta". *Cuadernos lírico*, n. 11. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1798>
- Maingueneau, Dominique (2014) [2009]. "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Compilación y traducción de Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Meizoz, Jérôme (2015) [2007]. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducción de Juan Zapata. Bogotá: Editorial Universidad de los Andes.
- Meizoz, Jérôme (2014) [2009]. "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor". *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Compilación y traducción de Juan Zapata. Antioquia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Premat, Julio (2012). "Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer". *Cuadernos LIRICO*, n. 7. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/594>
- Premat, Julio (2014). "Pasados, presentes, futuros de la infancia". *Cuadernos LIRICO*, n. 11. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/1736>
- Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF.
- Prado, Benjamín (1986). *Un caso sencillo*. Granada: Excma. Diputación Provincial de Granada.
- Prado, Benjamín (1991). *Asuntos personales*. Granada: Colección Literaria La General.
- Prado, Benjamín (2002). *Ecuador. Poesía 1986-2001 y otros poemas*. Madrid: Hiperión.
- Prado, Benjamín (2013). *Ajuste de cuentas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Prado, Benjamín (2018). *Acuerdo verbal. Poesía 1986-2014*. Madrid: Visor.
- Ruiz, María Julia (2017). "'Soy un desertor de todos los ejércitos'. Entrevista a Benjamín Prado". *Lindes*, n. 14. 1-12. Disponible en: http://revistalindes.com.ar/contenido/numero14/nro14_art_RUIZ.pdf
- Ruiz, María Julia (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis Doctoral. Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral. Disponible en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>

Ruiz, María Julia (2019). *La voz de la escritura. Un estudio de la poesía de Benjamín Prado*. Madrid: Visor Libros.

Ruiz, María Julia (en prensa). “‘Uno escribe para aprender a escribir’. Entrevista con Benjamín Prado”.

Zapata, Juan Manuel (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y literatura*, n. 60. 35-58. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3943056.pdf>

¿Cómo nace un escritor? Autoficción y autopoética en *Una vez Argentina*, de Andrés Neuman

How a writer is born? Autofiction and autopoetics in Una vez Argentina, by Andrés Neuman

María Belén Bernardi

Universidad Nacional de Rosario - CONICET, Argentina

mariabelenbernardi@gmail.com

Recibido: 23/11/2020. Aceptado: 20/12/2020

Resumen

Este trabajo toma como punto de partida la delimitación de la infancia en tanto relato de un inicio (Premat) con el fin de analizar de qué manera el origen de la escritura narrado en *Una vez Argentina* sienta las bases de lo que será el proyecto escritural y el devenir de la obra de Andrés Neuman. Por un lado, la novela se sitúa en una zona de convergencia entre representaciones autoficcionales y autopoéticas que posibilitan la construcción de una imagen de autor de doble orilla y, por otro, expone los mecanismos que guían el trabajo literario, constituyéndose así en un laboratorio de escritura cuya configuración se complejiza al considerar de manera conjunta otros textos narrativos y poéticos en los que la infancia aparece como un lugar privilegiado de representación y enunciación.

Palabras clave: autoficción; autopoética; infancia; Andrés Neuman

Abstract

This paper considers childhood as a story of a beginning (Premat) in order to analyze how the origin of writing narrated in *Una vez Argentina* lays the foundations of the future Andrés Neuman's work and his writing project. On the one hand, the novel is situated in a convergence zone between autofictional and autopoetic representations that make possible the construction of his already popular image of an author with two homelands. On the other, it exposes the mechanisms that guide the literary work and constitute a writing laboratory whose configuration becomes more complex when considering

together other narrative and poetic texts in which childhood appears as a relevant place of representation and enunciation.

Keywords: autofiction; autopoetics; childhood; Andrés Neumann

Escribo porque de niño sentí que la escritura era una forma de curiosidad e ignorancia.

Escribo porque la infancia es una actitud.

Andrés Neuman, "Cincuenta porqués"

Quizás haya escritores con sensación de hogar, de norte, de regreso cuando escriben. Yo tengo una maleta. Roja. Sin candado. Cambio de plan con ella. Quizás haya escritores seguros de su atuendo [...] A mí me pasa que no sé cuáles son mis colores.

Andrés Neuman, "Identidad de mano"

Introducción

La tercera novela de Andrés Neuman, *Una vez Argentina* (2003), reconstruye el árbol genealógico del autor, remontándose a la emigración a la Argentina de sus bisabuelos judíos en sus intentos por escapar de la Primera Guerra Mundial e intercalando la historia de sus ancestros españoles, italianos, franceses, lituanos, polacos y rusos con la historia argentina del siglo XX, tal como fue vivida por los distintos integrantes de la familia.

Leída por la crítica como novela autobiográfica (Rivas, 2014) y como novela de aprendizaje¹, en buena medida autoficcional (Basanta, 2014),

1 Con respecto a la novela de aprendizaje, cabe recordar las advertencias que realiza Fumis acerca de que "el engaño de la clásica novela de aprendizaje o de formación es que, en el relato de las vicisitudes de infancia, el interés no estriba en una comprensión o exploración de la misma, sino que lo que constituye el foco es la conformación de un proto-tipo que permite ponderar los efectos de un determinado trayecto o recorrido en la vida de un personaje o una voz infantil en la adultez y su funcionalidad con relación a determinado proyecto" (2019: 106). Esto habilita la lectura de un proyecto escritural forjado en la infancia, ya que esta da cuenta de una "ironía última, que se basa en una relación con el pasado que merece bien el calificativo de hermenéutica, el carácter aporético que la ha definido en su modelización cultural: [...] que solo adquiere verdadera realidad en la medida que es objeto de una postulación, de una pretensión que la modela culturalmente, y que no puede ser sino adulta" (Cabo, citado en Fumis, 2019: 102-103).

esta obra exhibe como principal mecanismo de escritura la perspectiva de una primera persona en la que confluyen la identidad nominal del autor, del narrador y del protagonista, habilitando así la apertura de un espacio que conjuga a un tiempo aspectos ficticios y factuales, los cuales condensan el doble estatuto de la autoficción (Alberca, 2007). Esta da cuenta

de la ruptura del contrato mimético en el terreno más comprometido, el de la supuesta transparencia referencial y en el de la evidencia autobiográfica, pues, al irrumpir “lo real” en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica resultan subvertidos (51).

Esta presencia del autor-sujeto de la escritura conecta la autoficción con otro ámbito de problemáticas que, tal como advierte Prósperi (2009), completan la marca insuficiente “de la mezcla, el juego, por el cual la voz del yo recuerda y narra hechos reales y otros que ficcionaliza” (158). Uno de esos ámbitos es el de la autoría y la ficcionalidad, en los que según Schlickers (2010) descansan los orígenes de la autoficción, más que en la autobiografía o la novela autobiográfica: “la autoría se vincula con la imagen del autor o escritor ficcionalizado [auto(r)ficción] [...], quien entra no sólo *in verbis*, sino además *in corpore* en su mundo narrado”.

Esto resulta de especial interés ya que en esta novela la autoficción se encuentra ligada a la narración de los inicios como escritor y de la producción de los primeros textos, es decir, aquello que Premat (2016) denomina “relatos de origen”: “el qué de la literatura solo es explicable a partir del relato de los comienzos. Cuándo se forma un escritor (el sujeto), cuándo se escribe un texto, se inicia una forma...” (11). En este sentido, la infancia se relaciona con los pasos llevados adelante en un proceso de constitución subjetiva del autor pero también con los inicios del proceso escriturario.

Por otra parte, la autoficción se vincula con la legitimación de una figura de autor (Premat, 2008) extranjero, nómada o migrante que le permite situarse de manera ambigua entre las fronteras argentina y española.

Dicha ambigüedad deviene en el carácter “anfíbio”, en palabras de Neuman, de la patria de los bisabuelos emigrados a la Argentina, y de la suya propia, en tanto el recorrido vital que se narra se encuentra construido a partir de escenas que desarrollan de manera especular la pregunta por un idioma bifurcado, por una identidad constituida en la convergencia de dos territorios de fronteras imprecisas y por el modo de resolver las tensiones inherentes a dichas problemáticas convirtiéndose en ficción.

La escritura autoficcional cumple en esta novela tres funciones fundamentales. En primer lugar, contribuye a rescatar lo que Sarlo (2005) define como una memoria mediada o un recuerdo en abismo de aquellas generaciones que, sin haber protagonizado determinados hechos históricos, aun así intentan “recordarlos” de manera indirecta a través de, por ejemplo, la carta de la abuela Blanca con que comienza el relato y los testimonios que proveen sus protagonistas. En segundo lugar, se presenta como la única manera posible de narrar la imaginación de un recuerdo y el recuerdo de una imaginación (Neuman, 2015 [2003]: 23). Y, en tercer lugar, constituye al mismo tiempo una estrategia que permite al autor purgar las presuntas contradicciones que se derivan de su condición de escritor perteneciente a una patria doble, construyendo así una autopoética particular.

De allí que el propósito que guía este trabajo es analizar de qué manera la escritura autoficcional se encuentra ligada a la construcción de una imagen de escritor (Gramuglio) de doble orilla y a la justificación de una autopoética posnacional (Castany Prado) cuyo germen se ubica en la infancia pero que es susceptible de ser rastreada también en las vivencias de sus ancestros, que a modo de legado intergeneracional le dejan al autor una enseñanza clave en la que se cifra la validez de la lectura en términos de una novela de aprendizaje: la ficción es garantía de supervivencia.

Escritura autoficcional / autopoética

Alberca plantea que la diferencia entre autoficción y autobiografía estriba en que el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975) implica que el

lector accede a la autobiografía a partir de un principio de veracidad, es decir, “no basta que el autor cuente la verdad, además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza” (66). Por su parte, la novela autobiográfica es “una ficción que disimula o disfraza su verdadero contenido autobiográfico, pero sin dejar de aparentarlo ni de sugerirlo de manera más o menos clara” (Alberca, 2007: 125). La autoficción, en cambio, es abordada a partir de la noción de un “pacto ambiguo” de lectura, puesto que “se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo, y por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real” (Alberca, 2007: 33).

En *Una vez Argentina*, reconocemos grandes dimensiones en las que opera la autoficción: a partir de la creación imaginaria de un espacio ambiguo, de la postulación de la ficción familiar como antecedente directo de su autofiguración y del juego de la lengua consistente en un pasaje de voces que derivan en una formulación de tipo autopoética.

En una línea similar a la abierta por Alberca, Neuman (2012b) propone que la ficción es la otra mitad de lo real. De allí que en la novela, lejos de afirmar la veracidad de lo que se cuenta e incluso poniéndola en tela de juicio al relatar hechos que en modo alguno podría recordar, como por ejemplo su nacimiento (y la escena anterior de escuchar música en el vientre materno) y sus primeros años de vida, el narrador se encarga de advertirnos en varias ocasiones: “¿Sucedió? ¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las preguntas” (78). Los interrogantes que, en cambio, se presentan como legítimos y necesarios son más bien los siguientes:

¿Por qué un autor se construye un personaje de sí mismo a la medida de sus deseos o necesidades? ¿Por qué disfraza o camufla sus experiencias sin dejar de señalarlas bajo el amparo de la novela? ¿Para qué? ¿Es un problema de pudor personal o de presión social lo que le lleva a convertir en secretos cifrados su vida? ¿O es una razón estética? (Alberca, 2007: 55).

Este conjunto de interrogantes ilumina la hipótesis de lectura que hemos esbozado al comienzo: *Una vez Argentina* (2015) se presenta como una autoficción que, a partir del devenir histórico de los hechos narrados, desemboca en un planteamiento de tipo autopoético que permite al autor definirse y legitimarse.

Recordemos brevemente que, según Arturo Casas (2000), las autopoéticas definen manifestaciones textuales que convergen en la declaración de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra (210). Julia Ruiz (2018), continuando la propuesta de Badía Fumaz (2017) de pensar las autopoéticas como un mecanismo autoficcional, plantea que “tanto las autopoéticas como las autoficciones forman parte de los procedimientos de puesta en escena del autor: éstas últimas colaboran en la construcción del autor a través de su puesta en escena ficcionalizada” (131). En este cruce se puede observar con mayor nitidez, creemos, la idea de “auto(r)ficción” mencionada anteriormente.

En el caso de escritores que, como Neuman, problematizan la posibilidad de una adscripción unívoca a una determinada identidad y tradición literaria nacionales, la escritura de textos autopoéticos se presenta como una forma privilegiada de construir un lugar de enunciación cuyo punto de anclaje no es un determinado país, sino una zona más incierta, indefinida y móvil, cuya formulación va de la mano de metáforas tales como las orillas, el puente, la bisagra, las fronteras, que desembocan en una escritura de entre/mundos (Ette, 2010: 26) y en la extranjería como rasgo definitorio de su figura de escritor, que supone un costado negativo pero también ciertos privilegios vinculados con una posibilidad más libre de observación y crítica de la realidad circundante, como postula Seifert (2012) en relación con una novela de Patricio Pron. Ese doble valor se observa en las siguientes declaraciones de Neuman (2009):

Desde el punto de vista ideal se supone que uno tiene dos nacionalidades, dos arraigos, que puede relacionarse con relativa facilidad en dos lugares, entonces mutiplicás por dos tu vida. En la práctica, tenés dos extranjerías: sos percibido como español en Argentina, como argentino en España; hay una especie de porción extraterrestre en todo lo que hacés. Leo los diarios

allá y acá y no puedo evitar contemplar España como argentino y Argentina como español; cada vez me pasa más que no puedo evitar mirar una orilla desde la de enfrente. Eso produce cierta capacidad de observación pero también cierto desgarró porque en realidad uno no puede estar del todo en ningún lado.

Ser visto como español en Argentina y como argentino en España puede llegar a despertar suspicacias que se manifiestan, por ejemplo, en la atribución de los premios literarios como motivo casi exclusivo de radicación de los escritores argentinos con la Península (Ferro, 2012: 37). En el caso de Neuman, esta presunción resulta desmentida a partir del dato que arroja el año de su emigración, impulsada por sus padres, cuando el escritor tenía catorce años, hecho que en la novela resulta crucial para inaugurar la fase vital ligada a la escritura, como veremos más adelante.

Esta tensión que provoca la adscripción simultánea a dos espacios diferentes es tratada en *Una vez Argentina* apelando a una especie de muestrario construido a partir de las distintas experiencias que vivieron los antepasados del narrador. De este modo nos encontramos, por ejemplo, con una bisabuela lituana que se había convertido en una “patriota furibunda” (Neuman, 2015 [2003]: 21) y que no aceptaba ningún intento de crítica hacia la Argentina. También con una tatarabuela francesa que, en cambio, pese a pasar más de media vida en nuestro país “no dejó de añorar un solo día su tierra” y no llegó nunca a “sentirse argentina” (Neuman, 2015 [2003]: 33).

Frente a estos dos ejemplos, que constituyen grados extremos de adaptación o desacomodo frente al país receptor, el narrador provee de otros casos intermedios, en los que la cuestión de la identidad se resuelve de otra manera, o queda irresoluta, tal como se evidencia en la historia del bisabuelo Jonás, proveniente de Bielorrusia, que llegó a la Argentina siendo niño.

Aprender español a los ocho años tuvo en él un efecto de extrañeza y extremada atención hacia el idioma. Era y no era su lengua. La sentía como propia, desconfiaba de ella. En su casa hablaba el ídish familiar, en la escuela pensaba en castellano. Esa doble orilla oral, en lugar de un

obstáculo íntimo, o precisamente por ser un obstáculo íntimo, lo convertía en un hablante de monstruosa precisión (Neuman, 2015 [2003]: 94).

A partir de su figura, el narrador extrae dos conclusiones. En primer lugar, que “contaminando su lengua, por tanto, mi bisabuelo se convirtió en quien fue. Mezclando sus banderas para lograr su identidad”. Y en segundo lugar, que “estar hecho de orillas no es algo de lo que lamentarse” (Neuman, 2015 [2003]: 103, 124).

También incidirán en la conformación de su propia autofiguración dos modos que tuvieron sus ancestros de “inventarse” una salida, una vía de escape, una nueva identidad para seguir viviendo. Por un lado, la historia cercana de su padre. Víctor consigue salvarse del servicio militar en el año 69 porque el cabo a cargo de las verificaciones de aptitud le preguntó si era pariente del “Tanque” Neuman, delantero de Chacarita, y este supo inventarse que era su hermano. Por otro lado, la historia de su propio apellido, que “nació de un engaño” (Neuman, 2015 [2003]: 14). Su bisabuelo Jacobo consigue el pasaporte de un soldado alemán para evitar hacer el servicio militar en la Rusia zarista y termina en Argentina. El narrador reflexiona acerca de cómo “salvó su vida cambiando de identidad y renaciendo extranjero. En otras palabras, haciéndose ficción” (Neuman, 2015 [2003]: 15).

Hacerse ficción, devenir personaje, optar por una historia a medio camino entre la verdad y la mentira. En otras palabras, una autoficción embrionaria como la que tiempo más tarde construirá el propio Neuman, alegando que en *Una vez Argentina* “más que hablar de mi familia, lo que hago es inventarla” (Neuman, 2009).

Mezclar banderas y hacerse ficción son las respuestas que dan sus antepasados en el proceso de configuración de una identidad propia. Ahora bien, ¿cuál es la respuesta que da Neuman? Cuando describe la llegada del bisabuelo Jonás a la Argentina, lo hace de la siguiente manera: “mi Buenos Aires natal, lugar donde no estoy y permanezco” (Neuman, 2015 [2003]: 15). Es decir que opta por una posición en apariencia contradictoria, paradójica, como lo es el hecho no estar y permanecer al mismo tiempo, pero que adquiere sentido si consideramos que el primer

contacto del autor con la literatura se da allí, en Buenos Aires, así como también la escritura de sus primeros cuentos.

Ese estar y no estar en su ciudad natal tiene su correlato en el paratexto de sus libros de cuentos, en los que el autor consigna al final el año y dos lugares (Granada - Buenos Aires), aunque en otras obras solo aparece la mención de un lugar y una fecha, y a veces solo esta última, lo cual resulta congruente con la indeterminación espacial propia de las narrativas posnacionales. A este respecto, el autor refiere:

En los cuentos me parecía justo poner “Granada / Buenos Aires”. Porque, por un lado, la mayor parte de los textos están escritos en Granada, pero, sin embargo [...] yo tengo asociado el cuento a Buenos Aires por un recuerdo mío personal: yo empecé escribiendo cuentos siendo niño, en Argentina, y mi primera idea del cuento viene de allí, porque así me lo transmitieron mis padres. Entonces, para mí el cuento es argentino, por razones personales, que no filológicas; y, sin embargo, la mayoría de mis cuentos los he escrito aquí, en España, y también aquí he leído la mayor parte de los cuentos que conozco. Así que me parecía que debía presentarse esa doble orilla y especificar “Granada / Buenos Aires” (Neuman, 2014: 122).

Resuena aquí con intensidad la enseñanza del bisabuelo de que estar hecho de dos orillas no solo no es algo de lo que lamentarse sino que también puede constituirse en una poética, que Francisca Noguero (2018) denomina precisamente “del intersticio” por su capacidad para situarse en el “entre”, el intervalo o distancia entre dos tiempos o lugares (12).

Todas estas conclusiones a las que va arribando el narrador a lo largo de setenta capítulos –las virtudes de la doble orilla y de la doble identidad (producto de la mezcla de banderas y de lenguas), la salida por vía de la ficción (o la autoficción embrionaria, en algunos casos) y la idea de la escritura en estrecho vínculo con la traducción– desembocan en el capítulo 71, en el cual se corporiza por primera vez la inminente partida de Buenos Aires. Además, todas las experiencias narradas de los ancestros se conjugarán en el capítulo siguiente en una imagen superadora, la del bisabuelo Juan Jacinto Galán que, al igual que él, tuvo que enfrentarse al aprendizaje de una variedad de la misma lengua cuando de niño emigró

con sus padres de España a Argentina. La misma situación de Neuman, pero a la inversa. Más que perder el acento español,

[...] acaso le sucediera algo más anfibio: una rápida asimilación escolar de su habla adoptiva, y la costumbre de ejercitar en familia su entonación originaria. Acaso no pudiera limitarse a una sola orilla y, dependiendo de su interlocutor, fluctuase entre ambas sonoridades, habitando un idioma bifurcado [...] Así que en cierta forma Juan Jacinto prefiguró mi voz (Neuman, 2015: 273).

Una voz cuya singularidad se cifra en su capacidad para traducirse a sí misma constantemente, migrar de un dialecto literario a otro e introducir en la lengua materna una cuota de extrañeza y un espacio para la reflexión y la desautomatización. Una voz constituida a partir de una doble orilla que encuentra en el relato de sus antepasados un modo de legitimar la imagen de un escritor anfibio cuyo desdoblamiento se configura en el único modo posible de habitar, construir e imaginar una patria también desdoblada, es decir, el aprendizaje y la adquisición de una vía de supervivencia. Para sobrevivir es necesario convertirse en ficción, lección aprendida o inventada y atribuida a los ancestros, como modo de responder a la incómoda pregunta por el origen. El protagonista de *Una vez Argentina* así lo demuestra: la patria para Neuman se construye en una escritura de múltiples orillas y cielos.

Inicios de una obra / nacimiento de un escritor

Según Premat (2016), “el origen, como en *La Biblia*, es lo que no está, lo que puede evocarse, soñarse, representarse, buscarse pero no recuperarse” (28). En este sentido, no es casual que el título de su libro remita a una fórmula similar a la que emplea Neuman como nombre para su novela, en la que a partir del “había una vez” condensa y presentifica todo el universo de los cuentos infantiles tradicionales, construyendo así un espacio mítico, una escena fundacional de un tiempo sin tiempo, o de un tiempo anterior a todos los tiempos.

El crítico argentino añade también que “la escritura tiene que ver con la fascinación por lo originario, una fascinación que es asociable a la infancia,

tiempo de la fascinación por antonomasia” (2016: 35). Es posible hallar una analogía perfecta entre este postulado y la respuesta que da Neuman a la pregunta de si para ser escritor es necesario cursar estudios superiores: “durante mis estudios filológicos no tuve la sensación de que me preparaba como escritor. Los estudios académicos me parecen muy aconsejables para la formación de un crítico o quizá de un ensayista. Pero para ensuciarse con poesía o narrativa hace falta sobre todo entrenarse en el asombro” (Neuman, 2012c). Es decir, en la fascinación propia de un niño que al jugar no puede evitar ensuciarse.

Considerar esta actividad fantaseadora que el niño se dispensa especialmente en el juego tal como lo ve Freud, resulta particularmente importante para ponderar uno de los modos en los que emerge la infancia en la literatura. La lectura de Freud nos conduce hasta allí: “la insistencia, acaso sorprendente, sobre el recuerdo infantil en la vida del poeta deriva en última instancia de la premisa según la cual la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño”. (1992b: 134) [...] a partir de la cita de Freud, también sería factible contemplar que algo de la infancia permanece en toda producción literaria (Fumis, 2019: 101).

Resulta elocuente, en este sentido, que el relato de inicio del autor se sitúe en Buenos Aires, ciudad natal en la que la construcción imaginaria de ese origen tiene que ver con un niño escritor en un territorio de desdoblamiento y bivalencias, es decir, en una “escena bifurcada” que emerge en el desmantelamiento de la antagonía que revisten los pares dicotómicos verdad-mentira, original-traducción, leer-escribir, Argentina-España, acá-allá: “Considerando mi temprana inclinación a las mentiras contadas con toda sinceridad, puede decirse que ya entonces deseaba ser escritor. Sólo que aún no sabía que me gustaba leer” (Neuman, 2015 [2003]: 130). Esas mentiras contadas con sinceridad pueden pensarse como otro germen de autoficción y una metáfora más para designarla.

La preferencia por esas mentiras no solo aparece en la infancia sino que se vincula con el cuento que elige que le cuenten sobre su bisabuelo, el cual, como hemos visto, se liga de manera directa al que cuenta sobre sí mismo: “Nadie sabe con seguridad si fue él mismo, o quizá su padre, o quizá

su abuelo. Pero el apellido de Jacobo, mi propio apellido, nació de un engaño. Es posible que, en algún rincón del mundo, algún pariente remoto conozca todavía los hechos exactos. Yo prefiero la versión que escuché de niño: esa que cuenta la historia de una traición a tiempo y de una cobardía inteligente” (Neuman, 2015 [2003]: 14). Es decir, la versión literaria con reminiscencias borgeanas.

Según refiere el texto, los inicios de la escritura se dan en Argentina, aproximadamente cuando el protagonista tiene doce años, aunque en otro lugar Neuman refiere que empezó “a escribir con diez años y dos dedos (en la máquina)” (2012c). El narrador se encarga de hacer un recuento minucioso de los cuentos, poemas y novelas escritos por aquel entonces, consignando el título y una breve sinopsis de cada uno. La precisión de esta operación no se basaría en el recuerdo sino en una carpeta donde el autor guardaba sus “desvaríos y palimpsestos” (Neuman, 2015 [2003]: 180), los cuales no serían tales, a juzgar por el relato pormenorizado que se hace de ellos. Este ejemplo resulta ilustrativo de la idea de que la infancia es “el lugar privilegiado para la iniciación del escritor en su versión fabulosa” (Premat, 2016: 75). Una versión que aun incluye, como prueba de los inicios como escritor, a la primera lectora, la abuela Dorita, quien a diferencia de su madre, no se escandalizaba por el carácter perturbador de aquellos primeros relatos ni vinculaba la escritura a algún tipo de trastorno psíquico. Por el contrario, este personaje se vincula estrechamente a la traducción, que Neuman erige como un pilar de su proyecto escritural, tal como se puede observar fundamentalmente en sus novelas *El viajero del siglo* (2009), *Hablar solos* (2012a) y *Fractura* (2018) así como también en su blog *Microrréplicas*.

Lo doble y lo bivalente encuentran un correlato en la traducción que junto con su imagen de escritor, estaría presente en su vida desde múltiples aristas. Por un lado, la lectura iniciática del cuento “William Wilson” de Poe, recomendado por un amigo, lo condujo a saber que “en [su] vida había dos yo mismo y ambos se pasaban la vida luchando entre sí” (Neuman, 2015 [2003]: 131). Por otro lado, aprender a lidiar con el hecho de tener dos casas, cuando el padre se separó de su madre, fue algo a lo que se enfrentó a una temprana edad, y constituye una matización

metafórica más de la dualidad en la que se inscribe la noción de hogar o patria (45). Podemos incluso señalar un aprendizaje más que lo dejó maravillado: el descubrimiento de que el segundo autor que le recomienda su amigo era el mismo que tradujo los cuentos de Poe, lo cual lo lleva al convencimiento de que “todos los escritores se habían traducido entre sí. En el fondo era así. El apellido de aquel autor sonaba como un hachazo rápido. Cortázar. Leyendo las *Historias de cronopios y de famas*, estuve a punto de perder la cabeza” (131). Se dio cuenta también de que sus instrucciones “estaban escritas para ser desobedecidas. Fue una edad de descubrimientos brutales, como todo lo evidente” (132).

La lectura emparentada con la locura y la rebeldía y la escritura asociada a la traducción, al juego y al asombro signan la infancia como edad dorada, gozosa, en que suceden los conocimientos más significativos acerca del mundo.

La culminación de esa etapa se señala mediante episodios como “el abandono del hogar, el primer trabajo, romper con la familia, abandonar la escuela, ir a la Universidad, graduación, compromiso o matrimonio, publicación del primer libro o escribir el primer poema, emigrar del país. En la mayoría de los casos, se trata de una experiencia traumática, “un *punto y aparte* que señala que algo ha cambiado de modo irreversible” (Baena, 2000: 48). Así lo relata Neuman de una manera rotunda: “a quien suponga que la patria consiste en un país concreto, cualquier experiencia de vida en otro le dejará una duda. A quien sostenga que la infancia es una patria indivisible, bastará recordarle que hay acontecimientos capaces de dividir la infancia en dos: una guerra, una muerte, un exilio” (2014: 16).

Es decir que, si bien el conocimiento de la literatura y la escritura de los primeros textos se da en la infancia, el nacimiento como escritor sucede como consecuencia de ese punto y aparte que marca en la vida del protagonista la emigración a España. Todo lo aprendido funcionará a partir de allí en términos de un laboratorio de escritura que definirá estilos, códigos de representación e invención de formas (Premat, 2016: 77) y permitirá construir relatos al modo de los padres literarios por él escogidos que guían la creación y alimentan las figuraciones propias. Por ejemplo, la

escritura vinculada a la traducción al prepararse para partir y la vida del emigrado homologada a un cuento fantástico, como muestran, respectivamente, los siguientes ejemplos que nos permitimos citar *in extenso* por su elocuencia:

Busqué el último cuento que había escrito, titulado «La cajonera» y fechado en abril de 1991. Por curiosidad, probé a sustituir algunos vocablos, adapté ciertos giros, volví a conjugar los verbos, para ver cómo sonaban. ¿Sería alguna vez capaz de hablar del otro lado? Y si aprendía, ¿podría regresar después a mis primeras palabras?, ¿me sería posible desandar el paladar con la punta de la lengua? Los dos extremos del inminente viaje me dejaban balbuceando.

Acostumbrado a leer revistas y ediciones españolas, algunas de las cuales me mandaba mi tía Silvia desde Madrid, no me resultó difícil tantear esas variantes en el texto. Eran detalles mínimos, o no tanto: quizás aquel acceso de incertidumbre lingüística fue mi primer acto de supervivencia. La orilla iba a moverse. Siendo la misma, mi lengua iba a cambiar: materna y extranjera para siempre. ¿Cambiaría también mi memoria? Eso ya lo dudaba. Acaso, bien pensado, mi memoria estaba a punto de empezar. Recordé a mi bisabuelo Jonás, que había dejado el ídish para ser judío en castellano. O a mi bisabuelo Juan Jacinto, que se había convertido en un gallego con acento de Buenos Aires.

Saqué de mi equipaje la última historia que había escrito. A modo de tributo adolescente a Poe, trataba de un personaje que encuentra su propio corazón latiendo en un cajón olvidado de la casa. De alguien a quien, en suma, se le vuelve extraño lo más propio. Se me ocurrió de pronto un segundo título. Entonces garabateé: «Del otro lado» (Andrés Neuman, 2015 [2003]: 272).

“Escucha bifurcada”. De niños mi hermano y yo teníamos la impresión de vivir en un cuento de Cortázar, donde alguna puerta conduce a otra realidad. En casa, entre las cuatro paredes de la familia, estábamos en Argentina. Pero, en cuanto se abría la puerta, salíamos a jugar a España. La frontera entre ambos países era apenas un picaporte. Hoy escribo con esa misma sensación. Y cada vez me intriga más quedarme observando debajo del marco, como en los terremotos (Neuman, 2015).

En estos dos fragmentos se comprueban las bases de la poética del intersticio (Noguerol) de Neuman: la traducción del español al español, el aprendizaje desdoblado como única manera posible de escritura, la extrañeza de la lengua, reflejada en una nueva tonada y en la elección de palabras (Neuman, 2015 [2003]: 274), y principalmente las distintas representaciones de la bivalencia y el espacio intermedio en su figura de escritor, que alcanzan incluso la manera en que los medios periodísticos y editoriales redactan su biografía, indecisos entre un “se terminó de criar en España” y un “pasó su infancia en Argentina”, es decir, en el umbral que separa al niño del adolescente, ni uno ni otro y ambos a la vez, como la condición de doble orilla y las representaciones de la patria.

Para concluir, es preciso señalar que estas marcas se encuentran también en el poemario *El tobogán* (1998-2001), cuyo segmento “En el origen” (ambos títulos significativos por su afinidad con los temas de los que nos estamos ocupando) contiene un poema cuya escena se recoge en *Una vez Argentina*. Es la escena del abuelo Mario árbol enseñándole a plantar un árbol y a pensar en el crecimiento, en la vida y en las raíces. En la novela, leemos: “lo último que te vi hacer fue plantar un árbol. Mirá que supiste morirte simbólico, carajo” (Neuman, 2015 [2003]: 116). Por su parte, el poema expresa: “Hoy no existe ni abuelo ni país / ni tampoco ese niño, pero queda / aquel sauce encorvado al que -me digo-/ Andrés, hay que cuidar...” (Neuman, 2008: 70). No resulta casual que la metáfora botánica se aplique a Mario, el personaje homónimo de *Hablar solos* (2012a) que, sabiendo que está por morir, organiza un viaje con su hijo de diez años para implantarle un recuerdo, una ficción que le dejará como herencia. En ese sentido, Mario aprende que para sobrevivir tiene que apelar a la fabulación ficcional, así como el Mario abuelo pervive en la escena del árbol, replicando a su vez la misma salida que encuentran los ancestros a través de las generaciones en *Una vez Argentina*: inventar un apellido y una historia, contar un cuento para salvarse del servicio militar.

En relación con esta novela, Prósperi (2014) además de señalar que Lito, el niño, es el único que habla, subraya el hecho de que

[...] las cintas, descritas por el personaje en el inicio de la novela como una mentira, explicitan ese rasgo a lo largo de la trama. Lito creerá que su padre murió en un accidente con el camión en el que han viajado juntos y no de cáncer como efectivamente ocurrió [...]_La mentira tiene un límite en las habilidades del hijo para desmontar los mecanismos de la ficción, hijo que en medio de los imaginados escenarios de Neuman, descubre, isomórficamente, las trampas del relato: “Papi, digo, ¿sabías que hay un juego con un paisaje igualito a este?” (2014: 158-159).

Las mismas mentiras contadas con sinceridad que eran objeto de la predilección de un Andrés Neuman niño, aquí reaparecen con renovada fuerza en otro niño que aprende a leerlas y quizás algún día también a escribirlas como modo de perpetuar el legado familiar.

Conclusión

Hemos intentado analizar de qué manera la escritura autoficcional en *Una vez Argentina* (2003) deviene en la enunciación de una autopoética que Neuman erige como estrategia para reivindicar su condición de escritor posnacional. El autor problematiza la idea de patria e intenta insertarse dentro de una genealogía que desde sus orígenes se encuentra atravesada por las migraciones y los movimientos continuos. Su patria es la escritura y en dicha novela se establecen las bases y los antecedentes no solo de su autofiguración anfibia sino de su nacimiento como escritor. Por esta razón, construye relatos en los que la infancia sienta las bases para la emergencia de su propio proyecto escriturario y se erige como la promesa de una ficción de sí mismo, de una autoficción, no arbitraria sino deseada (Lejeune, citado en Premat 2018: 74). Y ese deseo, como reza nuestro epígrafe, es siempre de búsqueda, aprendizaje, movimiento, cambio, vida y trascendencia: en resumidas cuentas, un deseo de escritura.

Referencias

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

Baena, Rosalía (2000). “Chilhoods. La autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge”. *Rilce*, vol. 16, n.3. 479-489.

- Basanta, Ángel (2014). "Trayectoria novelística (en marcha) de Andrés Neuman". I. Andrés-Suárez y A. Rivas (eds.) *Andrés Neuman. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco Libros. 59-82.
- Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía histórica y (auto) biográfica*. Madrid: Visor. 209-218.
- Castany Prado, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Murcia: Editum.
- Ette, Ottmar (2012). "Mobile mappings y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo". J. Ortega (ed.) *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert. 15-34.
- Ferro, Roberto (2012). "Entre dos orillas. La narrativa argentina contemporánea (Ida y vuelta con España)". A. Gallego Cuiñas (ed.) *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert. 29-45.
- Fumis, Daniela (2019). *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas*. Tesis de Doctorado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Gramuglio, María Teresa (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal.
- Neuman, Andrés (2008). *Década (poesía 1997-2007)*. Barcelona: Acantilado.
- Neuman, Andrés (2009). "Escribo para no estar huérfano". Entrevista de Verónica Dema. *La Nación*, 13 jul. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1148777-escribo-para-no-estar-huerfano>.
- Neuman, Andrés (2012a). *Hablar solos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Neuman, Andrés (2012b). "Ficticios, sincronizados y extraterrestres". *La estafeta del viento*, 21 mar. Disponible en: <http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/ficticios-sincronizados-y-extraterrestres>.
- Neuman, Andrés (2012c). "Entrevista". *El país*, 27 nov. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2012/11/27/actualidad/1354035600_1354045259.html
- Neuman, Andrés (2014a). "De anfibios y cronopios. Hablando con Andrés Neuman sobre Julio Cortázar". Entrevista de Gracia Morales. *Letral*, n. 12. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3777>
- Neuman, Andrés (2014b). "Identidad de mano". I. Andrés Suárez y A. Rivas (eds.) *Andrés Neuman. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco Libros. 11-22.
- Neuman, Andrés (2015) [2003]. *Una vez Argentina*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Neuman, Andrés (2015). "Escucha bifurcada 1". *Microrréplicas*, 19 en. Disponible en : www.andresneuman.blogspot.com
- Neuman, Andrés (2018). *Fractura*. Buenos Aires: Alfaguara.

Noguerol, Francisca (2018). "Equilibrio precario: un acercamiento a la obra de Andrés Neuman". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, año LXXIII, n. 857. 12-16.

Premat, Julio (2008). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Premat, Julio (2016). *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: EDUNTREF.

Prósperi, Germán (2009). "Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena". *Siglo XXI: Literatura y cultura españolas*, n. 7. 157-167. Disponible en: <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/issue/view/114>

157-167.

Prósperi, Germán (2014). "Infancia y nuevos hispanismos: Alba Cromm de Vicente Luis Mora y Hablar solos de Andrés Neuman". *CELEHIS—Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 23, n. 28. 143-163. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1149>

Rivas, Antonio (2014). "Construyendo la historia nacional: Una vez Argentina, de Andrés Neuman". I. Andrés Suárez y A. Rivas, A. (eds.) *Andrés Neuman. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco Libros. 83-96.

Ruiz, Julia. (2018). *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*. Tesis de Doctorado. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Seifert, Marcos (2012) "Los privilegios de la extranjería: El comienzo de la primavera de Patricio Pron". *VIII Congreso Internacional OrbisTertius de Teoría y Crítica Literaria*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf



Entrevistas



“Trabajar en la infancia, más que para la infancia”. Entrevista a Susana Aliano Casales

Marina Di Marco

Pontificia Universidad Católica - CONICET, Argentina
mil.marinadimarco@gmail.com

Susana Aliano Casales es editora, correctora de estilo y escritora. Magíster en Edición por la Universidad de Salamanca y certificada en Procesos Editoriales por la Universitat Oberta de Catalunya; también se especializó en Proyectos de Lectura y Biblioteca Escolar en el Centro de Altos Estudios Universitarios de la Organización de Estados Iberoamericanos. Su obra literaria ha sido publicada en países tan diversos como Uruguay, Costa Rica, México, Chile, Eslovenia y España.

Creadora y directora editorial de ¡Más Pimienta!, y editora en Mastrangelo Agency, participa anualmente en las ferias internacionales del libro de Bologna, Frankfurt y Guadalajara, brinda servicios editoriales y consultorías vinculadas a los libros y la lectura, así como creación de contenidos para sitios especializados, y colabora en numerosas publicaciones, gestando colecciones e implementando planes editoriales.

Como queda de manifiesto, su labor en favor de la cultura de la infancia resulta incansable, y se entronca siempre en una comprensión integral del proceso editorial, del equipo que en él se ve involucrado y de los caminos de mediación que recorre el libro hasta llegar al lector niño. Es desde esa perspectiva que Aliano Casales apunta a expandir los horizontes de sus

proyectos; de hecho, su editorial, ¡Más Pimienta!, creada en su Uruguay natal, se ha radicado recientemente en España. Caja de resonancia y, a la vez, motor de su amplio campo de actividades, su obra literaria también ha alcanzado reconocimiento internacional: en 2019 obtuvo uno de los Premios Nacionales de Literatura (Uruguay), en la categoría de literatura infantil, por el libro *Leru leru*, y en 2020, el Premio Fundación Cuatrogatos (Estados Unidos), por *El secreto del paraguas rojo*. En la presente entrevista nos interesó consultarle acerca de su experiencia transatlántica, de las relaciones entre editoriales, lectores, decisiones estéticas y políticas públicas para la infancia, considerando como hilo conductor la relevancia de la memoria para la autora, y la imagen de niño que subyace en las obras del género.

Marina di Marco: *Me parece una pregunta fundamental para iniciar nuestra conversación en torno a la literatura infantil –en verdad, para iniciar cualquier conversación en torno a la literatura infantil– destacar esta necesidad que todos sentimos de establecer un campo. Por eso mi intención en principio es pedirte si podrías darnos, desde tu experiencia, algún modo de definir el ámbito de la Literatura Infantil y Juvenil. Pienso esta pregunta teniendo en cuenta que, por tu recorrido profesional y personal, podés hablar tanto “desde adentro”, como autora, editora y mediadora, como “desde afuera”, por tu relación con lectores y críticos, entre otros.*

Susana Aliano Casales: A mí lo que me pasa con la LIJ es que, por un lado, en lo conceptual, puede tener una definición muy simple, reducida a lo que cualquiera, en términos de categoría, puede entender. Desde este punto de vista, “Literatura Infantil y Juvenil” es, estrictamente, eso: literatura dedicada a niños y a jóvenes, y punto. “Literatura”, ante todo, con énfasis en la palabra “literatura”. Pero, por otro lado, la LIJ es mucho más amplia que eso: pongamos por caso el libro-álbum. El libro-álbum, en principio, puede llegar a ser pensado para niños... De hecho, en nuestra editorial, ¡Más Pimienta!, hacemos libros-álbum, y por supuesto que el público en el que pensamos son los niños. Pero, al mismo tiempo, tenemos

un eslogan que dice: “Libros para cierta sensibilidad, más que para cierta edad”.

A eso es a lo que me refiero: hablamos de una literatura que, en lo estricto y en lo conceptual, abarca a niños y a jóvenes, pero que, en verdad —en su concepto más amplio, como literatura, y considerando que dentro de sí comprende distintos géneros, como el libro-álbum—, se extiende a mucha gente. Los adultos también la consumen, la leen, la disfrutan de la misma manera. Incluso hay editoriales que ahora están haciendo apuestas exclusivas por libros-álbum ya sin edad en absoluto, sino que simplemente piensan en lectores que los puedan disfrutar, que muchas veces son, incluso, los adultos. Entonces, me parece que tiene ese juego la conceptualización de la LIJ: hay gente que trabaja con el concepto estricto —“hago libros para niños o para jóvenes, y punto”—, y quienes trabajamos con una cabeza más amplia. Hacemos libros pensando en los niños, sí, pero también queremos creer que son libros que abarcan a muchas más personas.

Marina di Marco: *Y eso tiene un poco que ver con la infancia en sí, ¿verdad? Es decir: la infancia es algo que está adentro de todos. Luis María Pescetti, por ejemplo, habla del “mundo infantil universal”, y lo pone en estas palabras: “Un niño siempre va a tener una edad determinada; el mundo infantil, no [...]. No hay que hacer ‘cosas para niños’. Uno puede dirigirse al mundo infantil, pero al mundo infantil universal, al que está en el adulto, en el adolescente”¹. Hablamos de bienes culturales más enfocados a una infancia en la que no importa la edad, a lo que llamamos el “niño interior” de cada uno. ¿Va un poco por ese lado la cuestión de la sensibilidad que vos mencionabas?*

Susana Aliano Casales: Sí, por lo menos en mi caso. Hay muchas otras personas con las que yo comparto proyectos, o convivo, o amigos que también tienen proyectos para niños, que lo viven mucho desde ese lugar. A mí, en lo personal, me pasa eso: no quiero perder ese contacto con la

1 La cita compartida en la entrevista proviene de Pescetti, 2018: 35.

infancia. Por eso, apostar a este trabajo es apostar a seguir en esa etapa, a valorarla y a trabajar por ella. No solo porque pienses, desde la adultez, desde un lugar más vertical, que querés ayudar, apoyar o defender los derechos que tienen los niños en lo cultural: es un lugar horizontal, porque sí, estoy en un sitio en el que, respecto de los niños, puedo tener aprendizajes diferentes, por ser mayor y por contar con otras experiencias, pero que no es un lugar de supremacía. Es un lugar de igualdad frente a la infancia, y el modo de trabajo es, entonces, ese: tenés que trabajar desde ahí, trabajar *en* la infancia, más que *para* la infancia. La frase de Pescetti que citabas refleja ese modo de involucrarse estando en contacto, manteniendo el vínculo con la infancia.

Marina di Marco: *Es cierto... Leyendo crítica sobre la imagen de niño y la relación niño-adulto, a veces encontramos que los autores² se refieren a una asimetría, como elemento constitutivo de la literatura infantil. Entiendo que en algunos contextos, en una literatura más moralejística o pedagogizante –más paternalista, podríamos decir–, esta definición cuadra perfectamente, pero se trata sin duda de algo que depende de cada autor y de su propia cosmovisión: vos hablaste de horizontalidad y de ponerse en el lugar de la infancia. Yo tengo para mí que la memoria puede constituir ese puente que nos permita conectarnos con ese lugar infantil en el que*

2 Al respecto, la referencia obligada —fundamental a la hora de abordar el concepto de representación— son los escritos de Sandra Carli, quien ha dicho: “Lo que caracteriza a los procesos de representación es su opacidad, su no transparencia, su impureza, su hibridez [...]. En tanto en la relación de representación los representados están ausentes del sitio en que la representación tiene lugar, el representante siempre transforma la realidad del representado (vacío original), teniendo un papel constitutivo. Si los representados necesitan la representación es porque sus identidades están incompletas y deben ser suplementadas por el representante [...]; es decir, no hay identidades plenas/cerradas previas a los actos de decisión y contenidos de la representación ni previas a los actos de identificación [...]. En relación al concepto de representación, diríamos que la representación de niño remite a una relación asimétrica, en la cual (más allá del reconocimiento de los derechos del niño) el representante adulto se ubica en una posición no simétrica, no horizontal, de no paridad, respecto del niño. [...] Por otra parte el niño no puede constituirse en representante de sí mismo, o en todo caso la autorepresentación está atada al tipo de acompañamiento de los representantes adultos” (2006: 83-85). Graciela Montes, por su parte, también desarrolla una propuesta semejante, partiendo de un análisis de la figura del ogro: “Lo que hace que la infancia sea la infancia, lo que la define, es la disparidad, el escalón, la bajada. Adulto-niño, grande-chico, maestro-alumno, el que sabe y el que no sabe, el que puede y el que no puede. Lo desperejo. Una relación marcada irremediamente por la hegemonía” (2001: 34).

logramos acortar, disminuir un poco, esa asimetría. Por eso te quería preguntar cómo comprendés vos la relación entre infancia, memoria e inspiración: ¿cómo se ponen en juego las experiencias de tu propia infancia para resignificarte dentro de las obras literarias?

Susana Aliano Casales: Bueno, la memoria es una temática –una de las temáticas– que está presente en casi toda mi obra como autora. Precisamente, el texto de la contratapa de mi penúltimo libro, *El secreto del paraguas rojo*, dice: “La memoria es uno de los dones más preciados con los que cuento. Gracias a ella recuerdo a personas, lugares y situaciones. A veces tan claramente que parece que los hubiera visto o vivido ayer. Con este cuento los invito a conocer a una de esas personas, uno de esos lugares y una de esas situaciones que laten, intactas, en mi corazón”³. Este libro es una apuesta concreta, y aunque otros de mis libros no la mencionan de manera explícita, la memoria atraviesa toda mi obra como autora. Pero, ahora que lo decís, también atraviesa mi obra como editora. Por ejemplo, la colección *Desolvidados*, de ¡Más Pimienta!, es eso: es rescatar, traer a la memoria, desde mi actualidad y por medio de mi propia memoria personal, algo del pasado que a mí me resulta valioso, para resignificarlo: poetas olvidados. Y así como los de esa colección hay otros libros, que a veces no son míos, y en los que yo como editora hago hincapié en esa conexión permanente con lo que fuimos. Conexión que es un vínculo hacia el hoy y hacia lo que puede ser, también, como parte de esa construcción constante que nos involucra a todos, pero que en la infancia y en la literatura infantil, claro, están presentes de una manera muy, incluso, entrelazada: si nos ponemos a hilar un poco más fino, las obras de todos los autores apuestan a la memoria. Todas tienen una vinculación con algo de lo que fuimos, o con la reflexión acerca de lo que somos gracias a eso que hemos vivido.

Marina di Marco: *Y ese es un vínculo muy poético, también, ¿verdad? Sé que particularmente –mencionabas la colección Desolvidados, de ¡Más Pimienta!– vos trabajás también, desde tu gusto como lectora, con poesía.*

3 Aliano Casales, 2018.

Mencionamos poesía, que hoy en día está teniendo un espacio importante, mencionamos libro-álbum... Ahora que tocamos estos géneros de actualidad, ¿qué podrías comentarnos, con tu vivencia particular de tener, por así decirlo, un pie de cada lado del océano, acerca del estado actual de la producción del campo de la LIJ? ¿Qué diferencias y semejanzas encontrás entre España y América? Aunque hoy en día se habla mucho, en este contexto, de cómo se han desdibujado las fronteras...

Susana Aliano Casales: Sí, es verdad: en cierto punto, es así, pero en otros puntos sigue siendo tan abismal la diferencia, que a mí me deja siempre de boca abierta. Hay un doble camino. Uno puede pensar, o así pareciera, que todos somos ciudadanos del mundo, o que vas a cualquier cultura y que ahí vas a compartir todo, porque es cierto que el mundo en cierto sentido funciona de modo muy global, como lo ha demostrado la pandemia. Pero en otros sentidos, no: en este ámbito, el de los géneros literarios, en el de las apuestas de las editoriales, en el de las apuestas literarias en general de los países, se notan tremendamente las diferencias entre América Latina –ya no te diría Uruguay, que resulta poco representativo, por lo pequeño y por la idiosincrasia tan distinta que tiene– y España. Hay diferencias en las apuestas que se hacen, en la forma de visualizar la literatura, en la forma de visualizar el mercado... Latinoamérica está siempre mirando a España y, sin embargo, España en general solo mira a Latinoamérica como un mercado. Y muchas veces, como un mercado de desguace –se me viene a la mente esa imagen de los autos, ¿no?–, como si dijeran: “Esto no me sirve, entonces, lo mando para allí”. Esto que te digo es general, por supuesto, y eso siempre hace que se pierda lo particular, aquellos casos puntuales, no pocos, en los que no se da así. Pero, si tengo que dar una visión general, a mí me sigue sorprendiendo eso: cómo nosotros miramos a España –a Europa en términos amplios, pero actualmente, con un foco especial en España– como la madre de la literatura, y cómo al revés no sucede tanto eso.

Todo es tan global que podemos comprar y vender libros de todo el mundo; pero eso no hace que las cosas sean iguales para todos, que los mercados produzcan de la misma manera o que se piensen los proyectos literarios del mismo modo. Para mí, sigue habiendo como un abismo. Y lo

mismo pasa, en concreto, con las oportunidades: con la cantidad de ferias, de actividades, de apoyo de los gobiernos... Todo eso respecto de lo cual en América Latina –ya no digamos en Uruguay: incluso en Argentina o en países más grandes y con más personas que trabajan en el ámbito– siempre estamos a merced de políticas muy inestables de apoyo a la literatura y al libro en general. Eso en Europa se vive de otra forma: hay una valoración de la cultura que –a pesar de que los gobiernos dicen que en estos últimos años ha mermado muchísimo el presupuesto, y uno eso lo ve– hace que se mantengan políticas mucho más estables. A mí lo que más me llama la atención en España es el funcionamiento de las bibliotecas, el apoyo que reciben y el acervo que tienen. Son actualizadas, y también cuentan con libros de otra época muy valiosos. ¿Cómo logran mantener eso? Porque la biblioteca es una política de Estado. Y eso permite que la biblioteca cuente con fondos, que haya un sistema implementado para comprar nuevos libros, que se hagan licitaciones entre las propias librerías, para que las bibliotecas les compren a ellas directamente... Claro que en toda Europa, no solo en España, hay muchísimos defectos, pero en eso yo creo que hay una gran diferencia: en cómo se piensa el libro, en cómo se piensa el mundo editorial, en cómo se piensa la literatura. ¿Eso quiere decir que la literatura, los autores y las editoriales, tienen que vivir del Estado? No. Pero es muy importante que exista ese apoyo, como una base para todos los que formamos parte de la cadena del libro, que es sumamente extensa, y que nos involucra a muchos actores.

Marina di Marco: *Políticas del Estado, bibliotecas, librerías... Al referirte a la cadena del libro, estamos, creo yo, trayendo a colación a aquellos actores que habitualmente llamamos “mediadores de lectura”⁴. Todo este panorama que planteas, ¿cómo llega al lector? Porque muchas veces, al*

4 Al respecto, señala Pedro Cerrillo: “En la creación de hábitos lectores, sobre todo en los periodos de la infancia y la adolescencia, es muy importante la figura del mediador, papel que suelen cumplir adultos con perfiles específicos (padres, maestros, educadores sociales, trabajadores sociales o bibliotecarios, aunque, en buena lógica, deberíamos considerar también como tales a los editores, a los autores o a los libreros) [...]. El mediador, como puente o enlace entre los libros y esos primeros lectores que propicia y facilita el diálogo entre ambos. En esos casos, el mediador cumple el papel de primer receptor del texto, siendo el lector infantil el segundo receptor” (2009).

menos acá en Argentina, por una cuestión de estrategia comercial, siento que se pierden la biblioteca, e incluso la librería, como el lugar del libro. ¿La diferencia en políticas culturales conlleva una diferencia en la visibilidad de las bibliotecas?

Susana Aliano Casales: Ocurre que desde el momento en que se piensa en la biblioteca más allá de un lugar en el que hay estanterías con libros, más allá de un “contenedor de libros”, ya se está pensando en darle otra vida. Y esa vida llega a los lectores. Yo en España utilizaba muchísimo la biblioteca como espacio –no solo para buscar libros, películas, publicaciones periódicas o revistas especializadas–, incluso para simplemente ir a trabajar. En cambio, en Uruguay no hay un espacio que me brinde eso: no me imagino yendo a la biblioteca como a un espacio de disfrute. En Uruguay –y pienso que en Argentina también puede ser así, salvo quizás en el caso de algunas bibliotecas puntuales, como La Nube–, la biblioteca no es un punto de encuentro: vas porque necesitás buscar algo, quizás algún libro que no se consiga en otro lugar, y hasta te hacés el carnet una vez, para acceder a un material específico en ese momento... y luego no lo volvéis a usar.

En España yo fui a trabajar muchas veces en la biblioteca, y había muchos más haciendo lo mismo: vos te dabas cuenta de que había chicos estudiando, señores y señoras grandes del barrio que venían a leer la revista... Y unos días a la semana ahí había cuentacuentos para niños; otro día, club de lectura. Ese nivel de actividad incluso se da en España en pueblos pequeños, y la biblioteca allí es un lugar nuclear de actividades para los habitantes del lugar. En otros lugares de Europa pasa lo mismo; en Alemania, por ejemplo. Y esto se da no solo en las bibliotecas, sino también en las librerías, y no exclusivamente en las pequeñas –en las librerías “de autor”, que suelen ser más cuidadas–. No solamente ahí se da. También se suman las librerías comerciales. Y otra cosa que está muy bien afianzada es el tema de las asociaciones: asociaciones de libreros, asociaciones de editores, de autores... Que en América también hay, pero que en España se encuentran muy activas.

Marina di Marco: *Y en las ferias, a las que vos solés concurrir, ¿también se reflejan estas mismas diferencias en cuanto al espíritu?*

Susana Aliano Casales: Bueno, con ¡Más Pimienta!, nosotros participamos en las ferias más especializadas de editores, ferias en las que uno va a vender derechos. La de Frankfurt, que fue para nosotros un antes y un después, porque nos invitaron al Programa de Editores –donde te dan formación, desde legal hasta de diseño, y convivís con editores de otras culturas–, o la de Bologna, que es exclusiva de Literatura Infantil y Juvenil. Hablamos de países que apoyan a muchos editores para que puedan ir a las ferias, y en ello se puede jugar tu posibilidad o no de insertarte en el mercado, de mostrar tu trabajo. Cuando un editor participa de esas instancias, representa a todos los autores de la editorial, y de alguna manera, apostás a difundir autores de tu país en un medio internacional.

Nosotros somos en general una editorial que crea contenidos, porque todos los libros que hacemos son originales, los creamos desde cero, y los vendemos internacionalmente, a editoriales que son las que suelen “comprar” contenidos: así es como se dan a conocer afuera. Y nos sorprendió en Frankfurt el ir a la feria, y vender derechos en la misma feria, que nunca nos había pasado...

También hemos ido a ferias más comerciales, más tradicionales: con lectores que van a curiosear y a comprar del *stand*... y ahí se generan otras cosas. Un ejemplo es Guadalajara, la feria que desde España consideran la más importante de América, que, si bien tiene algunos días cerrados, solo para editores, se piensa sobre todo como abierta al público lector. También hay mercados, ferias más pequeñas que se hacen en los pueblos, con emprendedores y artesanos. Entonces tenemos muchas vivencias, porque son totalmente diferentes.

Marina di Marco: *Y, en esta visión global que estás desarrollando – porque sé que vos como editora trabajás mucho con la interacción entre palabra e imagen–, pienso, yendo a las obras en concreto, en la enorme cantidad de decisiones editoriales que se ponen en juego. Decisiones que,*

tanto desde la imagen como desde la palabra, pueden representar un fuerte contenido semántico, constituir un símbolo importante, y que por la naturaleza de las diferencias culturales quizás deban variar entre un país hispanohablante y otro. Es el caso de las elecciones del léxico: recuerdo que, en una entrevista abierta que le habían hecho en un congreso, María Teresa Andruetto hablaba de cómo para la edición española de Stefano⁵ le pedían cambiar el término “durazno” por “melocotón”.

Susana Aliano Casales: Sí... Hemos tenido acá largos intercambios acerca de esto: dónde queremos posicionarnos, hasta dónde nos importa el lenguaje, hasta dónde nos importa que en España puedan llegar a reconocer el voseo del Río de la Plata –cuando sabés que si hacés un libro en voseo, no vendés un ejemplar–. Porque son esas las realidades con las que te encontrás cuando vas a tomar una decisión. Claro: el caso de “durazno” es bastante simbólico. Y a mí me ha pasado con mis propios libros: mi libro *Chiche, mi ovejero*⁶ se llama así en Uruguay; se llama *Chiche, mi perro pastor* en España –donde no existen los perros ovejeros como Chiche, que son característicos del campo uruguayo, y donde los perros que guían los rebaños pertenecen a otra raza–, y se llama *Chicho, mi ovejero*, en México –donde “chiche” es un término muy habitual y despectivo para referirse a los senos femeninos.

Uno como autor tiene siempre la última palabra, pero hay decisiones que potencialmente no dependen de uno: se trata de tres lugares con ámbitos bien diferentes, y hay que evitar correr el peligro de que los lectores de cada ámbito pongan el sentido en otro lado. Yo, en lo personal, no tuve problema en cambiarlo, incluso a pesar de que el nombre propio del perro es una palabra muy significativa en el libro: “Chiche” es como los niños pequeños –en Uruguay, en Argentina– llaman a los juguetes, y fue el nombre que le puso a nuestro primer perro mi hermano mayor, cuando se lo regalaron: “Le quiero poner ‘Chiche’, porque es mi primer juguete viviente”. Pero hay que negociar... Es decir, son decisiones. El voseo es una

5 Se hace referencia a Andruetto, 2014.

6 Aliano Casales, 2014.

gran decisión: ¿qué hacemos con eso? ¿Qué hacemos con el español de España, o el español de Latinoamérica, o el español “neutro...”? ¿Qué aplicamos, cómo lo pensamos? Porque, además, yo estoy haciendo un libro que también debo luego traducir al inglés, para mostrarlo en el ámbito internacional. Y entran en esto también cuestiones prácticas: hasta tengo que pensar en un texto que, al traducirlo al inglés, pueda fácilmente comprenderlo el traductor que más tarde lo va a traducir al esloveno – porque ahora mis libros se están publicando también en Eslovenia– o al turco, porque pronto van a salir en Turquía. Se deben tener en cuenta las palabras por el significado tan preciso que comportan, porque el libro-álbum, puntualmente, tiene eso: tiene una precisión extrema en las palabras, con textos cortos, que deben a la vez decir y no decir... Hay muchos juegos en el libro-álbum en los que el lenguaje es primordial; pero al mismo tiempo, ¡estás haciendo un libro que querés que circule en el mundo!

Y en esto de nuevo hay una “primacía”, por así decirlo, en cómo vemos nosotros a España, y cómo nos ven ellos. Ellos hacen sus libros, y no están pensando “Ay, el libro va a ir a Argentina, y allá vosean: ¡qué problema...!”. No: mandan el libro así y punto. Por el contrario, como yo proveo servicios editoriales, me han contratado de editoriales multinacionales que hacen libros en Argentina y en Uruguay para que pase los libros del español de Argentina al de Uruguay, y que por ejemplo no digan “chicos”, sino “niños”. Es una mentalidad a veces un poco provinciana; por eso yo a veces tengo mis encuentros y mis desencuentros. Yo por un lado quiero mostrar lo que soy, pero por otro lado quiero que el libro circule. ¿Cuál es el equilibrio en esta definición del lenguaje...?

Marina di Marco: *A eso se suma el hecho de que vos en particular trabajás con libros destinados a niños. Niños para los cuales la adquisición del lenguaje en cierto punto se ve acompañada o guiada por los libros –ese es otro tema interesante para indagar: cómo la literatura contribuye, en la primera infancia, a la génesis del lenguaje–. Entonces, resulta fundamental cuidar todos estos aspectos, porque hay un ida y vuelta entre el lenguaje del niño y el libro, mucho más que con el adulto. Ahí intervendrá, creo yo, el mediador, que con una buena formación podría aportar, tal vez*

señalando las anomalías que encuentra desde su propia cultura, desde su propio contexto léxico, a la reflexión lingüística.

Susana Aliano Casales: Yo tengo un libro titulado *Un encuentro de palabras*, que en definitiva trata acerca de eso: acerca de una niña que se muda de un pueblo del interior a la capital de Uruguay, y de cómo ella vive su transformación vital, a través del lenguaje. Porque ella y las demás hablan el mismo idioma, por supuesto, hablan en español rioplatense. Pero la protagonista descubre que, para nombrar determinadas cosas, utilizan palabras diferentes. Y ella se ríe... A mí me pasó en mi experiencia personal, y pasará en Argentina, o en cualquier otro lado.

Marina di Marco: Bueno, ahí quizás encontramos otro lugar al que este movimiento global, que pareciera engullirse todo, no logra llegar tanto; y es que el lenguaje está muy arraigado en el corazón de cada uno.

Susana Aliano Casales: Y eso lo posibilita justamente el español, porque después de todo, es el mismo idioma. Presentarle al niño hispanohablante un libro en español, pero con palabras nuevas, que no conoce –quizás porque en su país no se utilizan– también en cierto punto es enriquecerlo. Entonces, hablemos de eso: no acotemos la riqueza.

Referencias

Aliano Casales, Susana (2014). *Chiche, mi ovejero*. Mauricio Marra Arnábal (ilustrador). Montevideo: ¡Más Pimienta!.

Aliano Casales, Susana (2016). *Un encuentro de palabras*. Mauricio Marra Arnábal (ilustrador). Montevideo: ¡Más Pimienta!.

Aliano Casales, Susana (2018). *El secreto del paraguas rojo*. Ana Seixas (ilustradora). Montevideo: ¡Más Pimienta!.

Andruetto, María Teresa (2014). *Stefano*. Buenos Aires: Penguin, Random House.

Carli, Sandra (2006). "El problema de la representación. Balances y dilemas". Graciela Frigerio (ed.) *Infancias y adolescencias: Teorías en el borde cuando la educación discute la noción de destino*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico. 80-88.

Cerrillo Torremocha, Pedro César (2009). "Sociedad y lectura. La importancia de los mediadores de lectura" [conferencia]. Lisboa: Fundación Gubelkian. Disponible en: <http://blog.uclm.es/pedrocesarcerrillo/files/2017/03/MEDIADORES.Lisboa2009.pdf>

Montes, Graciela (2001). "No hay como un buen ogro para comprender la infancia". *El corral de la infancia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 29-43.

Pescetti, Luis María (2018). *Una que sepamos todos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

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_colecciondebolesillo_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://sfedora.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: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zi", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recupero ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.

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)

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

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 tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). 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.

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 a 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 abierto).

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias al final del texto; 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 espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

Estructura

-Título.

-Título en inglés.

- Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico. No usar abreviaturas para la institución.
- Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Abstract.
- 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.
- Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

-Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

- Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).
- Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Calibri 10.
- Remisiones a la bibliografía:
 - Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).
 - Si el autor no se menciona en el párrafo, se debe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).
 - El punto se coloca después de la referencia parentética.
 - Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].
 - Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.
 - Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).
- Referencias al final del texto: Se ordenan alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación, y se repite apellido y nombre antes de cada referencia (no colocar guiones en lugar del apellido y el nombre del autor).

Referencias

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

Libros

Apellido, Nombre (año edición citada). Título. Subtítulo. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal. Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Artículos en libros de varios autores o en actas

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". Nombre y apellido del director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. primera página-última.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Edivim. 53-84.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Artículos en revistas impresas y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.

Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n. 2. 111-123. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716>

Artículos en diarios impresos y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Spregelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais>

Textos publicados en blogs o páginas web

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. <http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun. <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/06/un-cuento-de-hadas.html>



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.gov.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.