



Daniela Fumis

**Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles
contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel
Rivas**

Tesis para optar al título de Doctora en Humanidades

(Mención Letras)

Facultad de Humanidades y Ciencias

Universidad Nacional del Litoral

Director: Dr. Germán Prósperi

Santa Fe, 2019

Tesis: Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas

Tesista: Daniela Fumis

Director: Dr. Germán Prósperi

Doctorado en Humanidades (Mención Letras) - Universidad Nacional del Litoral

Resumen

El propósito de la presente investigación es indagar en las ficciones de familia e infancia de tres autores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas. A pesar de constituir un emergente singular en la narrativa española a partir de la Transición, la infancia aparece como una zona significativamente desatendida por parte de la crítica. Nuestra tesis parte de la siguiente hipótesis: en los relatos de Millás, Rivas y Mendicutti, las ficciones familiares e infantiles emergen como una construcción que provoca una grieta en sus programas narrativos. El trabajo examina, por tanto, los efectos de esa grieta en términos de operaciones que permiten el reposicionamiento de las obras al interior de la narrativa española contemporánea. En esta dirección se pone a dialogar la categoría de “fulguraciones figurativas” (Didi-Huberman 2012) con la noción de *posición infantil* como posición excéntrica y, desde este diálogo, se explora sobre dichas operaciones: el fragmento, la refuncionalización del desecho (en una tensión entre ganancia y pérdida) y el cuerpo como dispositivo textual. En este sentido, las posiciones infantiles se revelarán en el orden de lo estético y desde allí, el desplazamiento de lo familiar a la des-familiarización dejará expuestas otras formas de entender los vínculos entre los textos.

Palabras clave: infancia, familia, posición infantil, narrativa española, grieta.

Abstract

The aim of this research is to investigate the family and childhood fictions in three contemporary Spanish authors' works: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti and Manuel Rivas. Despite being an emerging singular in the Spanish narrative from the Transition, childhood appears as a significantly neglected area by critics. Our study is based on the following hypothesis: in the stories of Millás, Rivas and Mendicutti, family and child fictions emerge as a construction that causes a crack in their narrative programs. The work examines, therefore, the effects of that crack in terms of operations that allow the repositioning of works within the contemporary Spanish narrative. In this direction, the category of ‘figurative flares’ (Didi-

Huberman 2012) is discussed with the notion of a child position as an eccentric position and, from this dialogue, we explore these operations: the fragment, the re-functionalization of the waste (in a tension between gain and loss) and the body as a textual device. In this sense, the infantile positions will be revealed in the order of the aesthetic. From there, the displacement of the familiar to the de-familiarization will leave exposed other ways of understanding the links between the texts.

Keywords: infancy, family, child position, Spanish narrative, crack.

ÍNDICE

Resumen/ 1

Abstract/ 1

Índice/ 3

Agradecimientos/ 6

Introducción/ 8

PRIMERA PARTE/ 16

Capítulo I: Panoramas críticos de la narrativa española. Cómo hacer cosas con lecturas/ 17

Resumen del capítulo/ 17

1.1. La narrativa española al filo de la Transición. Territorio de disputas. Experimentalismo frente a “Nueva Narrativa”/ 18

1.2. España escucha a Europa: por un realismo posmoderno/ 32

1.2.1. La desestabilización de la novela: hibridez y metaficción/ 42

1.3. La narrativa de la memoria y después/ 48

1.4. Síntesis y proyecciones/ 54

Capítulo II: El lugar de las obras de Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas en la narrativa española contemporánea/ 55

Resumen del capítulo/ 55

2.1. Consideraciones preliminares/ 55

2.2. Juan José Millás: la emergencia de la escritura como problema/ 64

2.3. Eduardo Mendicutti: subjetividades disidentes en transición/ 71

2.4. Manuel Rivas: los problemas de la construcción textual de la memoria/ 81

2.5. Millás, Mendicutti y Rivas: por una (tentativa de) cartografía de la narrativa española actual/ 87

2.6. Síntesis y proyecciones/ 92

SEGUNDA PARTE/ 93

Capítulo III: Formas de decir la infancia/ 94

Resumen del capítulo/ 94

3.1. Emergencia de la infancia/ 95

3.1.1. El hallazgo de la infancia/ 95

3.1.2. Infancia/ historia/ experiencia/ 97

3.1.3. Infancia/ fantasía/ literatura/ 100

3.2. La infancia en la narrativa/ 102

3.2.1. Infancia y Narrativa/ 102

3.2.2. El lugar de la infancia en la novela de aprendizaje y en la autobiografía de infancia/ 105

3.2.3. El lugar de la infancia en la autobiografía/ 108

3.2.4. El lugar de la infancia en la novela española contemporánea/ 112

3.3. La infancia desde la Transición en el panorama español/ 115

3.3.1. La “felicidad no disciplinada”. El arrebato de la infancia/ 115

3.3.2. Entre la voz y la imagen: la infancia como obra en construcción/ 119

3.3.3. Las “fulguraciones figurativas” de la infancia. Posiciones infantiles como posiciones excéntricas/ 122

3.3.4. Entre el recuerdo de infancia y el bloque de infancia/ 126

3.4. Síntesis y proyecciones/ 129

Capítulo IV: Formas de decir familia/ 131

Resumen del capítulo/ 131

4.1. La construcción del relato nacionalista sobre la metáfora familiar/ 131

4.2. Familismo. Posiciones familiares y posiciones infantiles/ 135

4.3. Posiciones infantiles como politización de lo abyecto en la trama de lo familiar/ 142

4.4. Al encuentro de las ficciones de infancia y de familia/ 146

4.5. Síntesis y proyecciones/ 149

TERCERA PARTE/ 150

Capítulo V: La posición infantil y el padre/ 151

Resumen del capítulo/ 151

5.1. *Cerberos son las sombras* (1975): la luz empobrecida. Posiciones infantiles y desencanto/151

5.2. *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982): hacerse niño para ver en la oscuridad/ 161

5.3. Ficciones de familia e infancia en Transición: Nocturno de conversación/ 173

Capítulo VI: La infancia y el abismo/ 177

Resumen del capítulo/ 177

6.1. *Volver a casa* (1990): el (imposible) viaje a la infancia recuperada/ 177

6.2. *El palomo cojo* (1991): la luz de lo abyecto/ 185

6.3. Ficciones de familia e infancia: el brillo de las corporalidades enunciantes/ 203

Capítulo VII: La infancia como falta o la lengua de la infancia/ 205

Resumen del capítulo/ 205

7.1. *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) y *El orden alfabético* (1998): la potencia de la forma menor como desorden/ 205

7.2. “La lengua de las mariposas” (1996), *El lápiz del carpintero* (1998) y *Los libros arden mal* (2006): la memoria excéntrica de la infancia/ 220

7.3. Ficciones de familia e infancia: los espejos convexos de la memoria/ 243

Capítulo VIII: Decir la propia infancia. La autobiografía inútil/ 247

Resumen del capítulo/ 247

8.1. *El mundo* (2007): la mirada desde el hueco de la infancia/ 247

8.2. *Las voces bajas* (2012): la boca de la literatura en la fisura del yo/ 255

8.3. Ficciones de familia e infancia: lo que lee El Niño de Vallecas. El brillo de la palabra como resistencia del presente/ 264

Conclusiones/ 266

Bibliografía/ 274

Anexo/ 297

Agradecimientos

A lo largo del trayecto que recorre una investigación de tesis doctoral, las sensaciones que se juegan son diversas: entusiasmo, incertidumbre, desánimo, agotamiento, felicidad ante un hallazgo, ansiedad. Para algunas de ellas es probable que no se encuentre un nombre preciso. Lo cierto es que el proceso compromete la vida del tesista de un modo inédito y resulta a tal punto movilizante, que hacia el final uno puede reconocerse asimismo transformado. Son muchas las personas que acompañaron este proceso y a quienes estoy profundamente agradecida. En primer lugar, a mi director, Germán Prósperi, a quien debo no solamente el amor por la literatura española, sino haber llegado a esta instancia. Por su estímulo permanente, por su inagotable disposición a abrirme su biblioteca y todo su conocimiento, por transmitirme su fascinación por los libros y, fundamentalmente, por confiar en mí. En este mismo sentido, agradezco, también, a la profesora Analía Gerbaudo, por su apoyo incondicional y por ser un estímulo y un modelo en la pasión por la tarea.

Debo agradecer especialmente a CONICET, que me permitió financiar el posgrado a través de una beca doctoral y al Programa CEAL Banco Santander en convenio con la Universidad Nacional del Litoral, que me posibilitó realizar una productiva estancia de formación académica en la Universidad Autónoma de Madrid.

Mi profundo agradecimiento a Eduardo Mendicutti, quien accedió inmediatamente a reunirse conmigo. Por su generosidad, calidez y pasión por la conversación.

Agradezco especialmente a Gabriela Sierra, porque gracias a ella el camino del posgrado fue especialmente luminoso en momentos de sombra. A Santiago Venturini, por su lucidez, su mirada sensible y su profunda inteligencia. A los dos, especialmente, por la amistad.

A Sergio Peralta y a Verónica Gómez, dos amigos que encontré en el camino del doctorado, les agradezco especialmente por la generosidad y el diálogo permanente que fueron, en todo momento, fuente de aprendizaje.

A mis compañeros del IHuCSO, por el sostén en la rutina. A mis compañeras de Proyecto, Rosario Keba, Julia Ruiz y Maia Bernardi, por las lecturas, los congresos y las risas compartidas, muchas gracias.

No puedo dejar de agradecer a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL

y a las autoridades del Doctorado, por el acompañamiento institucional.

Finalmente, agradezco a mi mamá, por creer en la educación formal como tránsito hacia un lugar otro. Y a Lucas, por enseñarme a salir de la infancia.

Introducción

Normalmente, pensamos que el escritor parte de una situación real desde la que construye un mundo imaginario. En mi caso es al revés: vivo desde [la infancia] atrapado en una pesadilla en la que intento abrir una grieta que me conduzca a lo real. Llamo literatura a esa grieta. (J. J. Millás 2009: 21)

Esta investigación parte de dos premisas: la primera de ellas es que la reflexión sobre el trabajo de la infancia entraña una reflexión sobre el trabajo de la literatura. En este sentido, el presente estudio buscará dar cuenta del modo en que la narrativa española desde la Transición trabajó sobre la infancia, a fin de dejar expuesta su doble condición problemática: lo que la infancia puede en la narrativa y lo que pone de manifiesto sobre la narrativa misma. No obstante, este estudio requiere partir de una evidencia: a lo largo del devenir crítico sobre la narrativa española contemporánea, el lugar de la infancia ha sido significativamente desatendido. De modo que, desde la consideración de esta evidencia, esta tesis parte de la hipótesis de que en los relatos de Juan José Millás, Manuel Rivas y Eduardo Mendicutti, las ficciones familiares e infantiles emergen como una construcción que provoca una grieta en sus programas narrativos. Se entiende por grieta una zona de quiebre sobre la superficie de los proyectos escriturarios reconocibles en la obra de cada autor, desde donde se habilitan ciertas operaciones de desestabilización a partir de las cuales es posible re-considerar sus rasgos constituyentes. Pensamos la grieta, además, en el sentido formulado por Millás en la cita que da inicio a esta Introducción: como una ruptura del orden de lo imaginario que se dirige hacia la literatura para hacer emerger un problema que busca conmover sus propios presupuestos. Así, leeremos esta grieta con Deleuze:

Como si la grieta no atravesase ni alienase al pensamiento sino para ser también la posibilidad del pensamiento, eso a partir de lo cual el pensamiento se desarrolla y se recupera. La grieta es el obstáculo del pensamiento, pero también el asiento y la potencia del pensamiento, el lugar y el agente. (1994: 234. Cursiva nuestra)

A lo largo de este trabajo se procurará demostrar de qué modos esa grieta logra funcionar como potencia a través de ciertas operaciones que, asimismo, permitirán leer en serie estos proyectos de escritura aparentemente disímiles.

La segunda premisa sostiene que toda ficción de infancia supone una “ficción teórica de infancia” (Link 2014), es decir, que donde la infancia trabaja produce

conocimiento sobre sí misma. ¿Por qué ficciones de familia e infancia? Interesa en este punto recuperar el modo en que Daniel Link lee en la teoría de la infancia agambeniana la posibilidad de circunscribir un hiato, un “rastros de ausencia”, “la infancia como falta” (2014: 5), que es a la vez un *ritornello*, “(...) eso que, siempre, *ya ha sido*, sin llegar a ser la muerte” (2014: 4). Del planteo de Link, nos interesan, fundamentalmente, dos aspectos: la idea de que la infancia es de la misma naturaleza que la idea estética (2014: 1) (cuestión que se retoma de Schérer y Hocquenghem (1979)) y la distinción que establece entre “corpus de infancia” y “ficciones teóricas de infancia”, donde los primeros exponen una arbitrariedad que se detiene en ciertos lugares comunes de las evocaciones de infancia y, las segundas, imponen la reflexión acerca de los modos de construcción de un conocimiento sobre algo que se muestra evasivo. No obturan los vacíos, sino que trabajan sobre su exposición. Entonces, decir “ficciones teóricas de infancia” supone la asunción de dicha construcción en torno a dos ejes: el de la exposición de los procedimientos que la vuelven factible de ser entendida como un artefacto que produce sentidos y, a su vez, el de su posicionamiento al interior de una “ficción de familia”, en tanto aquello que enuncia sugiere una región desconocida de lo conocido en función de su des-familiarización.

El corpus que recorta nuestra investigación se detiene en las obras de Millás, Rivas y Mendicutti y se fundamenta en la medida que se trata de tres obras en las que la infancia trabaja y lo hace de manera diferenciada: operando hacia el interior de la obra y con relación a un posicionamiento en el sistema. La delimitación de dicho corpus parte de *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás, de 1975, y llega a *Las voces bajas* de Manuel Rivas, de 2012. Así quedó constituido por los siguientes textos de Juan José Millás: *Cerberos son las sombras* (1975), *Volver a casa* (1990), *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995), *El orden alfabético* (1998) y *El mundo* (2007); de Eduardo Mendicutti: *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) y *El palomo cojo* (1991) y de Manuel Rivas: *¿Qué me quieres, amor?* (1996) [Trad. Dolores Vilavedra], *El lápiz del carpintero* (1998) [Trad. Dolores Vilavedra], *Los libros arden mal* (2006) [Trad. Dolores Vilavedra] y *Las voces bajas* (2012) [Trad. del autor]¹.

La selección de estas obras en términos de corpus se justifica no solo en cuanto al trabajo particular y específico que realiza la infancia en ellos, sino en tanto permiten

¹ El corpus previsto originariamente en el proyecto de investigación se redujo en función de la profundidad en el abordaje. No obstante, en el la medida que resulte necesario para el desarrollo se hará referencia a otros textos de los autores.

leer cuatro momentos diferenciados en la narrativa española en los que resulta posible identificar un modo singular de pensarse en el vínculo con un estado de sociedad y de cultura.

En este sentido será necesario considerar los vaivenes en el abordaje crítico durante este amplio período: se toma como punto de partida la “Nueva narrativa española” y se detiene en las llamadas “narrativas del yo”. Por tanto, en este recorte, resultará elemental contemplar dichas obras en el seno de las transformaciones históricas de la España contemporánea. En nuestra lectura, la historia estará presente aunque no como determinación. De hecho, episodios clave como la muerte de Francisco Franco (el hito que daría comienzo a la Transición política) se revelarán como insuficientes para comprender los flujos en los devenires de la narrativa española. Si se tiene en cuenta que los años sesenta constituyen un período de fuertes movilizaciones en términos de ideas en el contexto de Europa, se vuelven legibles de modo ampliado los efectos en las formas de entender “el relato”, también en un nivel *micro* que supone el género novela en España. Es con relación a esto que será necesario para cada serie que se nos impone, remitir a un estado de situación en el que confluyen, inevitablemente, un modo de entender la literatura y un momento histórico atravesado por variables sin las que no puede comprenderse o se comprende muy parcialmente lo que la novela está diciendo sobre su tiempo. En esta línea podríamos entender con Sarlo:

Desde la perspectiva histórica, la literatura no podría ser tratada como representación con palabras de una realidad exterior sino como construcción que forma parte de esa realidad, que trabaja con ella, que la altera, en un sentido que jamás es arbitrario, aun cuando sea a veces una de las realizaciones más extrañamente libres de la determinación colectiva. (1991: 6)

Nos preocupa evitar la lectura determinista (el relato *dice* lo que sucede en su tiempo), pero entendemos que una aproximación que no considere el momento de emergencia del texto, lo está sustrayendo de una red en la que él mismo funciona como agente y, a su vez, como “caja de resonancia”. Lo que el trabajo deberá poder hacer consciente, en este sentido, es la trama que se construye entre el horizonte ideológico-cultural que funciona en el texto y ciertos gestos críticos instalados, en función de exponer y desarticular las lecturas obturantes.

Si entendemos con Sarlo que la literatura dice más de su tiempo que en lo que cuenta, en *cómo* lo hace, en las decisiones estéticas que asume (1991: 6), un tipo de

discurso crítico que construye un “contexto” o marco para las novelas, corre el riesgo de convertirse en una demarcación limitante. De alguna manera, eso que se llama contexto ya está funcionando de modo implícito en el texto en la forma y, además, en lo que dice y silencio. Se trata, en realidad, de revisar cómo un modo de abordar el género en estos textos se convierte, finalmente, en el lugar desde donde hablan de su tiempo, en lo que ellos mismos colaboran a pensar. Vale decir, si se considera que “en las estrategias formales de la literatura, en la afirmación o la ruptura de los géneros, en las retóricas de las imágenes puede descubrirse también cuál es el lugar de lo figurado, de lo simbólico y de lo imaginario” (Sarlo 1991: 6), no podremos hablar sin más de “trayectorias narrativas”, de “recursos”, de “representaciones” sin intentar ponderar sus implicancias en cada momento del abordaje de la novela.

¿Por qué este énfasis y esta detención particular en la relación entre el texto y la historia? Fundamentalmente, porque en la infancia se juega algo del orden del trastocamiento del tiempo en la narrativa. En este sentido, sin embargo, habrá que reconocer que, en la medida que el recorte del corpus implica ya un juicio sobre la historia (Compagnon 2015: 242), la decisión metodológica asumida en esta tesis será la de leer el corpus en secuencia cronológica y en series históricas. Frente a la posibilidad de trabajar la obra de cada autor por separado (cada programa narrativo individualmente), se asume el desafío de identificar problemas que las ponen a dialogar en determinados momentos de la historia de España.

¿Por qué la infancia en la narrativa española? En *El punto ciego* (2016), Javier Cercas propone un conjunto de reflexiones sobre la naturaleza de la novela y vuelve a tomar como punto de partida la figura de Cervantes como fundador de la novela moderna. En el punto en el que define las reglas del género y lo convierte en la forma fagocitadora por excelencia, Cervantes le da carta de naturaleza desde su condición de “género de géneros”. Pero Cercas se permite asimismo visitar lo que denomina “el cliché”. Así sostiene:

He dicho también, sin temor a incurrir en el cliché, que en el Quijote arranca la novela moderna; como todos los clichés, éste tiene su parte de verdad, que es grande y ya he explicado, y su parte de mentira, que es pequeña y paso a explicar. En rigor, la novela moderna no nace con el Quijote sino con un librito delicioso, inteligentísimo y divertidísimo, publicado cincuenta años antes del Quijote y mal conocido fuera de la tradición del español: el Lazarillo de Tormes. La novela, que cuenta la historia de un chico humilde que acaba como pregonero de Toledo, no es de autor anónimo, como suele decirse, sino apócrifo: el mismo protagonista del

libro. (2016: 33)

Desde este lugar, no se puede pasar por alto este nacimiento casi fortuito: la historia de la novela española nace con un niño cuyo relato no es otro que el de su aprendizaje como narrador. Cabo Aseguinolaza (2001) identifica asimismo esta temprana aparición pero llama la atención sobre la falta de indagación deliberada en esta novela sobre el período de la infancia de Lázaro. La intervención que define de modo inicial en el texto la salida de la *mirada de niño*, representa para el crítico el interrogante que posibilitaría la lectura en términos de un diálogo: el de la emergencia de la infancia junto a la de la literatura en su concepción moderna. Así la lectura de Philippe Ariès (1986, 1987) sobre la irrupción de la representación de la niñez como un producto tardío en la cultura (y por ende, como imagen inexistente en el Medioevo) se vería refrendada por la irrupción de la literatura como discurso singular y en la doble emergencia podrían pensarse problemas comunes.

¿Por qué la infancia en la narrativa española contemporánea? El relato de la Transición española se organizó en torno a una construcción que luego fue leída en términos de *mito*. Pero los relatos emergentes que funcionaron en tensión a ese relato instituido, tomaron como forma privilegiada la de la *ficción familiar*. Desde ahí, la escuela, la familia y ciertos hábitos marcados por los imaginarios del régimen franquista se convierten en instancias fundamentales desde donde emerge y retorna *lo infantil* como espacio de exploración de las propias posibilidades de la narrativa, en las tensiones entre pasado-presente (y en la futuridad suspendida: el desencanto). Nuestro trabajo de tesis se propone, entonces, partir de la indagación sobre los modos en que ha sido entendida la infancia, para considerar a continuación su circunscripción en términos de trabajo desde lo que consideraremos con Didi-Huberman (2012) como *fulguraciones figurativas* y proponer una reelaboración de lo que el mismo autor denomina *posición infantil* (2008), en términos de posiciones excéntricas en la narrativa, posiciones que problematizan los lugares establecidos en función de exponer una falta. Entenderemos las posiciones infantiles (Fumis 2017b) como zonas de indagación en el relato sobre los lugares en los que emerge una ausencia, zonas desde las que es posible postular un decir que agrieta lo familiar entendido en términos de “lo mismo”.

En este sentido, con relación a la infancia en la literatura, nuestra tesis buscará postular una instancia superadora a estas dos evidencias críticas: a) que la infancia ha

sido especialmente leída como el territorio privilegiado de la poesía (Mallol 2012; Cabo Aseguinolaza 2001; Link 2014); b) que la infancia en la narrativa ha sido considerada de modo predominante en términos de *representaciones de niño* (en especial, desde su abordaje en el terreno de las narrativas del yo). En esta tesis se hablará de “infancia” y no de “niñez”. Seguimos en esta distinción a Skliar para quien la niñez alude a un período cronológico de la vida y la infancia “a una temporalidad sin edad ni generación, una atmósfera particular de atención, memoria, lenguaje y ficción” (2016: 19). Así, la infancia tal como la entendemos, emergerá en los textos en su condición de operatoria y evasiva a toda posible definición.

Se ha hablado en el comienzo de esta Introducción de programas narrativos. Entendemos por tal una propuesta de sentido que vertebra las obras a los fines de provocar un determinado efecto de lectura. Los programas narrativos de Millás, Rivas y Mendicutti han sido identificados por la crítica sobre los ejes de la metafiction, la memoria histórica y las sexualidades disidentes, respectivamente. Desde este lugar, es que se puede identificar la grieta de la infancia en ellas. Las ficciones de infancia en estos autores ponen de manifiesto operatorias diversas –sobre la base de las ficciones familiares– en las que el posicionamiento infantil produce un descentramiento con relación a núcleos de sentido soldados. Cuando la infancia opera lo hace, no a la manera del recuerdo, sino en términos de “bloques de infancia” (Deleuze y Guattari 1990, 2004). En esos bloques de infancia *algo* fulgura figurativamente, *algo* emerge como lo inesperado: una lógica económica de la escritura en el caso de Millás (en la tensión entre la ganancia y la pérdida), una lengua excéntrica que opera en el fragmento, en el caso de Rivas y un cuerpo en tránsito en el caso de Mendicutti. Las posiciones infantiles revelarán, además, formas de entender los vínculos entre un texto y su tradición y, asimismo, con los hilos que se tensan desde la historia entre lo que se dice y no se termina de decir. En esta línea, lo familiar en tensión con la des-familiarización será de la naturaleza de lo estético y de lo histórico en un mismo gesto.

Finalmente, el presente estudio no podrá obviar este problema metodológico: si la infancia desbarata la linealidad temporal ¿cómo justificar la disposición cronológica de los textos? La respuesta a esta pregunta viene dada por el modo de concebir la infancia que se pondrá en evidencia en este trabajo: nunca como un todo y de una vez y para siempre, la infancia es siempre un ahora situado. Por tanto, las transformaciones en la España contemporánea permitirán leer a su vez ciertos desplazamientos en los textos

que tendrán sus efectos en las variables modulaciones que adquiera la infancia y que será necesario identificar como parte de una trayectoria.

Esta tesis se divide en tres partes. La primera parte, se inicia en el primer capítulo por una exploración de las tendencias predominantes en la narrativa española de las últimas décadas. En función de reflexionar sobre los diálogos y tensiones que residen en el seno de las obras abordadas, específicamente, las de Juan José Millás, Manuel Rivas y Eduardo Mendicutti, en el segundo capítulo se propone una sistematización de las principales líneas críticas en articulación con las tendencias relevadas. En la segunda parte, de desarrollo teórico, el tercer capítulo intenta explicar la emergencia de la infancia como categoría y su productividad en la narrativa. Para ello se parte de la idea de “descubrimiento de la infancia” tal como lo plantea Ariès (1987), para luego dar cuenta de una serie de abordajes, desde la filosofía y el psicoanálisis, en los que la infancia queda expuesta como eje. Seguidamente, se analiza su funcionamiento particular en distintos géneros: el *Bildungsroman*, el *Childhood* y la autobiografía. A continuación, se aborda el problema de la infancia como emergente cultural en las producciones textuales de la Transición española para pensar de qué manera la infancia se transforma en una operatoria que permite leer un tiempo “colgado” en la literatura. En este sentido, la idea de la emergencia de una *posición infantil* del relato ligado a la idea de las *fulguraciones figurativas* nos permitirá una primera aproximación a la grieta que sostiene nuestra hipótesis. En el capítulo cuatro, se propone un acercamiento al problema de familia desde la Transición, teniendo en cuenta su condición de constructo elemental para el sostenimiento de un imaginario nacionalista durante el régimen franquista. La transformación de la imagen de familia a partir de una idea de familismo permitirá demostrar que la posición infantil se ensambla con la posición de hijo para encontrar nuevas formas de desmontar el entramado de “lo familiar”. En este sentido, la idea de “lo abyecto” (Butler 1999, 2002; Eribon 2004, 2017) y su operatividad en función de la demolición de un centro, posibilitará poner de manifiesto el modo en que se construye teoría sobre la infancia desde el lugar de una nueva familia.

La tercera parte, de análisis del corpus, se compone de cuatro capítulos. En líneas generales, en cada uno de ellos se buscará indagar sobre las fulguraciones figurativas que transitan las obras y que revelan distintos modos en los que la infancia trabaja como posición excéntrica en cada texto. Entonces, en el quinto capítulo se exploran las posiciones infantiles como formas de agrietar el peso de lo paterno desde el abordaje de

dos obras publicadas en plena Transición. En el sexto, se trabaja sobre obras en las que la infancia emerge como una ruptura, se establece como lo que rehabilita la discusión sobre la familia y expone la potencialidad de todo “ser hijo” desde el lugar de lo abyecto. En el séptimo capítulo se indaga sobre la infancia en relación con la memoria y sus derivaciones en torno a la construcción de una lengua de la infancia que emerge en la exploración de la fantasía y cuyo terreno privilegiado es la forma menor y el fragmento. En el capítulo final se examinan las obras que toman como eje la propia infancia de los autores en clave autofictiva para discutir los problemas que derivan de la construcción de la “infancia autorreferencial” y los modos en los que los mismos textos logran derivar el eje hacia lo que la literatura puede.

Este trabajo, intentará encontrar una alternativa a las lecturas valorativas bajo la premisa de que la interpretación en función de la construcción del conocimiento puede hacerse lugar por fuera de las evaluaciones y por dentro de las búsquedas colectivas en la comunidad en la que como lectores nos reconocemos, sin imposiciones taxativas sino más bien desde las preguntas.

Resta decir que si bien esta tesis se posiciona en un lugar de enunciación determinado que es básicamente el de una periferia geográfica y con relación a los centros dominantes del hispanismo académico, se propone asumir productivamente dicho lugar. Si la infancia produce como posición excéntrica, nuestra propuesta buscará deliberadamente la posición infantil como instancia de producción de saber.

PRIMERA PARTE

NIÑO LEYENDO. De la biblioteca de la escuela uno recibe un libro. Los reparten en las clases inferiores. Sólo de vez en cuando arriesga uno un deseo. A menudo vemos con envidia que los libros queridos caen en otras manos. Al fin recibía uno el suyo. Por una semana nos entregábamos por completo a la deriva del texto, que nos rodeaba suave y acogedor, denso e incesante como copos de nieve. Allí dentro uno hacía pie con infinita confianza. ¡El silencio del libro, seduciendo más y más! Su contenido no tenía tanta importancia, pues la lectura ocurría en la época en que todavía uno se inventaba historias en la cama. El niño rastrea los senderos medio tapados de estas historias. Al leer, se tapa los oídos; su libro yace sobre una mesa demasiado alta y siempre hay una mano sobre la hoja. Las aventuras del héroe aún se pueden leer para él en el remolino de las letras, como la figura y el mensaje en la deriva de los copos. Respira el mismo aire que los sucesos y todos los personajes le echan el aliento. Está mucho más mezclado con las figuras que los adultos. Se halla indeciblemente afectado por lo que ocurre y por las palabras intercambiadas, y al ponerse de pie está de punta a punta nevado por lo que ha leído.

(Walter Benjamin. "Ampliaciones". *Calle de mano única*)

Capítulo I: Panoramas críticos de la narrativa española. Cómo hacer cosas con lecturas.

Resumen del capítulo

En este capítulo se propone una breve aproximación a los rasgos más sobresalientes de la narrativa española desde la Transición, a partir de la identificación de las tendencias críticas predominantes. La consideración problemática de una generación del 68 (de fines de los sesenta y principios de los setenta), derivará en la decisión de relevar el período desde la tensión entre “Experimentalismo” y “Nueva Narrativa” (con la publicación en 1975 de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza). Interesa considerar asimismo el modo en que las transformaciones en el panorama político español pueden leerse en diálogo y en tensión con nuevas/otras manifestaciones culturales en las que la reflexión sobre el pasado emerge como un posicionamiento crítico sobre lo institucionalmente silenciado. En este lugar será posible leer “lo niño liberado” (Labrador Méndez 2017).

En la década del noventa, los gestos de ruptura derivan en un acomodo o, dicho de otra manera, toman asiento, y comienzan a ser leídos como parte de un proceso global ligado a la posmodernidad. La categoría de “realismo posmoderno” de Joan Oleza (1996) resulta la clave interpretativa predominante al calor de la incorporación definitiva de España en la Comunidad Europea luego de la firma del Tratado de Maastricht. No obstante, desde mediados de los noventa, surgen algunos emergentes del pasado no gestionado (en especial con relación al episodio de la Guerra Civil) en manifestaciones narrativas que ficcionalizan la voz de los “vencidos” y ponen en problema la construcción de la memoria histórica. Con el auge de esta tendencia durante la primera década de dos mil, la narrativa española se expande en direcciones varias, y aunque por su proximidad resulta difícil evaluar cuáles son las predominantes, se puede afirmar que la exploración en las valencias de lo íntimo (en formas variables de escrituras del yo), identificado críticamente de modo hegemónico desde la categoría de “autoficción”, resulta un terreno altamente explotado.

1.1. La narrativa española al filo de la Transición. Territorio de disputas. Experimentalismo frente a “Nueva Narrativa”.

Hablar de “narrativa española contemporánea” nos sitúa de comienzo bajo un propósito de totalización que no puede más que exceder el marco de esta tesis y, a la vez, puede conducirnos inicialmente hacia una encrucijada poco productiva. No sería arriesgado contemplar en esta instancia que el enunciado “novela española contemporánea” no puede aludir a otra cosa más que a una ficción crítica. Intentar definir en términos de bloque compacto y homogéneo el modo en que se entiende la novela a lo largo de todos estos años, no puede sostenerse más que en la ilusión taxonómica del término como circunscripción genérica. Diríamos que es el rótulo “novela” lo que ha permitido establecer ciertos consensos críticos a lo largo de las últimas décadas, pero lo que la novela sea y el modo de entenderla en cada época, representa una complejidad y nos obliga a asumir esta limitación como premisa. Esta ficción crítica se erige sobre un intento de otorgar sistematicidad a lo diverso bajo un esfuerzo interpretativo de lo que se considera mudable. Pero como si de una alimaña mitológica se tratara, el monstruo no hace más que morderse la cola. La crítica se empeña en sistematizar lo existente, un conjunto de novelas producido en un período determinado, pero vuelve sobre sí misma a cada paso porque lo que se entiende por novela es lo que ella misma circunscribe. Claro que no se trata sólo de un espejismo que prolifera en páginas y páginas de textos trabados de metalenguaje. Las novelas están ahí y se reproducen cada vez en mayor volumen. Pero es esta misma proliferación la que nos obliga a ser cuidadosos a la hora de considerar taxativamente las tendencias en la novela española contemporánea. Fundamentalmente porque articular “novela”, “española” y “contemporánea” en un solo enunciado, implica asumir una simplificación que se desentiende muy rápidamente de la densa trama de debates y discusiones que comporta cada término. Funciona por tanto en su carácter de condensación provisoria que permite entendernos y aludir más o menos aproximadamente a un universo de sentidos construido para que podamos nombrar una masa polimorfa que se expone como evasiva.

Lo dicho anteriormente puede resultar de una ingenuidad sorprendente. Y no obstante, consideramos necesario hacerlo explícito porque usualmente el discurso crítico tiende a la naturalización, como si *lo dado* fuera una evidencia, un dato duro,

algo que solamente hay que recoger e interpretar. Toda producción de saber parte inevitablemente de un estado de situación sobre el que una nueva intervención intenta resultar un avance. Pero el consenso es la trama inicial que solventa el gesto epistémico de la discusión y reconocer la existencia de estos acuerdos es clave para situar a la práctica en su dimensión transitiva. Nunca de una vez y para siempre, siempre sujeta a los vaivenes de lo contingente.

En este sentido, una lectura que se proponga la tarea de la sistematización de la novela española contemporánea no puede más que ir al encuentro —por sus propias condiciones de expansión y dispersión— de un recorrido circunscripto a *los modos en que esa misma narrativa ha sido leída*, vale decir, una cartografía de las tendencias críticas dominantes en los distintos momentos de su devenir. No obstante, esta tarea encontrará algunas dificultades. La principal dificultad se relaciona con el volumen de novelas publicadas, que ha ido progresivamente en incremento, con la consolidación del mercado editorial en España, lo que dificulta el establecimiento de líneas predominantes dada su diversidad. En consecuencia, las novelas valoradas en cada período como exponentes de los modos directrices de pensarse *la novela*, variarán considerablemente en los distintos abordajes críticos, de acuerdo a los enfoques que se consideren como eje de interés y el corpus que se recorte. Una salida posible a este obstáculo estribaría en la aproximación proporcionada por las historias de la literatura española, como esfuerzos de ordenamiento e institucionalización de lo disperso. En tal caso, habrá que considerar las limitaciones que se imponen en sus respectivos momentos de emergencia, con relación a lo que adquiere visibilidad y resulta “canonizable” de acuerdo a cierta distancia crítica que permite volver legible o no, lo que aún goza de actualidad.

En este trabajo, se considera como premisa la imposibilidad de dar cuenta de una *totalidad*. Atento a esta evidencia, se presentarán a continuación las principales líneas de lectura, teniendo en cuenta las insistencias y las recurrencias críticas, que permitirán observar, en rasgos generales, las tendencias dominantes en distintos momentos del amplio período que recorta esta investigación.

El objetivo de este relevamiento se fundamenta en la necesidad de considerar la producción de los autores que conforman el corpus como *instancias* dentro de una dinámica mayor de la que participan como integrantes de un diálogo que los involucra. Esto excede, además, la intervención pública y las autofiguraciones como escritores tanto de Millás, de Rivas y de Mendicutti —lo cual no exime de que éstas sigan

funcionando como efectos en sus propios textos. Se piensa fundamentalmente en el lugar de cada una de sus obras como un eslabón en la cadena extensa que configura la novela española contemporánea.

No obstante, sería necesario considerar de comienzo que:

(...) la Historia de la Literatura debería ser abordada como la Historia del proceso de institucionalización social de una práctica discursiva. Desplazando el punto de articulación desde el proceso de producción del objeto hacia el proceso de reproducción (esto es, *lectura*) del mismo puede analizarse lo artístico-literario desde el interior de una formación social en su *presente*. (Talens (1995: 84) en Candón Ríos 2015: 190)

En este sentido, el recorrido que se expone a continuación asume la linealidad y la sucesión, pero sin dejar de reconocer esta disposición como una arbitrariedad crítica.

Nos interesa considerar de comienzo un episodio que resulta significativo por los términos en los que aparece textualizado. Nos referimos al I Congreso Internacional sobre la Novela Contemporánea Española, que tuvo lugar en Yale en 1979. De la apertura, a cargo de Gonzalo Sobejano, el “enviado especial” de *ABC* decide consignar la afirmación de la existencia en la novela española de un “deseo de recapitulación que señala el fin de una era”. ¿Se trataría del mismo deseo de recapitulación que para la misma época orientaba las discusiones en el terreno de lo público en España? Asimismo, el corresponsal finaliza su reseña señalando: “Un balance provisional y apresurado, como impone el periodismo, arrojaría que la novela española está viva, llena de empuje, posiblemente encinta. Veremos de qué” (Carrascal 1979). Esta última imagen construye un imaginario de lo inaugural y pone en suspenso la producción narrativa hasta el momento. Resulta significativo que la figura elegida para expresarlo sea la de lo paradigmáticamente familiar: la maternidad. Lo que se busca dar a luz es lo que permanece aún como pregunta. “Veremos de qué” es una forma de aludir implícitamente a un fenómeno de varias cabezas que supone un desafío para la sistematización. Una suerte de *alien* ibérico que planea sobre la narrativa en forma de incertidumbre. Y, en suma, más allá de esta metáfora anacrónica, no es casual que el campo semántico de lo familiar figure a la novelística en este momento. Se trata de un elemento especialmente relevante en tanto un indicio a considerar en nuestro recorrido.

El primer desafío, en esta línea, es asumir las limitaciones que se dejan ver en la lectura por generaciones como herramienta crítica a partir de 1975. Esta categoría, que

funciona como instrumento particularmente operativo en el ámbito de la crítica española a la hora del abordaje de textos tanto líricos como narrativos, en especial desde fines de siglo XIX (puntualmente, con la llamada generación del 98²), comienza a mostrar cierta insuficiencia para leer las propuestas de los autores que adquieren visibilidad con la Transición. José Carlos Mainer sostiene en 1971 al respecto de la categoría:

(...) si la despojamos de connotaciones literarias y afirmamos su esencial permeabilidad, serviría para designar el ingreso en la historia de grupos de cierta coherencia que durante un plazo más o menos corto dan testimonios de un mundo común que les rodea. (...) Nos encontraríamos con un grupo social caracterizado al que correspondería una temática y una cosmovisión determinadas al que podemos seguir llamando 'generación' sin excesiva impropiedad (...). (1971: 218)

El esfuerzo de Mainer ("sin excesiva impropiedad") en esta oportunidad se ve justificado por la tenacidad crítica que sostiene esta lectura. De hecho, un rápido recorrido por distintos trabajos académicos relativamente recientes en el área, dejará expuesto como evidencia irrefutable la predilección de ésta por sobre otras opciones a la hora de la sistematización. Sólo basta considerar como ejemplo, muy posterior a las afirmaciones de Mainer, el trabajo de Santos Alonso (2003) quien sostiene que a partir de 1975 coexisten seis generaciones, delineadas de la siguiente manera:

En primer lugar, la generación de posguerra, la que en la década de 1940, en unos años difíciles, asume el papel de iniciar después de la guerra civil los primeros intentos de renovación a partir de un realismo caracterizado por el tono y la visión del mundo existencialistas. En segundo lugar, la generación de medio siglo, la de los niños de la guerra civil, que en la década de 1950, desde una óptica realista y una actitud objetivista y social, da testimonio de la realidad coetánea, bien desde los recuerdos de la guerra, bien desde la observación de la vida colectiva española. En tercer lugar, la generación de los 60, que protagoniza en esa década la llamada renovación narrativa, estructural y experimentalista, basada en la utilización de variadas técnicas novelescas. En cuarto lugar, la generación del 75, cuyos integrantes, nacidos después de la guerra civil, comienzan a publicar en torno a esa fecha y responden al experimentalismo con una contundente normalización narrativa, unas actitudes más fabuladoras, una variedad de tendencias y la recuperación de técnicas más tradicionales. En quinto lugar, la generación de los 80, que por una parte continúa las líneas iniciadas por la generación anterior y por otra recupera tendencias del pasado reciente como la novela social o la experimentalista. Y en sexto lugar, la generación de los 90, la de los más jóvenes que, en medio de las presiones comerciales del mercado, se adscriben a las tendencias de sus antecesores. (2003: 35)

² Aún dejando en suspenso las connotaciones que adquieren las distintas generaciones en su aprovechamiento para distintos fines, fenómeno que adquiere relevancia especialmente con la relectura que de la generación del 98 se hizo durante el franquismo. Ver "El invento del 98" en *El concepto de generación literaria* de Eduardo Mateo Gambarte (1996).

Como vemos, en esta periodización se superponen criterios estéticos junto a otros de tipo histórico (fechas de nacimiento de los narradores junto a fechas de publicación de sus obras). Así, tensión y recuperación se mixturán con experiencias de época. Por ende, una lectura transversal se enfrentaría a ciertas limitaciones a la hora de abordar los problemas que supone una macrolectura de un período particular. Surgen además otras preguntas: ¿Cómo abordar desde esta perspectiva la oscilación en la propia trayectoria narrativa de un escritor? ¿De qué forma se dirime la predominancia de una tendencia sobre otra sin considerar criterios explícitos para incluir en una nómina ciertos autores y no otros?³ Porque, finalmente, lo que se evidencia como inevitable efecto de la lectura generacional es el consecuente relevamiento a la manera de nómina. Se trata del punto climático de todo abordaje por generaciones.

La cuestión se complejiza aún más a partir del período que se inicia con la muerte de Francisco Franco, momento que coincide con la publicación de dos libros que se consideran los iniciadores del “giro narrativo”⁴ en la novela española, también llamado el inicio de la “Nueva Narrativa Española” (Bértolo [1989] 1992): *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza y *Cerberos son las sombras* de Juan José Millás. Pero la coincidencia comprendida de modo estricto suele poner bajo sospecha cuando se entiende que el azar difícilmente actúe bajo criterios estéticos —lo cual implicaría entrar más bien en el terreno de la magia o la superstición. En este sentido, no pocos autores consideran necesario situar en contexto la emergencia de dichos textos, y así, la nueva narrativa requeriría ser leída como un fenómeno ampliado. Al respecto, dice Macciuci:

(...) aceptada la necesidad de las sistematizaciones —aun bajo el riesgo de

³ Parece funcionar de modo subyacente al sostenimiento de la lectura generacional, el propósito de lograr una suerte de “panorámica” de un cierto período. La insistencia en la categoría de generación transparenta la fascinación de los nombres (no hay dudas de que la narrativa en estas lecturas sigue siendo el imperio de la función autor). Pero, asimismo, lo que no habría que dejar de tener en cuenta es que, implícitamente, la categoría impone una valoración (quien merece y quien no estar en una lista), que a su vez funciona por homogenización y esto usualmente no se explicita. Dicha valoración no impugna la lectura pero sí expone cierto componente de arbitrariedad si no se transparentan los criterios asumidos.

⁴ Bértolo alude a la narratividad en estos términos: “Aunque el término narratividad no sea de perfiles claros parece aceptarse de modo general que por narratividad debemos entender la intensificación en la novela de la presencia y el peso de aquellos elementos que identificamos como novelescos, de ahí que autores como Darío Villanueva concedan un papel relevante a la estética de lo que los anglosajones denominan *romance*, lo que en definitiva se traduce en una construcción de la trama más dirigida hacia el *suspense* (qué va a pasar) que hacia la *intriga* (qué está pasando), mayor peso en la construcción de los personajes, mayor presencia del diálogo como recurso narrativo, descripciones funcionales, acercamiento del conflicto hacia las zonas del misterio, y un entramado que fuerza el sistema de encuentros y desencuentros de los personajes siguiendo pautas que bordean la ‘verosimilitud de folletín’” (2004: s/p).

reduccionismo enmascarador, para la construcción del conocimiento y para la elaboración de una historia literaria— la ampliación del grupo de obras que fueron decisivas en los años de la transición política permitiría apreciar en sus justos términos *el dinamismo y la fecundidad de una etapa especialmente marcada*. A partir del reconocimiento de que *La verdad sobre el caso Savolta* compartió su función demarcadora de una nueva tendencia estética con *La novela de Andrés Choz* y con *Cerberos son las sombras*, y teniendo como ángulo de mira la narrativa actual (...) resultará esclarecedor para la comprensión de la narrativa de la transición, añadir *Tatuaje*, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *Juan sin tierra* y el articulismo en sus diversas formas, a las obras que configuran un nuevo canon, que desplaza la hegemonía experimental pero la mantiene en un sitio destacado, mientras incorpora no sólo una variada gama de registros sino también unos moldes nuevos, ricos en potencialidades representativas. (Macciuci 2006: 19. *Cursiva nuestra*)

Macciuci vuelve otra vez sobre la figura de la reproducción (al aludir a la “fecundidad”) —activando nuevamente la escena de lo familiar— y, así, consigna la necesidad de entender el fenómeno de renovación narrativa como manifestación de movimientos en un entramado más amplio, por lo que la identificación limitada a un solo texto como hito se convierte en un gesto crítico insuficiente.

De igual manera Constantino Bértolo (2004) cuestiona como reduccionismo la detención en esta significativa coincidencia (la del 75)⁵, al señalar la importancia de otros textos anteriores que serían parte de un proceso de exploraciones nuevas. Así, para este autor, habría que incluir en este proceso a *Volverás a Región* de Juan Benet, *Si te dicen que caí* y *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, *Señas de identidad* de Juan Goytisolo y *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester⁶, novelas anteriores a la muerte de Franco y que preanunciarían y colaborarían a preparar el terreno para la novela por venir. Los mencionados autores que inauguran este momento de novedad son usualmente incluidos en la llamada “generación del 68”, una generación que se identifica por, entre otros rasgos, la influencia del *boom* latinoamericano⁷ y sus lecturas de la revista *Tel Quel*. (Sanz Villanueva 1992: 253)

⁵ No obstante, Bértolo justifica la particular atención a la novela de Mendoza en estos términos: “Escrita desde un aprovechamiento magistral de los registros literarios más populares, desde el folletín a la novela policíaca, pasando por la crónica de sucesos y la novela rosa, *La verdad sobre el caso Savolta* reunía tres características que habrá que tener en cuenta por su peso en la narrativa posterior: la trama como motor de la lectura, la ubicación en un tiempo-espacio histórico reconocible, aunque no cercano, y la unidad dramática”. (En ([1989] 1992: 293)

⁶ Darío Villanueva puntualiza en la novela de Torrente Ballester de 1972 el inicio de la transición novelística. ([1987] 1992b: 285)

⁷ Pregunta que en España puede percibirse hasta la actualidad, en la cantidad de trabajos académicos que abordan autores latinoamericanos del periodo mencionado.

Pero consideremos lo que plantea Sanz Villanueva (1992: 254):

Esta diversidad de caracteres literarios y lo que se deduce de un simple vistazo de la nómina antes ofrecida pueden aducirse como serios reparos para la presente consideración generacional. Sin embargo, es esa misma diversidad de caminos un rasgo fundamental de los narradores del 68. Sus realizaciones particulares difieren mucho entre sí e incluso varios de los integrantes de la relación ofrecida han negado cualquier posible vinculación, pero todos ellos desarrollan su obra en esas fechas coincidentes y obedecen a unos semejantes estímulos que pueden englobarse en la idea general de un proceso de modernización de nuestra novela.

Si volvemos a revisar su planteo, entendemos que “los semejantes estímulos” y la idea de una “modernización de la novela”, son evidencias factibles de ser abordadas por fuera del *corsé* del encuadre generacional. Proponemos, entonces, ampliar en principio el radio de la mirada poniendo en marco las decisiones estéticas de estos autores y, en este sentido, resulta necesario considerar la Transición como período problemático. Así, la dificultad de las superposiciones del abordaje generacional en el período puede subsanarse si se considera el relevo desde una perspectiva estética de tendencias disímiles: experimentalismo frente a narratividad. En la consideración de los textos que suponen un nuevo modo de pensar la novela con relación a un estado de situación en términos de narrativa, Ken Benson (1992: 225) señala en particular la condición de hito de *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos⁸, en línea con la posición de Darío Villanueva quien identifica en ella un “cambio en el horizonte de expectativas del lector” (en Benson 1992: 225). Surgen así nuevas formas de concebir la novelística desde la ruptura con la concepción mimética y de compromiso de la tendencia social-realista anterior. En este sentido, el experimentalismo habría permitido un nuevo posicionamiento del texto con relación a la forma y una apertura hacia nuevos problemas vinculados a una dimensión autónoma de la literatura. No obstante, la publicación de la novela de Mendoza (y en paralelo la de Millás), habilita para la crítica un nuevo período en el que, desde el vaivén de tendencias, el vínculo del texto con la realidad reaparece de modo transformado:

El discurso no puede imitar ya una realidad objetiva y extratextual (lo cual

⁸ Ratificaría el lugar de Santos como narrador de ruptura, la secuela inconclusa de esta novela: “La novela siguiente, *Tiempo de destrucción*, interrumpida por la muerte de su autor en 1964 y publicada por José-Carlos Mainer en 1975, añadía a dichos ingredientes elementos subconscientes, oníricos, misteriosos, fantásticos, precursores, tal vez, de la ‘desrealización’ de los años setenta”. (Tena: 2001a)

resulta imposible tras la destrucción del lazo entre narración y realidad llevada a cabo por la generación anterior); para los nuevos narradores la narración no es imitación de la realidad externa sino que es *imitación del acto lingüístico de 'contar'* (Ohman 34; Reyes 31): (...) el fenómeno antropológico y cultural del acto de narrar historias. (Benson 1992: 234)

Jean Tena (2001a: s/p) alude asimismo a que “las nuevas condiciones socio-económicas y culturales de los años sesenta ponen un punto final al ciclo de la narrativa social, género dominante de la década anterior”. Vale decir, no se trataría sólo de un agotamiento de un modo de novelar sino de la emergencia de otras condiciones sociales que colaborarían a la buena recepción de obras experimentales. En línea con este planteo, Antonio Gómez López-Quñones sostiene:

En nuestra opinión, el relanzamiento de una novelística de corte neovanguardista y experimental por parte de Juan Goytisolo, Juan Benet o Luis Martín Santos está tan relacionada con el agotamiento del realismo social precedente como con el afianzamiento en España de una economía liberal que, desde el Plan de Estabilización de 1959, se había convertido en nuevo marco de referencia del Franquismo posfalangista. (2007: 58)

Tena (2001b: s/p) señala específicamente como factores de cambio, además del agotamiento del franquismo y un cambio de sesgo en la censura, la vuelta de escritores exiliados, la pregnancia en España de la narrativa latinoamericana del *boom*, el lugar de importancia otorgado a los premios literarios y la progresiva consolidación de la narrativa de género (en especial, del policial).

Experimentalismo y narratividad comportan así “no solo dos tendencias narrativas (transformación formal) sino que constituyen además exponentes de dos formas distintas de concebir el mundo (transformación ideológica)” (Benson 1992: 227). Si bien Benson asume que en este viraje hacia la novela experimental se juega la pregnancia del posmodernismo, consideramos más pertinente encuadrar este período en esta serie de transformaciones que se ligan al agotamiento de un régimen que culmina con la muerte del dictador. Oleza sostiene al respecto que en realidad lo que se juega en esa tensión es más amplio, excede el marco de las tradiciones y apuntala los vínculos entre literatura y vida: “[una línea de debate] (...) que dirime las relaciones entre estética y ética, la que discute la autosuficiencia del universo estético respecto de los otros universos de cultura”. (1996: 1). La importancia del reposicionamiento de la literatura en este momento con relación a la vida y la cultura en general podría

explicarse por las condiciones sociales y políticas que atraviesa España. La narrativa, luego de la muerte de Franco, tendió a recuperar “la esencia ficcional del relato y el poder de la fábula para crear universos novelescos” (Santos Alonso 2003: 52). En este sentido, la fantasía de una gran novela del franquismo que vería la luz con el fin de la censura se vio desestimada. Si “durante años se había repetido constantemente que la censura había mantenido encerrados a muchos creadores en los subterráneos del imposible y a importantes obras ocultas en los cajones de las mesas” (Alonso 2003: 52), tal veredicto no se cumplió.

Por otra parte, si el experimentalismo apostó por estrategias formales como “la complejidad estructural, la heterogeneidad de las secuencias, el desorden cronológico y el contrapunto de varias anécdotas” (Alonso 2003: 53) sumado a la fragmentación de los puntos de vista, la búsqueda de la participación del lector en la trama, y finalmente, una premisa clara sobre la autonomía del lenguaje, la tendencia se agotó pronto cuando el placer de las historias introdujo otra escena narrativa posible.

La discusión entre ambas tendencias conserva una vieja disputa en la tradición española que podría formularse como la tensión entre la novela decimonónica galdosiana y la novela de Cervantes como paradigmas del novelar. La primera se acercaría más a los moldes del realismo, la segunda a los del experimentalismo. No obstante, es evidente que existen matices en los distintos períodos. La relevancia de una u otra tendencia estará probablemente mejor asociada a los avatares teóricos y de la crítica, por lo que en este sentido, si bien es necesario considerar este aspecto, también es cierto que cada obra singular se posicionará como una propuesta que excede los lineamientos del momento. De hecho, Santos Alonso sostiene que los narradores de la Transición apuntaron a liberarse de las dicotomías excluyentes y dieron cauce libre a la libertad de la imaginación, la fantasía y el recurso a la tradición realista en su sentido más clásico, pero conjugado por el humor y la afectividad (“el mundo del sentimiento”) (2003: 60). Así, el realismo al que se alude, supone una complejización en la que la realidad involucra asimismo otros mundos posibles que incluyen la dimensión de lo imaginado (en la estela de Cervantes). Dar cuenta de los avatares del realismo en España supondría una investigación particular⁹ y un desvío del foco de interés de esta tesis. Pero interesa señalar en este punto la importancia de relativizar la oposición

⁹ Algunas aproximaciones en este sentido se han transitado en el ámbito español, por ejemplo Villanueva (2004) y, de modo más reciente, Mora (2014).

categoría y cerrada de dos tendencias que en realidad representan valencias o modulaciones de un dinamismo que explora formas diversas sobre las nuevas posibilidades de apertura.

Según Alonso (2003: 64-66), algunos de los principales rasgos de la novela en la “Nueva Narrativa”, podrían identificarse como:

- Tendencia al narrador omnisciente
- Inclinación por la fábula y el relato argumental (con episodios de estructura lineal)
- Tendencia a la acción única (abandono del contrapunto)
- Tratamiento cronológico y sucesivo
- Tendencia a la primera y a la tercera persona (no yuxtapuestas)
- Recuperación del diálogo como procedimiento
- Opción por la ironía y el humor
- Incurción en la novelística de género (policíaca, histórica, erótica)

Estos procedimientos darían cuenta de un modo de imaginar la novela que habilita el planteo de una historia en la que el lector puede reconocerse pero, que a su vez, no resulta *del todo* condescendiente con él y lo desafía. La cursiva anterior es una invitación a considerar, con relación a este panorama, la virtual coincidencia de la Transición política española y la “Nueva narrativa”, en lo que respecta a un imaginario del cambio, de la innovación y del consenso (en este caso, planteado entre el interés de los autores y el de los lectores).

Bértolo sostiene al respecto que la alusión a una *normalización* involucra tres aspectos fundamentales: acogida positiva del mercado, retorno a la narratividad y despolitización. Si de lo que se trata es de la suspensión de una perspectiva “panfletaria o sermoneadora” (Bértolo 2004: s/p), lo que habría que considerar es que en 1976 nace el diario *El País* y los escritores de mayor renombre de esta nueva tendencia narrativa, comienzan a engrosar las filas de sus columnistas. Según Resina *El País* se ha convertido desde su nacimiento en un instrumento hegemónico para establecer e imponer una idea determinada de España (2007: 19). Esto es importante porque como sostiene el autor “(...) los periódicos transmiten estructuras de relevancia y directrices semánticas que forman la orientación del lector hacia el pasado”. (2007: 20) Los lectores, por tanto, ya no buscarían interpretaciones de la realidad en la literatura, en la

medida que el posicionamiento explícito se ha trasladado a otro lado¹⁰. Pero el texto literario como espacio de exploración oscila entre este desplazamiento y la incertidumbre. En esta línea puede leerse esta consideración de Álvaro Fernández:

A mediados de los años ochenta, los textos críticos que discuten el futuro de la literatura española después de la dictadura, trazan la figura fantasma de una generación anunciada, la *nueva narrativa*, de la que todavía no se sabe nada: ni quiénes la integran ni qué estética la caracteriza. Sólo existe la certeza de *la inminencia de un cambio* que producirá un corte con la literatura del pasado, a la que se daba por obsoleta después de la muerte de Franco. (...) Claramente, el espíritu de la época reivindica estéticas centradas en el individuo, en el ámbito privado, y desestima el compromiso social y político como una injerencia indebida de las estructuras partidarias sobre la autonomía del arte que condicionó la producción literaria española bajo el franquismo. Paralelamente, el mercado asoma como un elemento crucial –aunque el poder que detente pocos años después para determinar qué debe entenderse como literatura española es algo que la crítica del momento no puede siquiera imaginar– (...). (2014: 223. Cursiva nuestra)

La diversidad del momento puede explicarse en esa sensación a la que se refiere Fernández como “la inminencia de un cambio”, una construcción imaginaria que juega a favor de las posibilidades creativas pero que se mantiene alejada del posicionamiento político. En este sentido, al hablar de despolitización como efecto de una normalización resulta necesario contemplar si, en realidad, en esa supresión de la *anormalidad* no funciona una repolitización en términos de la eliminación de lo “problemático”. Vale decir, esta tendencia hacia la normalización plantea la pregunta por lo que se *anormaliza* en tal proceso, por los fenómenos que quedan desestimados cuando lo que aflora es un excesivo entusiasmo basado en un consenso que busca homogeneizar más que singularizar o explorar las diferencias.

Hablamos de la Transición pero como período y como concepto dista de ser objeto de acuerdo rotundo. De hecho, la Transición española como espacio discursivo de controversias puede considerarse hoy un objeto de reflexión de absoluta actualidad y definitivamente instalado en el campo de los estudios históricos y culturales. Si bien su revisión como período tuvo un énfasis particular a principios de la presente década¹¹, no pocos abordajes han centrado la atención en la reconsideración de sus implicancias

¹⁰ Este aspecto interesa a nuestra investigación porque dos de los tres autores que integran nuestro corpus (Millás y Rivas) son asiduos colaboradores de *El País*. En tanto el tercero (Mendicutti), ha colaborado con una columna en el diario *El Mundo*, desde la construcción de un personaje llamado “La Susi”. Esto nos da la pauta del lugar de los escritores como palabra de intervención en la opinión pública.

¹¹ Especialmente con las manifestaciones populares de 2011 que plantearon como una necesidad inminente revisar los supuestos sobre los que se forjó la joven democracia española. Un volumen surgido al calor y en la estela de estas preocupaciones es Martínez (Coord.) (2012).

desde los noventa en adelante.

Si bien la muerte de Francisco Franco determinará el inicio de la Transición política en España, el año 1975 constituye para la cultura española un hito particular en términos de imaginario. Bien es cierto que la delimitación histórica de la denominada “Transición” varía según los autores. Gómez Montero (2007: 8) indica como fechas clave la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975 y el ingreso de España a la Comunidad Económica Europea el 1 de enero de 1986, lapso temporal que podría verse ampliado si se considera 1968 como año emblemático en el contexto europeo y 1992, como año particular en lo que respecta a la gestión de una autorrepresentación nacional a través de eventos como los Juegos Olímpicos de Barcelona, la *Expo* de Sevilla y el quinto centenario de la llegada a América. Bou y Pitarello (2009: 7) coinciden en señalar el año 92 como el de “asentamiento” de la Transición. En tanto, para Vilarós (1998) el periodo de la Transición se circunscribe entre 1973, año del asesinato de Carrero Blanco y 1993, año de la firma del Tratado de Maastricht. De todos modos, en este amplio lapso, Vilarós distingue dos etapas: la primera comprende de 1973 a 1982, momento de la Transición propiamente dicha; la segunda, de 1982 a 1993, de afianzamiento democrático (1998: 3). En este sentido, si el período de la Transición se presenta como terreno de divergencias en cuanto a su delimitación temporal, más conflictivo aún resultará en cuanto a sus implicancias en términos políticos y sociales.

En principio, la Transición se sostuvo bajo el discurso del consenso y en muchos sentidos quiso presentarse en términos modélicos. Su revisión histórica, a posteriori, lleva a algunos autores a poner el foco en las continuidades con el régimen más que en las rupturas. Resina, por ejemplo, manifiesta que en la Transición “El régimen no había desaparecido, simplemente había recibido un baño de cal: la Constitución de 1978”. (Resina [1997] 2000: 74). De hecho, lo que se cuestiona es la integración del franquismo en el lugar donde debería haber habido un cuestionamiento. Teresa Vilarós lo explica, a su vez, del siguiente modo:

Propongo, pues, pensar el periodo de la transición española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario social como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebre en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una

nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo “pacto de olvido” reprimió. (1998: 20)

Más recientemente, la bibliografía crítica ha tendido a desarticular esta idea de pacto de olvido desde su consideración como abordaje parcial del fenómeno. Vale decir, que si bien el silencio con relación al pasado de la guerra civil y el franquismo fue visible e impulsado institucionalmente bajo la premisa de un futuro promisorio, el presente transicional puso de manifiesto de diversas maneras que los efectos de dicho franquismo no serían fáciles de solapar. En esta línea, Labrador Méndez (2017) parte de la necesidad de desmontar la Transición en su condición *mito* e identifica como eje central de su investigación “las formas democráticas de la imaginación política” (14), que funcionaron allí donde se institucionalizó el supuesto de la “Transición exitosa”, primero, y la idea de “un pacto de olvido”, después. Así, su estudio buscará exponer y analizar la existencia de intervenciones alternativas que dieron lugar a una transición *otra* que no fue considerada por mal comprendida. Su trabajo explora en el modo en que la contracultura española comienza a tejer redes desde tiempo antes a la muerte de Franco, en ciertas tramas que construyen jóvenes escritores y artistas, desplazados de la historia de la literatura. Labrador apunta a poner en valor la obra de autores desestimados por su distancia de los enclaves habituales en los circuitos de consagración literaria, y lo hace desde el reconocimiento de lo performativo, lo asistemático y lo lábil como la genuina potencia de sus programas creativos. Éstos, suponen una forma *otra* de imaginar y *hacerse carne* de la democracia. Son autores que transforman vida en literatura y la intensidad de la vivencia en su obra más acabada.

Labrador explora el fenómeno especialmente como emergente en la poesía. Y en este sentido, si la novela da un viraje hacia un lugar de amable familiarización para con el lector y se convierte en un producto de consumo favorecido por las condiciones económicas cada vez más favorables, no resulta difícil leer en esta tendencia la consecuencia de un acoplamiento a un discurso social de “consenso”. Vale decir que, en el lugar en el que la “nueva narrativa” funcionó sobre estrategias en las que resulta fácil reconocer un acomodamiento a un pensamiento burgués, resultó funcional y trabajó a la par del discurso político de la “reconciliación” democrática. No obstante, será posible leer en el panorama de la nueva novela, a partir de algunas operaciones que disponen los textos del corpus de nuestra investigación, ciertas opciones estéticas que ponen en alerta sobre una incomodidad y un desacomodamiento con relación a un consenso pasivo.

Por otra parte, si bien es cierto que la postura de Labrador Méndez corre el riesgo de incurrir en una mirada demasiado optimista sobre la potencialidad de las experiencias alternativas de los jóvenes contraculturales, su lectura es altamente potente, en sí misma y en proyección. Por un efecto de desplazamiento, la cara negativa de su objeto, lo que queda a contraluz, se revela como una zona particularmente productiva para explorar a contrapelo. Vale decir, su estudio –con foco en la poesía de los marginales– es una invitación a volver a mirar la *narrativa* “canonizada” bajo una luz nueva que se expone como efecto de la tensión entre un tipo de prácticas y otras. Lo que queda en evidencia es el problema que representa para la literatura su posicionamiento sobre la realidad.

En línea con esto, podríamos leer la siguiente reflexión de Sanz Villanueva:

[Resulta significativo] (...) la frecuencia con que el personaje novelesco es un escritor (...) en detrimento de representantes de otras ocupaciones; sobre todo, en la novela española desde la instauración de la democracia ha desaparecido el protagonista obrero, que surge en muy contadas ocasiones y, cuando lo hace, nunca alcanza la categoría de portavoz de una reivindicación salarial, social o de clase, ni de representante de una visión del mundo. Ha ocurrido, pues, que el intelectual o el creador se han convertido no en la única pero sí en la predominante conciencia analítica o crítica de esta época. (1992: 260)¹²

También en esta dirección podría leerse el planteo de Buckley ([1996] 2000). El autor considera el inicio de la Transición a partir el año 1968, por su importancia en el contexto europeo. Para Buckley, el punto de confluencia intelectual en Europa, hasta 1968, es el marxismo. Su idea de una “doble Transición” se vincula a la pregnancia crítica posterior de dos tendencias emergentes: lo que denomina la ideología liberal y el feminismo. Sin profundizar en su lectura, lo que nos interesa recuperar a los fines de nuestro estudio, es la reflexión del autor sobre las implicancias del alejamiento de las ideas marxistas, alejamiento del que se deriva un silencio cómplice hacia las deudas de una democracia insuficiente. Sostiene Buckley:

(...) ellos [los escritores] ya habían ‘transicionado’, porque para entender la

¹² Desde otro lugar, Eduardo Mendicutti alude al mismo fenómeno en la entrevista que le realizáramos en 2017: “(...) A mí me parece que lo inmediato hay que contarlo. Y eso tiene un problema, que yo a veces lo he denunciado sin aplicarme a mí mismo la denuncia, que quizás luego se ha corregido, pero no cuando yo lo decía. Y es que todos los novelistas españoles escribían novelas que podían pasar más o menos en la actualidad, pero todos los personajes eran arquitectos, diseñadores, escritores, pintores que lo pasaban muy mal ¡Pero no había obreros! No había un empleado ¡no había! Ahora tú ves la novela que se escribía en aquellos años y tú decías ‘¡España, qué estupendo!’ No había gente que trabajara, que lo pasara mal, que no llegara a fin de mes. No, todos eran escritores que tenían graves dramas personales”. Ver Anexo de esta tesis.

transición de 1975 hay que entender esa transición anterior a la transición misma, la de 1968. Sólo a partir de esta ‘doble transición’ podemos comenzar a entender el papel que desempeñaron los escritores españoles tras la muerte del general Franco. ([1996] 2000: 71)

El abandono “del barco del marxismo” provoca una recurrencia a la memoria personal ([1996] 2000: 72). Pero no se trata de una tendencia hegemónica. No debe perderse de vista la diversidad en las decisiones estéticas como un ir al encuentro de lo exploratorio. En la misma línea de la incertidumbre sobre lo que está por nacer, en ese porvenir nonato de la narrativa que imaginaba el corresponsal de *ABC* en su crónica, puede leerse esta apertura a otras posibilidades por las que algunos narradores volverán a la infancia como momento especialmente fértil en la creación de mundos alternativos.

En este sentido, es significativo que a la enorme atención crítica que ha recibido la novela de Mendoza aparecida en 1975, contrasta la consideración mucho menor que recibió otro texto asimismo singular. Nos referimos a *La infancia recuperada* (1995) de Fernando Savater publicado en 1976. Se trata de un ensayo que es, a la vez, un ejercicio de la memoria lectora, en el que Savater vuelve a sus lecturas de infancia desde la intervención de Bataille como premisa de urgencia: “La literatura es infancia al fin recuperada” (2000: 23-24). Así, la infancia se convierte en la Transición, entonces, en núcleo generador de sentidos. Los escritores disponen de ella como un dispositivo que posibilita la apertura hacia lugares alternativos pensados, no en términos de evasión, sino de compromiso con una energía vital que atraviesa una historia. Ante la tan remanida despolitización de la narrativa, será necesario volver a mirar los textos para poder comprender en qué medida la política aparece en una dimensión *otra*. Esta primera aproximación a la infancia en algunos textos de la Transición, dará lugar luego a nuevas incursiones pero desde la inminencia de un espacio imaginario que se instala definitivamente como territorio de exploración estética, aunque por su vínculo intrínseco con el tiempo, en transformación permanente.

1.2. España escucha a Europa: por un realismo posmoderno

El comienzo de la década de los ochenta representa para España la conmoción que deriva, a su vez, en la contundente voluntad de dar por cerrada la página del autoritarismo. El intento de golpe de estado en 1981 y su fracaso, dan cuenta de la

fragilidad del proceso democrático, pero en la masiva respuesta a favor de las instituciones en la movilización popular, se lee la necesidad de no repetir el pasado. Tempranamente, Eduardo Mendicutti reflexiona sobre este episodio y las consecuencias de la desmemoria en su novela *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) en la que la voz de una travesti invita a considerar la ambivalencia de “no tener pasado”. No obstante, aunque la infancia se presenta así como un territorio altamente productivo para explorar en función del reconocimiento de los efectos de la historia, la dimensión autónoma de la literatura será el territorio privilegiado de las lecturas críticas.

Más recientemente, novelas como *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas o *Lo que olvidamos* (2016) de Paloma Díaz-Más son intentos de reconsiderar el episodio del 23-F, muchos años después, para aproximar una pregunta sobre lo que en términos de colectivo no pudo contemplarse en su momento: de ningún modo podría ser exitosa una Transición que no se hiciera cargo de sus muertos.

También con el tiempo, el territorio de la novela transicional se revisita. En un artículo conmemorativo de los veinticinco años de la “Nueva Narrativa” publicado en *Babelia*, Rosa Mora (2000) recupera las voces de los protagonistas. Como suele ocurrir con los rótulos críticos, los autores involucrados en la llamada “Nueva Narrativa” presentan discrepancias. Mora recupera las voces de Vila Matas –quien desree de la existencia de la Nueva Narrativa–, de Jesús Ferrero –que le otorga mayor trascendencia a la emergencia de los Novísimos a la hora de pensar un cambio en la literatura de la Transición¹³– y de Millás –quien enfatiza en la muerte de Franco como móvil de una liberación estética. La sensación es que los rasgos y los nombres que vienen a posteriori no son más que una fantasía que busca dar orden y homogeneizar lo diverso. De alguna manera, se parcela lo disperso en función de una mejor comprensión, pero por su propia naturaleza las manifestaciones literarias no responden de forma idéntica a estímulos similares. La tarea crítica consiste habitualmente en la descripción sistemática pero en algún punto, la sensación es la de cierta pérdida cuando lo que prima es la compartimentación por sobre la atención en la diversidad.

No obstante, a la hora de pensar los fenómenos culturales que tienen lugar en España con la Transición, Labrador Méndez reflexiona:

¹³ De igual modo, Labrador Méndez habla de un “momento novísimo” para pensar la emergencia de las nuevas manifestaciones en el período Transicional.

Se ha querido entender la coincidencia compleja de estos fenómenos propios de los finales de la *década prodigiosa* desde el marco conceptual de la *posmodernidad*. Con este rótulo se han estudiado las formas de escritura experimentales producidas en aquel momento o la despolitización de las industrias culturales españolas a lo largo de la década siguiente. Sin embargo, la asimilación del término ‘posmoderno’ legitima una comprensión de la cultura setentera vista como antesala de las políticas oficiales (...), pero no sirve para explicar las diversas mutaciones sucedidas en el contexto transicional. (2017: 199)

Es en este sentido, que resultaría más adecuado considerar los fenómenos de los tempranos ochenta en relación, antes que con ‘lo posmoderno’, con los efectos vernáculos de las conmociones históricas que obligan a los autores a repensar lo que se entiende por “contar una historia” en ese contexto. En un esfuerzo de caracterización, Rosa Mora lee en la novela de 1975 “la vuelta al placer de contar historias, la diferente mirada sobre el pasado reciente, la prolífica convivencia intergeneracional, la diversidad de temas y tratamientos, el cosmopolitismo, la conquista rotunda del mercado” (2000: 6). La cuestión del impacto en las transformaciones económicas no es un dato menor porque se trata de un elemento que comienza a atravesar radicalmente la situación del libro. Concretamente, la novela se proyecta de forma gradual hasta convertirse en “un producto industrial de consumo de la cultura burguesa en función del entretenimiento” (Alonso 2003: 300). El asentamiento del sistema neoliberal será crucial desde mediados de los ochenta y en toda la década del noventa. En la lectura de Gómez López-Quiñones (2007), el panorama podría leerse de este modo:

Desde los años ochenta, este mercado neoliberalizado e intensificado se ha convertido, no en una posibilidad, sino en las reglas de juego para todo el campo cultural del país. Este mercado funciona además como un horizonte totalizador para el que resulta inconcebible, hoy en día, un más allá temporal, una nueva fase histórica protagonizada por otras instituciones y normas. (2007: 67)

En este sentido, el mismo autor avanza en su reflexión sobre la consolidación de esta tendencia en los noventa:

(...) la España de los noventa se inicia con un proyecto de modernización material y cultural que Helen Graham y Antonio Sánchez han calificado atinadamente como ‘the politics of 1992’ (406): una gestión política de inversiones e infraestructuras paradigmáticas destinadas a producir una cultura del espectáculo (...), promocionada a menudo desde el Estado y concebida para la participación

masiva del público/consumidor de la nueva democracia¹⁴, corre en paralelo a un crecimiento sin precedentes de la industria editorial española. (...) El resultado es que grandes corporaciones dominan, aunque no de manera absoluta, el circuito comercial del libro. (2007: 40)

Que el mercado avance rotundamente sobre el libro, deriva en una transformación en el modo de producción y de circulación de los textos. Las editoriales montan en torno al libro un aparato de promoción y las tendencias que se vuelven predominantes son aquellas que movilizan un mayor caudal de ventas. El autor se vuelve una figura pública dominante y su imagen dispone una red de actividades y productos que funcionan en torno al rédito económico que ésta produce (presentaciones, firma de libros, presencia en las casetas de sus editoriales en las Ferias del Libro de las ciudades más importantes, entrevistas mediáticas, etc.). En este sentido, lo que Mora lee como diversidad de tendencias, puede percibirse, en proyección, como la capacidad del mercado para imponer productos en los que una determinada poética solo representa un aspecto más de los involucrados a la imagen del autor que, en definitiva, es lo que prima. Las consecuencias serán diversas, pero en principio, lo cierto es que el nombre de autor será clave a la hora de imponerse en términos de “marca”. Gómez López-Quiñones se refiere a este fenómeno como “la creciente comodificación no sólo de obras literarias o artísticas, sino de la propia imagen de autores y del aura cultural que éstos transmiten” (Gomez López-Quiñones 2007: 39-40).

Vance Holloway se pregunta si es pertinente considerar la novela española después de 1975 como posmoderna o si en realidad suscribir toda la “nueva narrativa” bajo el rótulo posmoderno no supone “una reducción conceptual que, si bien responde al reciente horizonte de expectativas críticas, implica también una delimitación algo estrecha para describir un período de tendencias plurivalentes” (1999: 41). Por su parte, Grubbe lee con optimismo en la tendencia posmoderna de los noventa, la definitiva incorporación de España en el panorama estético internacional (1996: 19). En este sentido, funcionaría también en el territorio de la novela una construcción imaginaria en términos de discurso social, de asentamiento de la normalización y la incorporación española al tren de la “modernización” como una estrategia de contrapeso al atraso cultural de décadas por acción de la censura.

¹⁴ En 1992 tienen lugar la Exposición Universal de Sevilla, los Juegos Olímpicos de Barcelona, la declaración de Madrid como “capital de cultura” y los eventos celebratorios del Quinto Centenario de la llegada a América.

Aludir al posmodernismo, sin embargo, supone el ingreso en un territorio ampliamente transitado en indagaciones teóricas de muy diversa índole. Habida cuenta de esto, podría leerse una primera aproximación a la cuestión, desde la reflexión de Bernard Bessière:

Ahora bien, a nuestros ojos, el posmodernismo es mucho más que un simple análisis estético-arquitectónico. Supera desde luego los límites de una teoría filosófica de fin de siglo, y tampoco puede reducirse al sentimiento difuso de la crisis política y al desencanto moral nacidos del naufragio de los metarrelatos y el crepúsculo de las ideologías salvadoras y legitimadoras. ([1996] 2000: 61)

Holloway identifica dos tendencias predominantes a la hora de leer el posmodernismo en la novela española de los ochenta y de los noventa: la primera vinculada a Lyotard, Jameson e Ihab Hassan; la segunda, a Barth, Eco, Jencks, Hutcheon y McHale (Holloway 1999: 41-42). La primera seguiría la línea de una respuesta a la modernidad en línea a las vanguardias históricas (Hassan), como un proceso que se resiste a la normalización en tensiones permanentemente irresueltas (Lyotard), y como un efecto del capitalismo tardío que se expresa en el pastiche y la fragmentación que borra las fronteras entre lo alto y lo bajo (Jameson). Por otro lado, la segunda línea se definiría en términos más restringidos “(...) como una respuesta y una alternativa al modernismo occidental más que como una reacción a la modernidad en general, vinculando el posmodernismo con manifestaciones artísticas, literarias y arquitectónicas de los sesenta en adelante” (1999: 47). En líneas generales, el arte posmoderno podría entenderse con Bessière como aquel que “asimila progresivamente todos los temas y materiales, y con ello se define por un proceso de desublimación de las obras” ([1996] 2000: 63). Este eclecticismo que caracteriza una estética de la posmodernidad en España va asociado para este autor a:

a) la brutal desarticulación del discurso franquista; b) la desaparición progresiva del marxismo de la vida política e intelectual española; c) la disolución de la fe religiosa que, sin embargo, por un fenómeno de anamnesis y de recuperación de una memoria colectiva tan propia de la condición posmoderna, no excluye e absoluto la participación masiva en las fiestas tradicionales; d) o más recientemente, la desarmante facilidad con la que el socialismo español se ha despojado de las sacrosantas referencias emblemáticas, con su adhesión a la OTAN, el rechazo de la lucha de clases, su neoliberalismo en materia económica y un discurso cada vez más antisindicalista desde la primera huelga general de 1988 hasta la de enero de 1994. ([1996] 2000: 66)

Por ende, a la luz de esta cita, es posible entender la pregnancia a un discurso de lo posmoderno en España como favorecido por una particular coyuntura social y política.

Grubbe (1996), por su parte, identifica en la novela española de los setenta en adelante distintas tendencias del posmodernismo: una, que denomina de “Tardomodernismo deconstruccionista”, ligada a la producción del experimentalismo narrativo y de las poéticas novísimas; otra, de posmodernismo “reconstruccionista”, a la que sucede una tercera, de posmodernismo “eclectico” (encolumnado con la *Movida* de los 80). De todos modos, y aunque el posmodernismo dista de ser objeto de consenso crítico a la hora de ponderar su pregnancia en la narrativa¹⁵, la novela “posmodernista española a secas” sería para Grubbe aquella capaz de expresar una nueva sensibilidad que colabora a construir una “nueva ética” sostenida en la exploración de la intimidad (1996: 15-16).

En el relevo de la bibliografía crítica, las líneas generales a la hora de caracterizar la tendencia insisten en esta dirección:

(...) las premisas de la episteme posmodernista [funcionan] en sus rasgos de:
1) negación de principios y sistemas universales 2) negación de los principios racionales como modo de acercarse al mundo 3) cuestionamiento de la posibilidad de un acercamiento mimético a la realidad (Navajas 13-16). (Benson 1992: 226)

Pero a pesar del cuestionamiento en los vínculos de la novela con la realidad que se deriva de la mirada posmoderna, dichos vínculos reaparecerán abordados más tarde en toda la expresión de su complejidad cuando, en 1996, Joan Oleza publique al respecto un artículo de alto impacto. Oleza parte de rehabilitar el debate sobre el realismo y la autonomía del arte, destacando la centralidad que ocupa desde el comienzo mismo de la modernidad. Así, en su condición problemática, este debate ha atravesado el Romanticismo, pasando por las vanguardias de los 20-30 y se ha resignificado a mediados del siglo XX con la pregnancia de las discusiones posestructuralistas. No obstante, en la mirada de Oleza, se trataría de un viejo problema que sigue más que vigente, aunque transformando su aspecto, a mediados de los noventa. De las distintas reflexiones sobre la posmodernidad, Oleza se detiene en la enumeración de ciertos

¹⁵ Grubbe señala al respecto, como ejemplo paradigmático, el hecho de que el estudio crítico más importante en el abordaje histórico de la literatura como lo es la *Historia crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, elija el sorprendente título de “Los nuevos nombres”, a pesar de que en los estudios que se incluyen en el volumen, la cuestión de lo posmoderno retorna una y otra vez.

rasgos que permitirían identificar la tendencia posmodernista en la narrativa finisecular:

(...) al pregonar el final de la modernidad, [el posmodernismo] pregona también la reapropiación de la tradición (incluida la propia vanguardia, que ha pasado a ser tradición, ella que quiso ser absoluta novedad), la disolución de la incompatibilidad modernista entre cultura de élite y cultura de masas, la exploración y recuperación de formas, temas y procedimientos de la cultura popular de masas, la autoexigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla, el rescate de la pasión narrativa y de las representaciones de gran densidad argumental, la experimentación de una subjetividad postmoderna, basada por un lado en la conciencia de un sujeto descentrado, desyoizado, apto para una cultura de sentimentalidad colectiva, y por el otro de un sujeto que ha perdido su universalidad, su arrogante centralismo, y que se sabe sujeto de diferencias, sujeto relativo, sujeto hombre o mujer, blanco o negro, del primer o del tercer mundo, del centro o de la periferia. Una postmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concretada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los templos de la belleza, que apuesta por la democratización misma de la belleza. (1996: 5)

Como puede observarse, los rasgos de esta narrativa son diversos y redundan en definitiva en la imposibilidad de delimitar un punto de vista unívoco y categórico. La desestabilización de los puntos de asiento de las tramas interpretativas de la realidad funciona como nueva matriz de lectura. Lo único cierto es lo incierto.

En este sentido, el panorama de la realidad percibido como “descubrimiento” desde un cambio de perspectiva, se enlaza de modo directo con la posición infantil. Explorar narrativamente las formas de lo desconocido en lo conocido será la mirada privilegiada de una forma de novela que no responde a premisas predeterminadas por un horizonte de expectativas cerrado.

Más adelante, Oleza agrega:

Y si del debate de la postmodernidad regresamos a la literatura española no será nada difícil observar cómo a medida que se afianzan los años 80, y sobre todo en su segunda mitad, vuelven a suscitarse las posibilidades de una poética realista, que a la altura del año 95 ha cosechado ya importantes logros estéticos, tanto en poesía —donde se inició antes y donde el debate ha sido mucho más intenso— como en novela —donde se ha impuesto casi tan sin resistencia entre los lectores como sin manifiestos en los autores. (1996: 6)

Con relación a esto se deriva una pregunta central de las reflexiones en torno al realismo posmoderno: ¿qué aspectos de la conformación de la novela pueden identificarse ligados a los procesos vinculados a una coyuntura española durante las dos décadas? Si bien la respuesta se omite en Oleza, podría ser explicada desde la

aproximación de Gómez López-Quiñones:

(...) la especificidad del caso español no reside únicamente en la aparición de una potente industria editorial, de un amplio público-comprador y la consecuente integración del libro y de los escritores en el intenso, proliferante e internacional mercado de bienes impuesto por el neo-liberalismo. Lo específico del caso peninsular radicaría también en que las reticencias o incluso el rechazo hacia el principio de modernización del “desarrollismo franquista” de los años sesenta comienza a virar cuando dicha modernización, así como los discursos que la secundan y explican, se convierten en la punta de lanza de la propia democracia y, en concreto, del Partido Socialista. (2007: 65)

Esto supone que las tendencias reconocibles como de mayor impacto en el terreno de la narrativa española se retroalimentarán de un imaginario construido institucionalmente en torno al consenso y a la autoconfianza en la evolución como sociedad. De allí puede explicarse “la ausencia de resistencia en los lectores y de manifiestos entre los autores” al que alude Oleza. De allí se explica asimismo el lugar central dado a la voz de un yo burgués que inmerso en la melancolía de su vida diaria se propone mirar la realidad con nuevos ojos, con los ojos del “hombre común”, pero sin renunciar ni cuestionar los presupuestos sobre los que aquella se monta. De aquí podría inferirse que lo que se gestó inicialmente en términos institucionales fue operativizado a la larga por la acción del mercado. He aquí el resultado de la tan mentada “normalización” narrativa¹⁶.

Antonio Gómez López-Quiñones apuesta por leer los reposicionamientos de la novela con relación a su tiempo:

Las inquietudes políticas de la narrativa española se transforman y mutan, *pero no desaparecen*. Cambia el paradigma formal, pero subsiste lo inevitable: la novela se reposiciona ante los eventos sociales y políticos del país, y ese proceso siempre desencadena una inevitable tensión entre Historia, formas y temas narrativos. (2007: 1. *Cursiva nuestra*)

¹⁶ En esta misma línea se puede interpretar la emergencia de una tendencia como “La otra sentimentalidad”, aún con todas las salvedades que corresponden a la consideración de una tradición propia, con matices específicos, del género lírico. La afirmación es debatible. Pero requeriría una reflexión particular el hecho de que si los abordajes críticos han enfatizado profundamente en el surgimiento de la tendencia de “La otra sentimentalidad” como respuesta a los “excesos culturalistas” y la evasión de los Novísimos, la apuesta comprometida de aquellos no se percibe como un gesto crítico radical (los poemas hablan de la vida doméstica, de la rutina, de la vida del hombre corriente, sí, pero asentado en la vida burguesa). En este sentido, quienes conducirían a una crítica rotunda de las carencias de la democracia, serían los poetas malditos como Leopoldo María Panero, Eduardo Haro Ibars o Fernando Merlo (en cuyas obras se detiene, en otras, en especial, el estudio de Labrador Méndez 2017). La pregunta que nosotros nos hacemos es si la crítica a la democracia insuficiente puede encontrar un camino alternativo, una tercera posición, entre el acomodamiento crítico que deriva en institucionalización y el malditismo que conduce a la autodestrucción del poeta.

En esta misma línea, las textualidades emergentes de los setenta en adelante, reclaman del mismo modo, a nuestro criterio, una indagación que, aun considerando la implicación española en una tendencia cultural occidental transversal, pueda dar cuenta de fenómenos propios de índole coyuntural. Estos fenómenos expresarían desplazamientos ligados a un momento social y político inédito en España, propio de la trabazón dada entre la euforia en lo económico junto a un posicionamiento renovado en las derivas identitarias a las que la novela es tan permeable. En ese sentido, en cada tendencia podría leerse una respuesta de la novela con relación a los problemas de su tiempo. Así, Gómez López-Quiñones propone interpretar las distintas valencias novelísticas más que en términos de contraposiciones drásticas, en una línea de continuidad en la que los distintos matices revelarían los cambios sociales y políticos que atraviesan a los textos literarios. Esto puede leerse en relación con lo que sostiene también Navajas, cuando alude a la “desjerarquización y la combinatoria no binaria sino multipolar e híbrida del nuevo modo antiparadigmático [de la modernidad] (...)” (1998: 17).

Coincidimos con Bonatto en que

la nueva tendencia posmoderno-realista en la narrativa española experimentaría su momento de auge durante los años noventa, década en que se observa la transición hacia los paradigmas estéticos de una nueva generación de escritores encargados de revérselas con la realidad a partir de las vías narrativas abiertas en las décadas anteriores e incorporando el lenguaje de los medios de comunicación en un mundo definitivamente globalizado y digitalizado (...) por un lado, y [las preocupaciones de] los nietos de la Guerra Civil, por el otro (...). (2014: 18-19)

Así, la realidad leída en clave posmoderna desafía a la novela con inquietudes muy diversas. Oleza señalará en su trabajo la importancia de “la búsqueda” como clave de lectura para estas novelas en las que el realismo se resignifica y reaparece en toda su dimensión textual: en última instancia, la realidad es una ficción más que se lee en diálogo con otras. Esta voluntad de indagación es importante porque partirá de la puesta en foco de una primera persona y derivará en dos tendencias que se darán en paralelo y, usualmente, yuxtapuestas: la indagación de la novela sobre el pasado y sobre su propia condición constructo ficcional. Sobre este último aspecto, resulta rápidamente constatable el aumento en la producción crítica en torno a la problemática de la

metaficción como rasgo que atraviesa la producción narrativa española especialmente desde los noventa. Pero especialmente, con relación al primer aspecto, podemos leer esta reflexión de Resina:

[Luego de la Transición] El mercado inaugura otro tipo de presente amputando el pasado. Este presente se produce a sí mismo constantemente cortando sus amarras. En consecuencia, no sólo desestabiliza sujetos y comunidades enteras sino que se convierte en una modalidad de tiempo fuera del tiempo, en una eterna transición ciega a sus orígenes o su destino. El cambio es el valor más fuerte de este presente y la identidad es su concepto más sospechoso. (2007: 28)

De esta manera, si el mercado impone una relación distinta con el tiempo, de comienzo, los procesos de rehabilitación de la discusión sobre el pasado obturado que lentamente comienzan a tomar lugar a fines del siglo XX, serán inevitablemente resignificados y revitalizados por el mismo mercado, en un movimiento de repliegue y nuevo embate que se expone como terreno definitivamente instalado en las discusiones de lo público. Vale decir, que la novela insistirá de mediados de los noventa en adelante en la memoria de los vencidos no solo por necesidad en términos políticos, sino por su pregnancia en términos de ventas.

Esto podría leerse con Candón Ríos

Según los anteriores argumentos el posmodernismo se muestra como síntoma del establecimiento de un capitalismo tardío en una sociedad que ha normalizado el discurso capitalista, sin ningún contrapeso ideológico desde la caída de la Unión Soviética, y en la cual los *mass media* ahora tienen el control de la opinión pública. Este poder le permite a los medios de comunicación, en connivencia con los mercados, ser un regulador de tendencias culturales. Es justo esta capacidad de alienar al hombre, tratado ya como un potencial consumidor, la que favorece al conjunto social sobre el individuo. La “masificación” de éste es una imposición ideológica del capitalismo, la mercantilización se ha propagado al terreno cultural y la propuesta posmodernista se ha tornado nihilista. Todo tiene un precio y todo es tratado como un bien de consumo. (2015: 184)

La distancia temporal brinda otras posibilidades en términos de lectura crítica: un cierto entusiasmo que se percibe en los textos críticos de los noventa puede contemplarse ahora como un encapsulamiento en dos tendencias predominantes. Scarano identifica una vertiente más nihilista y estetizante, de negación de la modernidad, que se enfrentaría a otra que, apostaría por su relectura. Esta segunda línea, para la autora, permitiría resignificar los vínculos del sujeto con su dimensión histórica:

“Se apuesta por una reconceptualización de la historia y su sujeto, rechazando conceptos totalizadores que fundaron una visión del devenir como unidad compacta dirigida a un fin” (2000: 272). Se trata de una flexión del “re-conocimiento” (frente a la del “no-conocimiento” a la que se enfrenta) (Scarano 2000: 274). En este sentido, si bien es significativo el esfuerzo por anclar la experiencia estética en la vivencia de un sujeto que se sustrae de un universo de abstracciones y se sitúa en su tiempo, es necesario señalar los peligros de que esa vivencia sea considerada por defecto la del hombre blanco burgués de vivencia urbana y universo letrado. Será necesario desmontar este presupuesto y volveremos sobre él más adelante.

Sobre las derivas de una posmodernidad *otra*, Scarano reflexiona: “La poética de la nostalgia recorta su gesto en nuestro presente, lo ancla en el espacio cultural de la posmodernidad como una de las tantas formas de escribir la fisura epistemológica y metafísica que vive nuestro arte contemporáneo” (2000: 263). En línea con esta reflexión, en el terreno específico de la narrativa española, dicha poética de la nostalgia derivada del posmodernismo del re-conocimiento provoca una apertura que, en el abordaje crítico, se dirime en dos líneas predominantes sobre el fin de siglo: la metaficción y la narrativa de la memoria.

1.2.1. La desestabilización de la novela: hibridez y metaficción

Señala Mainer que los primeros efectos de la llegada de la democracia pueden leerse en el terreno de la educación:

(...) ya en los ochenta, la fenomenal expansión demográfica y educacional llegó a las puertas de la universidad. Las escasas pero significativas creaciones que, antes de 1975, fueron fruto de la Ley de 1970 (...) se multiplicaron: de las trece universidades (más las tres eclesiásticas) de 1968 se ha pasado, en 1990, a cerca de sesenta, entre privadas y públicas, mientras que el número total de alumnos arroja a la fecha una de las tasas de escolarización universitaria más elevadas de Europa occidental. ([1998] 2000: 57)

Esto deriva, como bien lee el crítico, en la consolidación de una masa formada, permeable especialmente al ejercicio de la lectura. Este hecho se vincula, entonces, a lo que denomina “la progresiva institucionalización de la vida de la cultura”, la consolidación de “un Estado cultural” ([1998] 2000: 59). Este estado de situación se presenta como especialmente propicio para la circulación de una novela con otras

preocupaciones. En este marco, se puede leer la consolidación de la reflexión en una perspectiva posmodernista con relación a un tipo de lector sensible a las indagaciones de la novela sobre su propia materialidad textual. Esto es, sobre el propio quehacer de la escritura y sobre los pliegues de la constitución del material significativo en la novela.

Andrés-Suarez va más lejos y reflexiona “(...) la mayoría de los sistemas interpretativos utilizados en la actualidad, por una buena parte de la crítica, ya no sirven para analizar unas obras tan complejas, fruto de la imbricación y enriquecimiento mutuo entre géneros literarios” (1998: 12). Hacia fines de los noventa, la autora sostiene que la novela se encuentra ante este panorama:

Sin llegar de manera indefectible a la disolución de los géneros, lo que predomina en la actualidad es la textualidad múltiple, el mestizaje y la disgregación, consistente esta última en fundar textos a costa de formas previas cuyo resultado no es la simple adición de todas ellas sino un producto híbrido, fundamentalmente distinto. (1998: 11)

La autora se refiere a las dimensiones de hibridez y mestizaje como rasgos propios que reconfiguran las circunscripciones genéricas tal como las ha entendido tradicionalmente la crítica.

En esta dirección, más adelante en el tiempo, Raquel Macciuci (2010a) reflexionará sobre la condición intermedial como rasgo constitutivo de los textos literarios de las últimas décadas, explorando sobre las transformaciones que esto supone a la hora del abordaje de los textos y, a su vez, el modo en que un concepto de literatura cerrado sobre sí mismo resulta problematizado. Los diálogos y pasajes en la intermedialidad a los que alude, remiten al mestizaje al que ya hacía referencia Andrés-Suárez.

Estas indagaciones que comprometen la noción de límite y abogan por una apertura hacia textualidades diversas someten la misma noción de forma, en un nivel más elemental, a una interrogación que las convierte en objeto mismo de discurso en el devenir de las exploraciones textuales. Así surge el concepto de metaficción como derivación en esta tendencia.

Ahora bien, si el desarrollo de este capítulo se ha instalado en una secuencia cronológica, nos encontraríamos en este momento con un punto problemático. En principio, porque la metaficción es una apuesta que puede reconocerse en la producción narrativa española como consustancial a su tradición. En este sentido, sostiene

Neuschäfer: “Así pues, no en vano ‘Don Quijote’ fue escrito en España: desde entonces la ficcionalidad autorreflexiva y, sobre todo, la autoirónica, constituye una de las características del buen escritor ibérico” (1994: 11). En la misma línea, trabajos dedicados al abordaje de la metaficción en España, como por ejemplo el de Dotras (1994) o el de Orejas (2003), no dudan remontarse a la novela de Cervantes para explicar los procedimientos de lo metafictivo y desandar desde allí la tradición española. Por lo tanto, la metaficción no se correspondería estrictamente con una tendencia propia de la posmodernidad. No obstante, sí es posible identificar un interés crítico particular que, de toda la diversidad de opciones estéticas de las que se vale la novela tal como lo describía Oleza, elige enfatizar en la textualización de su propio proceso de creación. Podría leerse así una recurrencia a identificar la novela como un dispositivo complejo en el que prima el artificio.

Hacia el fin de siglo, entonces, las perspectivas críticas predominantes con relación a la novela ponen el foco en la exploración de la textualidad replegada sobre sí misma bajo la categoría privilegiada de la metaficción. La metanovela (Orejas 2003) será un modo de entender el trabajo novelístico en una relectura de la tradición que permite explicar matices nuevos de viejos procedimientos. Por ejemplo, diferentes rasgos permiten a Sobejano categorizar a estas nuevas exploraciones en la novela en términos de “novela ensimismada” –que se acerca, según él mismo plantea al concepto de metaficción estudiado por Linda Hutcheon (en tanto ‘Narcisistic Novel’ 1980)- (2003: 156-157). Así, la novela ensimismada se expandiría con distintos matices como: “neonovela” –innovadora–, antinovela –destructiva– y metanovela –autorreflexiva– (2003: 158). Estas tres variantes manifiestan en común la voluntad de

ostentar la ficción como tal, y este empeño lleva consigo la exaltación, no de un mundo, sino de una conciencia de un mundo (en las soledades del individuo aislado), la descomposición de la ideología y de la forma novelística desgastadas (...), el realce de la índole misteriosa de lo perceptible (...) y la voluntad de penetrar lo oculto (...). (2003: 158)

En este sentido, los propósitos de la exploración sobre la forma desde la desnaturalización del propio ejercicio escriturario pueden ser variables y, si hablamos de realismo posmoderno en el apartado anterior, la construcción del relato se pone de manifiesto ahora, a través de una inversión, como un aspecto más que trama la superficie de la realidad tal como se la comprende.

Lo especialmente complejo con relación a la metaficción se vincula con su enorme proliferación terminológica. Prósperi (2013a) sistematiza la diversidad de perspectivas identificando el trabajo de William Gass (1970) como inaugural y delineando dos tradiciones: una anglosajona (representada fundamentalmente por Scholes y Hutcheon) y otra europea, de línea francesa, que para Prósperi “se muestra como menos especializada pero con una matriz mucho más teórica que la anterior, matriz que encuentra en el formalismo ruso y el estructuralismo francés sus principales vertientes” (2013a: 29). Asimismo, se puntualiza que Robert Spire (1984) fue el primer autor en utilizar la categoría en el ámbito del hispanismo. Finalmente, en las últimas décadas, los aportes más destacados le pertenecen a Antonio Gil González (2001, 2005, 2011), quien establece una serie de niveles de operatividad para la categoría y clases de metanovela según estos mismos niveles (2001).

Sin pretender profundizar en un asunto que posee un desarrollo teórico profuso en términos de debates y discusiones, lo que nos interesa rescatar de la tendencia metafictiva, específicamente en lo que atañe al objeto de nuestro estudio, se vincula con:

- la pregnancia de un concepto de ruptura en el imaginario posmoderno.
- el componente lúdico.
- la emergencia de un concepto nuevo de textualidad, abierto y de límites difusos.

Estos rasgos adquieren relevancia en la medida que pueden ligarse al desarrollo de lo infantil en los textos. La infancia y el trabajo de la imaginación textual sobre una realidad ampliada, de límites difusos, aparecerán como dos caras de una misma moneda. En relación con esto, si la posmodernidad implica un presente que se produce a sí mismo en términos de insularidad, la infancia transforma esa concepción al habilitar un presente que se suspende, que opera *suspendido*, pero convoca al pasado como su condición constitutiva.

Por otra parte, si los enclaves de certeza desaparecen con la posmodernidad, al explorar sobre su propio proceso de construcción, la novela tiende a recomponer la confianza en el lugar de la escritura. El “mensaje” de la novela en tiempos posmodernos sería éste: todo es endeble y volátil salvo el acto de escribir. Lozano Mijares lee en esta nueva novela la textualización de una crítica “(...) mediante la ruptura de las convenciones decimonónicas sobre el tiempo, la conciencia, la identidad, la neutralidad del lenguaje y, especialmente, el desarrollo histórico del argumento y el personaje”

(2007: 145). De este modo surge en la novela un nuevo concepto de textualidad que podría leerse con Navajas en estos términos: “La cultura del icono verbal roto es el fundamento constitutivo de la estética actual. Sus consecuencias para la literatura y, más específicamente la narrativa ficcional, son decisivas (...)” (1998: 17). La exploración en las valencias diversas de la novela posmoderna de metaficción conduce a una visión de texto en su dimensión paradójica: no deja de tratarse de un asunto de palabras. Porque encontrar una novela escrita al final del texto y que no sea otra que la que estamos leyendo, por ejemplo, o descubrir un manuscrito que sirve como fuente y cuyo autor se desconoce, además de problematizar las premisas elementales de todo texto literario, son estrategias que permiten desplegar un dispositivo anclado en lo incierto y, a la vez, exponerse como un artificio que reclama de un lector activo. A esta condición paradójica alude Hutcheon (1980) al señalar el modo en el que texto metaficción provoca una distancia en el lector (al generar una conciencia de su propia naturaleza textual) pero, a la vez, lo requiere para completarse.

Nosotros podríamos dar un paso más adelante para pensar que el lugar de paradoja se dirime fundamentalmente en esto: si el abordaje crítico de los problemas de la metaficción expone al riesgo de la desconexión del texto con relación a su tiempo, el compromiso exigido al lector por parte de las mismas novelas en función de la exploración en su propia condición de constructo, muestra un lado abiertamente político en estos textos. El texto “difícil”, que se revela en términos de artificio, como construcción verbal, interpela al lector y, en definitiva, colaboraría a la reflexión sobre toda certeza.

Si volviéramos a pensar en las novelas de la primera Transición que abren el camino para repensar la novela, la curva que se traza hasta las novelas de los noventa deja expuesto el fuerte componente de transformación que sustenta lo que significa contar una historia.

Existe en la línea de la metaficción una tendencia particular denominada de metaficción historiográfica que, en principio, trabaja a los efectos de exponer la historia en su condición de relato y que, luego, enfatiza en el lugar de la búsqueda (Hutcheon 1988; Pulgarín 1995). Así, la metarreflexión literaria se vuelve terreno propicio para la exploración para la dimensión de constructo de *los relatos*, en términos expandidos. En el punto en el que la novela ensimismada parece establecerse desde la desconexión con su momento de emergencia, se produce un salto que permite volver a mirar la historia

con ojos nuevos. La demanda de memoria y la narrativa descolonizada del lugar de “la verdad”, se presentan como territorio propicio para la reflexión sobre la historia reciente en términos de preguntas.

En diálogo con esta línea surge otra tendencia que ha suscitado especial interés en el panorama español bajo la denominación de “autoficción”. El aporte pionero que ha desplegado todo un abanico de derivaciones críticas se debe al trabajo de Manuel Alberca (1996, 2007, 2008) quien ha reflexionado sobre el estatuto de la autoficción bajo la idea del “pacto ambiguo”. Retomando y resignificando la noción de “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune y la noción de autoficción propuesta por Serge Dubrovsky en su texto *Fils*, Alberca propone una conceptualización en la que el vínculo realidad-ficción es desplazado en favor de algunas estrategias que se despliegan en el espacio del texto narrativo bajo la acción de la inscripción del nombre de autor o una alusión tácita evidente a su identidad. Así sostiene:

Pero, ¿qué es una autoficción? Con ligeros matices la mayoría de los críticos coinciden en que una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, en el que el autor manifiesta una evidente determinación de novelizar su vida, y en el que, además, como signo evidente de dicha intención, el narrador/protagonista comparte el mismo nombre propio con el autor, estableciéndose así una inequívoca relación identitaria entre ambos. Unas veces el texto ratifica la identidad de manera explícita y otras, de forma tácita (Colonna, 2004; Gasparini, 2008; Alberca, 2007). Así pues, una autoficción, aunque es una novela o se presenta como tal, parece una autobiografía y bien podría serlo, pero también podría ser su simulación, es decir, una pseudo-autobiografía en la que el autor es un personaje novelesco. (Alberca 2008: 200)

En definitiva, si bien se trata de una categoría que suscita encendidos debates (en la tradición argentina, por ejemplo, se desestima en función de la más amplia de “escrituras del yo”), impone en tanto evidencia el interés que genera la exploración en los entramados de los discursos en primera persona en relación con la contemporaneidad, la condición de sujeto como instancia de flujos de sentido que revelan la condición incierta del texto y la vulnerabilidad de quien dice *yo*. Se trataría de una apuesta por la pregunta más que por la certeza, por la convicción sobre el lenguaje más que sobre el nombre de autor. Ana Casas sostiene al respecto que “si bien en la autoficción la enunciación plantea la identidad entre autor, narrador y personaje (...), sus enunciados problematizan la noción de autoría al subrayar el artificio (...)” (2012: 39). En este sentido, el aporte de la categoría puede resultar relevante en la medida en

que, simultáneamente, a la vez que invita a problematizar la subjetividad escribiente, hace lo mismo con las nociones preestablecidas a la hora del abordaje de un texto literario.

Por tanto, lo interesante de la tendencia autofictiva es su proyección hacia la desnaturalización de zonas que se reconocen como las de lo *ya delimitado* en los estudios literarios. En relación con la ficcionalización del pasado en el relato, la autoficción como estrategia, genera preguntas en torno a la asunción de un *deber* sobre la palabra silenciada de los oprimidos históricos en España. Una zona de la narrativa, por tanto, tradicionalmente identificada con el realismo (la narrativa histórica o la narrativa de la memoria), se abre a la exploración desde este lugar con relación a su carácter de artificio. En esta línea aparecen las novelas de Javier Cercas como caso paradigmático. Nos ocupamos de diferentes aspectos relacionados a estas cuestiones en el apartado siguiente.

1.3. La narrativa de la memoria y después

La Guerra Civil Española se asume al filo del milenio en su condición de fractura constitutiva de la sociedad española. Si la Transición se había asentado sobre la ficción del “consenso”, la deuda de la recomposición de la voz de los vencidos será el punto de arranque de la llamada novela de la memoria. Al respecto, sostiene Bonatto:

La nostalgia de unos ideales éticos y morales ligados a la Segunda República y la mitificación de su defensa heroica durante la Guerra Civil han determinado un buen número de novelas escritas en respuesta a una necesidad de fundar un pasado digno para la democracia del presente (...). (2014: 7)

Por lo tanto, si durante la Transición el episodio de la Guerra Civil tendió a soslayarse en el discurso público como parte de un pasado que necesariamente debía desterrarse en función del progreso y la modernización, los años noventa comienzan a mover las piezas a fin de exponer la fragilidad de la estructura montada sobre cimientos endebles. Con relación a esto, alude Bonatto:

(...) la década del noventa fue decisiva en la configuración de un nuevo tipo de relación de la sociedad española con la memoria colectiva de la Guerra Civil y de la represión durante la dictadura fascista, en concordancia, (...) con el surgimiento un poco antes de una cultura de la memoria en el ámbito internacional.

(2014: 33)

La autora reflexiona, asimismo, sobre los factores vinculados a la instalación de esta tendencia en la narrativa. En principio, la desaparición de la generación testigo de la Guerra Civil moviliza en las nuevas generaciones la recuperación de relatos en primera persona. Dichos relatos funcionan, además, como plataforma de reflexión sobre la memoria colectiva. Por otra parte, el afán de modernización había situado implícitamente la rehabilitación de la discusión sobre la Guerra Civil como un contrasentido, y así recordar “una época valorada como ‘negativa’ aparecía como algo disfuncional” (Bernecker 2009: 63, en Bonatto 2014: 42).

Por su parte, Dolores Vilavedra retoma la palabra de Santos Juliá para intentar explicar la posible motivación del fenómeno:

Santos Juliá asevera que en la década de los 80 la guerra estaba muy presente en el ámbito académico pero totalmente ausente del debate político (2011: 58), en el que no entraría hasta los 90. Según él (y en esto coincide con Aguilar), sería ante la posibilidad de que el PP obtuviese mayoría en las elecciones de 1993 cuando el PSOE –muy desgastado por los sucesivos escándalos de corrupción y las acusaciones de guerra sucia contra ETA– decida contratacar, presentando el PP como heredero del franquismo, una estrategia con la que continuaría después, hasta las elecciones anticipadas de 1996. La cuestión, que hasta entonces había venido ocupando a especialistas en el ámbito académico, entra pues de lleno en la agenda mediática. La literatura no podía permanecer ajena ante ello. (2015b: 4)

Finalmente, la llegada al poder del Partido Popular (PP) con cierto resabio a la ideología franquista despierta ciertas alertas que se ven estimuladas al calor de su negativa a reconsiderar la Guerra Civil en el debate público y darlo por superado. Según explica Bonatto:

Este periodo tuvo sus puntos culminantes en el año 2002 con la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y la reapertura de las fosas comunes de cientos de asesinados por el fascismo, y en 2007 con la aprobación en el Congreso de los Diputados de la Ley de Memoria Histórica, por la que se establece, entre otras disposiciones, la condena a la legitimidad y la derogación de los juicios sumarios del franquismo, y la prohibición y el retiro de los símbolos franquistas en edificios y espacios públicos. (2014: 34)

En este sentido, Colmeiro propone leer el fenómeno de la recurrencia sobre la memoria en la narrativa en un marco de cambios globales, cambios que suscitan ciertas “ansiedades culturales generadas por las consecuencias de las corrientes de la

globalización y el miedo resultante del olvido colectivo” (Colmeiro 2011: 21). Vale decir, que confluyen en el fenómeno circunstancias locales junto a otras de orden mundial que favorecen la restitución en términos de problema del pasado como una deuda que necesariamente debe ser saldada para la viabilidad de la democracia presente.

Por su parte, Antonio Gómez López-Quiñones reflexiona sobre los factores que hicieron posible la emergencia y consolidación de una nueva novela sobre la Guerra Civil (la que se separa de la cuestión eminentemente biográfica): a) La emergencia de un debate que funciona como el marco desde el cual las novelas emergen; b) la discusión en torno a lo legal: los debates con relación a Ley de Memoria Histórica¹⁷ y el intento del juez Garzón de investigar los actos del franquismo y la apertura de fosas; c) la transformación del tema de la Guerra Civil en un objeto de consumo, en una diversidad de productos, cuestión que se explica si se considera a España como una economía plenamente inserta en un régimen neoliberal; d) la constatación del mismo fenómeno como transnacional europeo (2011: 111-113).

En la recuperación estética del pasado reciente y la constitución de una novela de memoria, Winter (2006: 10) delimita tres etapas:

-una etapa de traumatismo, que tendría lugar entre la muerte del dictador y 1982.

-una etapa de metanarratividad, caracterizado por la estetización y desrealización metaficcional de la historia, que cubriría desde 1982 hasta mediados de los noventa.

-una última etapa de reconciliación, la de las últimas décadas, que interioriza, a veces irónicamente, el escepticismo historiográfico de los años 80. Esta última etapa estaría integrada por autores que no han vivido de manera directa las consecuencias más duras del totalitarismo y, por ende, y ante la muerte de la generación testigo, sienten la necesidad de rehabilitar el relato del pasado a partir de esos testimonios pero no en términos binarios sino dando lugar a una multiplicidad de perspectivas.

Así, en la recuperación del pasado histórico, la indagación en los vínculos entre realidad y ficción, deriva en una nueva forma de narrativa que se hace cargo de contar las historias que el relato atravesado por el imaginario de la “reconciliación” y el

¹⁷ La Ley 52/2007, del 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, plantea entre otras medidas el otorgamiento de ayudas a los represaliados, la remoción del trazado público de referencias establecidas en el franquismo y la eliminación de símbolos franquistas, la creación del Centro de Documental de la Memoria Histórica, entre otras medidas. La vigencia de los asuntos que involucran la memoria histórica queda puesta de relieve con la reciente disputa sobre la exhumación de Francisco Franco que involucra un intento por parte del gobierno de Pedro Sánchez de reforma de la Ley, bloqueado por los sectores conservadores del Parlamento [https://www.elconfidencial.com/espana/2018-11-05/pp-ciudadanos-frustran-via-gobierno-almudena-franco_1640920/]

consenso de la Transición había silenciado. El incremento de autores y textos que a partir de los noventa recuperan el pasado reciente en la evocación del episodio de la Guerra Civil y sus consecuencias, es un fenómeno que adquiere matices particulares. Esta recuperación pone de manifiesto la necesidad de la literatura de habilitar nuevas preguntas dirigidas a revelar los aspectos problemáticos insoslayables de toda construcción del relato de esos hechos. Los autores españoles de mayor trayectoria, los “recién llegados” y la crítica, desde sus respectivos lugares, han encontrado nuevas líneas de abordaje a través de múltiples apropiaciones de ese pasado, en el proceso de constitución de una memoria colectiva que, a su vez, asume y sostiene el debate. Todo parecería indicar que la recuperación del episodio de la Guerra Civil en estas novelas opera a efectos de la creación de una experiencia propia del evento, la búsqueda de la construcción de un sentido de naturaleza escritural. Esta búsqueda de ningún modo se propone clausurar la cuestión, sino por el contrario, rehabilitarla en pos de re-pensar, paralelamente, los problemas de la constitución de lo literario en relación con su función epistémica y social.

Plantea Gracia al respecto:

La guerra es materia usual del escritor que biográficamente no pudo vivir ni los años de la peor posguerra; es un asunto de cultura e historia, de ética e inteligencia. Y es quizá ese tratamiento literario –ni neutral ni aséptico, pero tampoco vengativo– el mejor reflejo de la ausencia colectiva de visos traumáticos o revanchistas cuando regresa la evocación de la guerra y la España franquista. (2000: 13)

Las marcas de la expansión de una narrativa centrada en la recuperación del pasado reciente comienzan a hacerse visibles en España durante la década anterior, pero es en los años noventa cuando la crítica accede a atender particularmente el fenómeno como un emergente singular¹⁸. Desde esta época y en adelante, el tema se habrá instalado definitivamente en la agenda crítica del hispanismo. Así, encontraremos una multiplicidad diversa de trabajos dedicados a la indagación sobre las novelas de la

¹⁸ “Por último, el tercer momento [en una periodización de las novelas de memoria] se corresponde con formas inéditas de elaborar el pasado surgidas a mediados de los años noventa. Por estas fechas, un grupo de escritores –jóvenes o ya consolidados– comienzan a gestar una nueva discursividad, identificada por la captación de la realidad desde perspectivas interdisciplinarias y multimediales y por la presencia de un fuerte imperativo ético y una disposición a intervenir en los debates y movimientos por la memoria”. (Macciuci 2010b: 47-48). Asimismo Vilavedra (2015b) identifica como emergente de lo que ocurre en términos de visibilidad de un problema que empieza a gestarse en debates colectivos, el libro de Paloma Aguilar Fernández *Memoria y olvido de la guerra civil española*, publicado tempranamente en 1996.

memoria (Luengo 2004) con énfasis en distintas categorías clásicas: la memoria colectiva (Halbwachs 2004), la relación entre memoria comunicativa y memoria cultural (Assmann), los lugares de la memoria (Pierre Nora 1989, Ulrich Winter 2006), la posmemoria (Hirsch 2015). En nuestro medio, la revista platense *Olivar* dedica en 2006 un número especialmente al problema de la memoria en la literatura, año del septuagésimo aniversario del comienzo de la Guerra Civil. Asimismo, Raquel Macciuci (2010c) ha trabajado, entre otros aspectos, sobre una posible cartografía de la novela de memoria. Dar cuenta de la diversidad de los trabajos dedicados al estudio de esta tendencia narrativa, resulta una empresa descomunal en la medida en que la cantidad y la variedad de enfoques convierten el tópico en una trama que no deja de reproducirse y retroalimentarse a la par del interés sostenido por parte de los lectores y, por ende, del mercado editorial.

No obstante, frente al peligro de la saturación de “novelas de memoria”, Manuel Rivas sostiene:

¿Quién puede cuantificar si hay muchas novelas o no sobre este tema [la Guerra Civil Española], o sobre cualquier otro? ¿No seguimos leyendo historias sobre la guerra de Troya? En ella confluyeron todos los vientos de la Historia, y aquí pasó algo similar. Nuestra guerra, como aquella, no sólo nos atañe a nosotros. Es la guerra de todas las guerras: una cruzada para unos, o el camino a la utopía para otros. (...) Lo importante es que se cuente lo que sucede con las personas en un escenario límite. (Rivas en Garrido 2012)

Antonio López Gómez-Quiñones alude a las diferencias en el abordaje de la Guerra Civil por parte de autores pioneros como Benet o Cela: una actitud desencantada, “una visión epistemológica y políticamente pesimista” (2007: 71), tal vez, un tratamiento más encapsulado. Con el paso del tiempo, la perspectiva se transforma y el regreso al pasado se sostiene desde un lugar nuevo. De hecho, las estrategias desde las que la ficción se trama, enfatizan en el lugar de la palabra oral que alude a la recomposición de un tejido social, la reflexión sobre el lugar de doble opresión hacia las mujeres, la constitución de una ficción familiar como espacio de generación de sentidos sobre la guerra¹⁹. Se trata de desnaturalizar el cuerpo de saberes construido sobre el período de la Guerra y apuntalar las historias mínimas, historias en minúscula y en plural, que resignifican los efectos de la violencia como contusiones simbólicas sobre el propio cuerpo.

¹⁹ La novela de Javier Cercas *El monarca de las sombras* reflexiona especialmente en esta dirección.

En esta instancia, resulta productivo pensar que son las aperturas que se constatan en la novela a partir de la incursión posmodernista, las que vuelven fértil el terreno de la novelística para explorar diferentes matices en la construcción de las historias bajo la forma de voces, estilos, tramas, como procedimientos abiertos.

Significativamente, Jordi Gracia hipotetiza que el énfasis en la rehabilitación del pasado desde el lugar de los vencidos se explica como el recurso a

(...) un pasado efectivamente digno [donde] se ha encontrado el refugio y a lo mejor hasta el consuelo para los tiempos actuales. El pasado evocado y la memoria de lucha antifranquista o de resistencia ética han sido un poderoso nutritivo no de la nostalgia, sino del equilibrio emocional, intelectual y moral (...). (Gracia [1996] 2000: 67-68)

En la misma línea lee Gómez López-Quiñones:

La consecuencia más relevante de estas opciones narrativas es que el tiempo no aparece estructurado como una pesadilla laberíntica en las que los personajes y sus memorias pululan extraviados, sino como una avenida de conocimiento en la que con paciencia y voluntad se pueden aprehender realidades y enseñanzas. (2007: 73).

Esto significa que la mirada enfatiza en un punto de vista esperanzador y en la memoria como necesidad del presente. Gómez López-Quiñones resalta la idea de una nostalgia que operativiza los significados de lucha por un ideal en tensión con la posmodernidad. Esto podría entenderse en la misma dirección en la que Gonzalo Navajas (1993) habla de una “nostalgia asertiva”. Podemos intuir que se trata del modo en que la literatura asume proyectivamente un deber de memoria.

Gómez López-Quiñones se pregunta en qué medida esa condición nostálgica puede convertirse en una reflexión que imagine una “alternativa de futuro” (2007: 79). La reflexión desde la novela en una línea de futuridad se ve en las últimas décadas, además, especialmente conmovida con dos momentos cruciales: los atentados de Atocha de 2004 y los fenómenos de movilización popular que son considerados bajo el rótulo de 15-M²⁰. Estos episodios, sumamente complejos, producen un retorno a la

²⁰ Si sobre los atentados de Atocha se señala una dificultad de codificación o un vacío semiótico con relación a las reacciones y efectos (Ingenschay 2011), las movilizaciones de los indignados hablan de una voluntad de crear sistemas propios para decir lo que pretende quedar implícito. En ambos casos, se pone en evidencia el modo en que la experiencia de la Guerra Civil y la dictadura franquista resultan un antedecendente condicionante a las formas de respuesta de episodios conmocionantes para el colectivo en términos públicos.

etapa transicional como un proceso impostado. De allí se deriva que lo que se considera necesario someter a debate son los modos de entender la democracia.

El abordaje del pasado en la narrativa tiene importancia porque como sostiene Colmeiro: “El estudio de la memoria colectiva representa una alternativa a las historiografías nacionales oficiales, dándosele potencialmente voz a los temas tradicionalmente excluidos de la representación de los grupos subalternos y minoritarios (...)” (2011:20). En este punto, la potencia de la mirada de los niños sobre la condición absurda de la guerra, la violencia y las desigualdades se vuelve manifiesta. Entendemos que la indagación narrativa de la infancia representa una respuesta en esta dimensión. Si la novela española emerge entre “paradigmas nostálgicos y contranostálgicos, es decir, al calor de la imaginación de nuevos mitos o ficciones de continuidad así como de su desmantelamiento” (Álvarez-Blanco 2011: 26), será posible entrever en las tensiones y negociaciones entre ambos “la configuración moral de la sociedad española actual a través de sus formas de contar el pasado” (Labrador 2011: 109).

Desde ese lugar, recordar se convierte en una tarea inacabada que volverá a editarse cada vez con nuevas preguntas

1.4. Síntesis y proyecciones

El relevamiento sobre las tendencias predominantes en la narrativa española de 1975 hasta principios del presente siglo ha dejado expuestos la diversidad y la heterogeneidad como aspectos sobresalientes. No obstante, en las distintas tendencias fue posible hallar un atisbo problemático con relación a la infancia que aún se encuentra a la espera de ser abordado. Por otra parte, cada una de las tendencias pone de manifiesto, además, la intrínseca conexión entre la narrativa y su tiempo, no en términos de “reflejo” sino como “caja de resonancia” de la coyuntura española de un momento determinado. Finalmente, la indagación sumaria sobre cada una de estas formas de imaginar la novela revela, además, que la emergencia de las obras que se abordan en la presente investigación no representa casos de insularidad, sino que resulta factible situarlas en diálogo al interior de una serie.

Capítulo II: El lugar de las obras de Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas en la narrativa española contemporánea

Resumen del capítulo

En este apartado se propone una indagación sobre los rasgos predominantes de las obras estudiadas en función de las principales líneas críticas de abordaje y a fines de ponderar su posicionamiento con relación las tendencias relevadas en el capítulo anterior. Se sigue un orden cronológico en lo que respecta a la emergencia de cada una de las obras y se intenta reflexionar sobre un conjunto de problemas que permiten reconocer algunas insistencias en sendos programas narrativos. La propuesta millasiana deja expuesta la centralidad en la exploración de valencias diversas de la escritura en tanto artificio; la mendicuttiana, su preocupación por la emergencia de subjetividades que discuten la heteronorma y se valen de la lengua para ello; la rivasiana, de un sentido de búsqueda siempre abierta en lo que respecta a la construcción de la memoria desde posiciones minorizadas. Pero en ciertas instancias de las tres obras, la propuesta estética focaliza sobre un radio de acción en el que se dispone de la lengua como enclave para la problematización: una lengua literaria en Millás, una “lengua-loca” en Mendicutti, una lengua gallega en Rivas. Estas instancias son las que se revelan vinculadas a la emergencia de la infancia en los relatos. Desde este lugar resulta posible comenzar a reflexionar sobre su condición de ficciones de familia e infancia como respuesta diferenciada a un modo de entender lo que significa *novelar*.

2.1. Consideraciones preliminares

Como quedara planteado en el apartado anterior, la narrativa española de las últimas cinco décadas ha transicionado sobre distintas tendencias en las que numerosos autores han indagado con suerte diversa y los críticos han sabido atender oportunamente. Tal como ha sido relevado hasta el momento, los desplazamientos en la narrativa en favor de la exploración de múltiples posibilidades, dejarían expuesta la imposibilidad de las sistematizaciones cerradas. Vale decir, que la breve reconstrucción del campo de la narrativa española desde la Transición de ninguna manera podrá postularse como una “clave de comprensión” del problema que esta tesis pretende abordar. Al respecto, habría que leer con Antonio Gómez López-Quiñones esta advertencia:

La narrativa española contemporánea se trataría, por el contrario, de un conjunto cambiante, móvil, centrífugo y plural de voces a las que habría que atender sin sobre-imponer esquemas cognoscitivos que ignorasen o colapsasen su especificidad. Desde este punto de vista, la visión de conjunto estaría llamada a desaparecer o a convertirse en un listado poco útil de variantes. (2007: 38)

Resulta significativo, entonces, atender a la diversidad en función de una aproximación a los aportes particulares de las obras frente a la compulsión a la homogeneización. El desafío para la tarea crítica consiste en lograr atender a las insistencias sin soslayar las preguntas: por qué y para qué. En un momento en el que queda en evidencia la ausencia de principios estéticos rectores frente a la diversificación de lo que se entiende por “relato”, en un abanico amplio de textualidades atravesadas por la emergencia de estrategias, instrumentos y, en términos generales, un concepto amplio de texto, la visión de conjunto pierde su relevancia y se vuelve improductiva. Recoger los matices y las modulaciones dentro de este dinamismo inaprehensible que es hoy la narrativa española, resignifica a su vez la tarea crítica, en la que experticia reclama menos lo categórico, lo taxativo y lo vehemente, y más una apertura hacia la intuición, la interrogación, la aproximación especulativa ante lo nuevo.

Es significativo, asimismo, el planteo de Gómez López-Quiñones sobre el panorama de la narrativa de las últimas décadas en relación con el mercado:

En cualquier caso, el hecho es que los lectores no sólo consumen textos, sino también autores, porque estos últimos se han convertido en todo un producto que se prepara y distribuye con una diversidad de estrategias. Una de las estrategias más importantes es lo que podríamos denominar el pluriempleo intelectual: los escritores suelen realizar diversas tareas que, en muchas ocasiones, implican el acceso profesional a diversos medios de comunicación. Los periódicos de mayor tirada (*El País*, *El Mundo*, *ABC* y *La Vanguardia* fundamentalmente) se han convertido en un auténtico escaparate para el mercado editorial en el que se expone sistemáticamente el nombre de un autor antes de que su siguiente obra sea pública y después de que ésta se descuelgue de las listas de ventas. (...) [Los autores] persisten aunque sus obras caigan al dictado normalmente implacable del mercado. Las cadenas televisivas y, en especial, las radiofónicas también se han convertido en un espacio para la proyección y difusión de autores. Tanto en las columnas periodísticas como en las populares “tertulias”, el novelista adquiere también los atributos de un intelectual público. Si el primero escribe novelas, el segundo es el encargado, como explica Arturo Leyte, de una *labor pedagógica*: la de crear opinión sobre un amplio abanico de temas políticos, económicos, sociales, deportivos, filosóficos o artísticos sobre los que no debe porqué tener un especial conocimiento o dominio (140). (2007: 43. Cursiva nuestra)

No obstante, sobre el diagnóstico de situación planteado en esta extensa cita

habría que considerar algunos matices. En principio, es evidente que de la expansión de los mecanismos de acción del mercado sobre el territorio de la literatura derivan ciertos efectos que trasladan el foco a la figura autoral entendida en términos de construcción multimedial. Pero la expansión en redes de textualidades que traman la escena de los circuitos de consagración de los autores y de visibilización de las obras, invita a reconsiderar la ambivalencia identificada con relación a un perfil bifronte en lo que respecta a su injerencia pública. Habría que ir por partes.

La construcción de una imagen de autor puede reconocerse como estrategia de instalación de una obra desde los comienzos de la institución literaria. Los matices que toma dicha construcción se modifican a lo largo de una tradición y en la escena pública contemporánea esto adquiere particular interés si se contempla la pérdida de prestigio de la literatura en tanto discurso de construcción de saberes específicos acerca de la realidad (Rodríguez Freire 2017). Su legitimidad como discurso diferenciado y “valioso” la coloca a la par de otros. Lo que se vuelve distintivo en la literatura son sus modos de intervención desde la construcción de dicha imagen autoral. Según Gramuglio, en esa construcción se juega fundamentalmente no solo una idea de sí sino fundamentalmente un concepto de literatura, “la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura” (1992: 39). Esa construcción, además, da cuenta indirectamente de un estado de literatura en el que participa el escritor, por lo que en ella quedan expuestos “los conflictos (...), las formas de acceso posible y [e]l conjunto de condiciones cambiantes que regulan la práctica literaria” (1992: 39). Estas definiciones tienen sentido en función de ponderar desde otro ángulo la dificultad de considerar en términos de conjunto un momento de la narrativa, como si fuera posible acceder de una vez a un estado de situación eludiendo los matices. Si el mercado, según ha planteado Gómez López-Quiñones (2007), colabora a la construcción de dichas imágenes en función de la espectacularización de las obras, resulta productivo leer a contrapelo y reconocer espacios por donde se filtran aspectos que permiten reflexionar sobre lo que esas imágenes revelan en términos de incompletud.

En la construcción de dicha imagen, se reconoce en principio un modo de relación con los temas y lenguajes que una tradición le provee al escritor (Gramuglio 1992: 38). Y es en este punto que podemos volver a la cita de Gómez López-Quiñones y retomar lo resaltado en cursiva: lo que se identifica como labor pedagógica. El autor lee desde un cierto estatuto bifronte la emergencia de un modo de ser escritor: por un lado, una

concepción estética que atraviesa la producción literaria y, por otro, una toma de posición con relación a su tiempo que se expresa en sus intervenciones públicas en distintos medios. Pero si consideramos con Gramuglio que en los matices de la construcción de sí como escritor se expresa ya una visión sobre la literatura, será necesario reconocer en qué medida la literatura como intervención pone de manifiesto un modo de posicionamiento del autor sobre lo que ella misma puede. En esta línea, no resulta azarosa la aparición del término “pedagógico”: los comienzos de la tradición literaria española se ciñen a los propósitos didáctico-moralizantes de los textos que desde el Medioevo construyen una visión del mundo que se legitima en términos de saber por el lugar de enunciación desde el que surgen. El texto literario en la tradición hispánica se ha constituido desde sus comienzos en tanto escena de enseñanza. Esta ambigüedad entre lo que se dice que se enseña (pensemos en los “Enxiemplos” de Don Juan Manuel) y lo que se *deja suelto* para el aprendizaje, expresa una tensión en la que el lugar del escritor como *formador* deriva en una propuesta abierta, en la que el pacto de las condiciones de la construcción del conocimiento entre las partes va desplazando y transformando permanentemente sus fines. En este sentido puede pensarse, en la línea en la que venimos argumentando, que esta condición de “formador” se vincula de modo predominante con el de “trabajador de la forma”, la expresión de su lugar de especialista en el dominio de la materialidad lingüística. De aquí, que lo que persista como objeto a enseñar sea la de la potencia material de la literatura con relación a su tiempo, como *territorio de lengua*.

Por tanto podría reconocerse como una estrategia más del mercado la de la pretensión de distinguir zonas diferenciadas en la intervención de un autor, como si a sus distintos perfiles le correspondieran claves interpretativas disímiles.

En esta instancia resulta relevante la pregunta por los modos de relación entre el mercado y las figuras de autor. Ante la tarea que conduce a la proliferación de listas de circunscripción generacional por parte de los críticos (listas siempre variables, de criterios no siempre definidos), el mercado editorial trabaja sobre la emergencia de “la novedad” y la parafernalia que se despliega en torno a la visibilización de un autor corre en paralelo a la valoración crítica de una obra.

Las transformaciones del mercado editorial español en las últimas décadas apuntan a la concentración. Explica Bonatto:

Una de las transformaciones más fenomenales en el escenario cultural y literario español de los últimos 20 años tiene su origen en la concentración del mercado editorial y de las industrias culturales en pocos grupos, proceso que, en relación con el mundo de la edición de libros, se inicia simbólicamente en 1982, cuando José Manuel Lara Bosch adquiere para el grupo Planeta su “antagonista cultural” (De Diego, 2008: 4) Seix-Barral. La política expansiva de un grupo como Planeta (el otro gran imperio editorial castizo es el grupo PrisaSantillana) también es, como sabemos, característica de los mercados editoriales del resto de Europa, Estados Unidos y América Latina; de hecho, en la actualidad hablamos ya de un proceso transnacional de concentración, que queda demostrado en la procedencia extranjera de los otros dos grupos de edición literaria en España: el grupo Random House-Mondadori (conglomerado compuesto por la empresa norteamericana adquirida por la alemana Bertelsmann y por el grupo italiano de Berlusconi) y el grupo francés Havas. (2013:23)²¹

Dicho fenómeno se explica, en parte, por algunas de las transformaciones en la sociedad española de las últimas tres o cuatro décadas:

La rapidez de crecimiento económico de la industria editorial española ha sido inédito en Europa porque el país ha pasado de vivir en las décadas finales del franquismo en un régimen de subdesarrollo económico (que lo era también de la industria cultural), a una situación de plena integración en los sistemas del capitalismo y la explotación comercial de todo tipo de productos, incluida la literatura buena, mala o regular. La hipertrofia de la red de premios es crónica en España desde el invento del Nadal en 1944, desmesurada e inflacionaria, y es quizás uno de los síntomas más patéticos de ese aceleramiento vertiginoso, o de esas prisas del negocio de los libros frente a otros modos de persuasión y búsqueda de lectores menos descaradamente comerciales. (Gracia, 2006: 2)

En este sentido, llama la atención que la estrategia de los premios se haya sostenido desde la transformación de sus motivaciones y sus fines:

Lo que fue invento imaginativo para combatir una situación de emergencia, en plena posguerra y en plena descapitalización intelectual y moral, se ha convertido cincuenta años después en una rutina para situaciones de normalidad: un mero mecanismo promocional al que casi nadie renuncia porque tampoco nadie asegura del todo su carácter directamente dañino, e incluso algunos confían en su subsistente valor de descubrimiento²². (Gracia 2006: 3)

²¹ El mercado del libro en España representa un alto nivel de concentración en multinacionales que han logrado la fusión de editoriales españolas de larga trayectoria en función del interés que representa en términos de internacionalización, el acceso a un mercado “lingüístico” en el que el castellano se encuentra en amplia expansión. Profundiza al respecto la tesis doctoral de María Fernández Moya (2016).

²² Gracia se detiene y profundiza en las transformaciones a las que alude aquí: “La consecuencia del nuevo mapa de los últimos veinte años no es unánime ni universal, pero las cosas han cambiado de aspecto y de función. El oficio de descubrimiento que tuvo el Nadal o el Biblioteca Breve, a veces en sentido estricto, se ha convertido en un papel difusor y exaltador” (Gracia 2006: 10) Los premios más importantes en la actualidad son el Planeta (1952), el Biblioteca Breve (1958), el Alfaguara (1965), el Anagrama (1973), el Herralde (1983) y el Tusquets (2005).

Esta reflexión es importante para este trabajo porque los tres autores que constituyen el objeto de indagación adquirieron visibilidad a partir de premios literarios: Juan José Millás con el premio Sésamo en 1974 por *Cerberos son las sombras*, Manuel Rivas con el Nacional de Narrativa con *¿Qué me quieres, amor?* en 1996 y Eduardo Mendicutti con el premio *La sonrisa vertical* de Tusquets (que si bien no ganó, resultó finalista) por *Siete contra Georgia* (1987). Con particularidades en cada caso, los premios han permitido a estos tres autores ingresar a la escena pública mayor, en la que han logrado instalar definitivamente sus obras desde el trabajo sobre problemas diversos y han adquirido trascendencia por fuera de las fronteras de España. Desde aquí, dichas obras se han convertido en objeto de interés académico (sorteando, por tanto, la circunscripción como producto de la acción del mercado), lo que deriva en que se constituyan en el eje de esta tesis.

Es desde esta condición polivalente, diversa y no fácilmente circunscrible y taxonomizable que nos interesa pensarlas como intervenciones diferenciales sobre el panorama de narrativa española contemporánea. Podríamos leer en este sentido lo que sostiene Patricio Pron:

(...) el mercado literario es un modo de producción de la realidad: la articula, la moldea y le otorga sentido a la percepción extendida de que existe algo parecido a una escena literaria nacional o internacional, de ahí que los nombres que la componen no puedan ser puestos en cuestión sin cuestionar también ese modo de producción que les da visibilidad y los posibilita. Ante este hecho, creo que vale la pena preguntarse *qué tipo de literatura y qué clase de prácticas deberían ponerse en juego para producir una literatura que no esté al margen del mercado –sin el cual carecería de existencia– pero que al menos no internalice sus reglas ni resulte subsidiaria de un cierto estado de cosas.* (2011: s/p. Cursiva nuestra)

Las preguntas de Pron resultan muy productivas a la hora de considerar modos de lectura alternativos de los textos de alto nivel de circulación. Insistimos: no se trata solo de lo que los textos dicen sino de cómo son leídos. En este sentido, una literatura que no se encuentre “al margen del mercado” pero que al mismo tiempo no “internalice sus reglas” ni responda con obsecuencia a un estado de situación, expresa en este momento una aspiración esperanzada. No obstante, esto no implica que en el conjunto de las producciones existentes no puedan contemplarse zonas de fisura por las que se filtran los desvíos. Así como Pron entiende que el mercado literario produce realidad, Josefina Ludmer reflexiona sobre las “fábricas de presente” que constituyen textualidades

diversas en el panorama contemporáneo de la literatura latinoamericana. Así, Ludmer sostiene en su difundido texto de 2010: “(...) en el territorio de la lengua las políticas son economías y afectos, y las economías son políticas de los afectos” (2010: 188). También más adelante en ese mismo texto dirá: “*En el territorio de la lengua se vende y se compra lengua*” (2010: 206. Cursiva en el original). Si traemos a este lugar estas reflexiones de la autora que tienen su eje en manifestaciones textuales contemporáneas en un territorio concreto (América Latina), se debe a que estas afirmaciones pueden iluminar el revés de la trama. Vale decir, invitan a preguntarse sobre *el Imperio* en tanto territorio imaginario investido como punto de llegada de los fenómenos de mercantilización de la lengua. Las preguntas conducirán a visualizar lo que tensiona en ese mismo territorio en la constitución de dichas políticas de afectos, en la imposibilidad de la consideración unidireccional y homogénea de la “dinámica imperial”, de los matices, de las fantasías y de las resistencias al interior de las redes lingüísticas que se traman en su propia constitución.

Leer la acción *imperial* en la dinámica del mercado, tal como lo venimos desarrollando, nos enfrenta a poner en problema la distribución *esperable* de los discursos. Así, lo imprevisible y lo incierto emergiendo en el seno de lo previsible se constituye como una forma de visibilizar y reflexionar abriendo una vía inesperada (antes que “alternativa”) en el seno mismo del territorio dominante. En este sentido, si el problema se postula en términos de significados habría que ver cómo las tramas de significantes fluyen más allá de toda determinación. Entonces, el poder que filtra lo que se dice y obtura lo que no, encontraría en la fluidez de las redes de textos (que va desde un cuento a una novela) una circulación inaprehensible. La literatura se sitúa además, así, como parte de un flujo de procesos simultáneos mucho mayor, imposible de circunscribir a una zona autónoma regida de forma imaginariamente restringida por la acción del mercado. Los intercambios de textualidades mayores y menores, de mayor o menor alcance, solapadas o expuestas, resultan de una evidencia irrefutable.

La pregunta que se deriva del planteo anterior apunta a reconsiderar cuál es el lugar de la literatura en tanto discurso institucionalizado frente a la proliferación de los relatos bajo las dinámicas aludidas. ¿Es posible contemplar un desplazamiento de los lugares de lo central y lo periférico en términos de construcción de sentido? Esta última reflexión enmarca la justificación del corpus de la presente investigación. Ante la pregunta del por qué de la reunión de estos tres autores en un corpus de análisis, la

respuesta debería atender en principio a esto: estos autores adquieren visibilidad en el panorama narrativo español a través de premios literarios, en tres momentos clave del devenir cultural español (Transición, pos-Transición y auge del memorialismo), se instalan en la escena narrativa desde la construcción de imágenes de escritores “posicionados” sobre los temas de debate público, en su consagración coinciden en producir desde un lugar de hegemonía en el mercado sobre el que no expresan incomodidad, pero logran trabajar desde allí para mostrar micro-fisuras. Las obras de Millás, Mendicutti y Rivas no son fácilmente encuadrables al interior de tendencias reconocibles. Por eso podría pensarse que van *desde y hacia* la literatura en una lógica del acontecer cultural actual. Así, habría que pensar el fenómeno en términos de micro-intervención sobre lo público desde el seno mismo de lo institucionalizado. La narrativa de estos tres autores presenta una zona de emergencia que merece ser indagada en profundidad y es éste el objeto de las páginas que siguen. Solo baste decir, por el momento, que localizada su producción en el lapso histórico que se extiende desde la Transición hasta nuestros días –se trata de obras abiertas aunque con momentos de emergencia diversos–, estos autores intervienen en la escena pública con inquietudes sobre problemas vinculados a reivindicaciones sociales. Vale decir, los tres manifiestan, en la construcción de la imagen de escritor que sostienen, perfiles vinculados a un posicionamiento con relación a problemáticas actuales. Si Millás se expresa con relación a diversos temas como columnista habitual de *El País*, fundamentalmente en torno a las discusiones de actualidad política española, Rivas se identifica con las reivindicaciones de las memorias minorizadas y Mendicutti con las de una memoria gay. Millás y Mendicutti, más cercanos generacionalmente, exploran matices distintos del “intelectual”: el primero, más próximo a la figura pública creadora de opinión en función pedagógica; el segundo, en términos de visibilización de las demandas de la diversidad sexual. Rivas, más joven, transita sobre matices nuevos de la figura del “intelectual comprometido”: en su preocupación por la ecología, en sus expresiones a favor de las causas de los oprimidos y, fundamentalmente, en su interés político por la recuperación del pasado obturado en la Galicia de la guerra civil.

En línea con Gramuglio, Gómez López-Quiñones apunta

(...) el mercado tardo-capitalista de la cultura española no sólo vende novelas, sino novelas enmarcadas por *una variedad de modos de ser escritor* o, en otras palabras, por diversos modos, posturas, disfraces, discursos y modales de

ejercer la profesión de escritor en el escarpado público de los medios. (2007: 46)

El trabajo desde el columnismo como forma de exploración creativa permite sostener la afirmación previa en lo que respecta a la imposibilidad de escisión entre la labor de intervención pública y la literatura. Estos tres autores conciben la columna de prensa como un género literario especialmente productivo para la indagación sobre problemas diversos²³. Raquel Macciuci (2010b), quien ha estudiado exhaustivamente el articulismo literario, enfatiza en su condición *de borde* que lo vuelve resistente a su estudio desde categorías tradicionales. La autora señala como un aspecto significativo la particular relación que establece la literatura con la actualidad en ese espacio textual, aspecto que se pierde cuando los artículos son objeto de compilaciones. En el formato libro, la condición “periodística” de los textos se desplaza y el texto literario es devuelto hacia un lugar “familiar”. Millás, Mendicutti y Rivas poseen volúmenes de compilación de columnas²⁴. En el caso de los tres, los tópicos sobre los que estos textos híbridos se detienen, expresan las insistencias de toda una obra. Dice Rivas: “Digo escritor y no periodista a sabiendas. Para mí siempre fueron el mismo oficio”. (2015: 19) En este sentido, puede observarse que el compromiso en la construcción de una mirada sobre el relato de determinados acontecimientos, se encuentra en sintonía con el compromiso realista que puede reconocerse en sus novelas, de recomposición de la vida cotidiana como espacio de exploración.

Asimismo, las obras de estos autores poseen en común los rasgos del diálogo con ciertos enclaves de la tradición literaria canónica occidental, la restitución de los vínculos de la novela con géneros menores (como el cuento) y la exploración en la construcción desde voces minorizadas. Con relación a esto último, podría sostenerse que los tres hacen *política de la literatura* desde tres lugares diferentes, en función de convertir a la novela en un territorio de intervención sobre su tiempo. Así, podríamos

²³ “Las notables transformaciones epistemológicas en las ciencias humanas ocurridas en la segunda mitad del siglo XX obligan a situar el problema en el marco de la expansión del hecho literario por fuera de sus espacios convencionales, y más o menos reñido con las tradiciones canónicas” (Macciuci 2010b: 233). No obstante, las exploraciones en el espacio de la prensa sin otra circunscripción genérica más que la del ambiguo rótulo de “columna” se puede reconocer ya en una obra como la de Gustavo Adolfo Bécquer y desde ahí en diversos autores, por lo que el vínculo entre prensa y literatura es una constante de la tradición de la literatura española contemporánea. De todos modos, Macciuci identifica el fenómeno como una expansión particular en la Transición y el posfranquismo que se liga asimismo a la influencia del New Journalism y la no ficción estadounidense (2010b: 234-236)

²⁴ Reunidos como, en el caso de Millás, *Articuentos completos* (2011); en el de Rivas *El periodismo es un cuento* ([1997] 2015) y en el de Mendicutti *La Susi en el vestuario blanco* (2003).

entender que la obra de estos autores se sostiene implícitamente por un concepto de literatura que sigue esta dirección:

Cercada, desconsiderada por inútil, la ficción literaria entraña la fuerza de la proposición performativa de un *como si* que bautizaremos con el nombre de “autonomía estratégica”, pues tal estrategia es la que nos permitiría continuar reconociendo la potencia de la ficción literaria luego de su deceso moderno, e insistir en la emergencia de su disenso (Rodríguez Freire 2017: 282)

En este sentido, las tensiones con el mercado que han sido señaladas pueden encontrar un punto de fuga en la obra de estos autores en la medida que suponen al mismo tiempo “enclaves de autonomía estratégica” desde los que la ficción se sostiene como territorio autonomizado (aunque no por ello, separado) desde donde se exploran los vaivenes de lo social. De este modo, el trabajo desde esta ambivalencia constitutiva le devuelve a lo incierto, lo no determinado, su potencia.

2.2. Juan José Millás: la emergencia de la escritura como problema.

La imagen de autor va asociada a una red de textualidades que traman la construcción de una figura y sus matices significativos funcionan en la identificación de un modo de hacer obra. En este sentido, no es azaroso que Juan José Millás despliegue la ironía como procedimiento cuando se trata de reflexionar sobre el montaje de la propia identidad pública. Sobre la biografía de Juan José Millás, aparece un episodio curioso que Millás recogería luego en un texto, desde el que reflexiona sobre ello con humor. En el año 2008 la información en la entrada “Juan José Millás” de Wikipedia resultó vandalizada. Sobre esto dice Millás:

Una amiga me hace llegar el texto que, acerca de mi biografía, aparece en Wikipedia, y en el que se dice: “Divorciado de su primera mujer, Carmen Laforet (de la cual se divorció debido a que le confesó su homosexualidad en su noche de bodas), se casó con Sándor Márai en una boda sin muchos lujos en una playa en las Islas Canarias”. Inmediatamente, busco en la misma enciclopedia la biografía de Carmen Laforet y, ¡maldita sea!, no aparezco como su esposo. Tampoco se me cita en la de Sándor Márai, pese a la intimidad que mantuve con él. Estos fallos no se daban en las enciclopedias analógicas, donde se cuidaban más las relaciones causa-efecto, se respetaba el orden cronológico y se evitaban los disparates de bulto. Como contrapartida, no se podían actualizar. Hay autores completamente muertos que aún figuran como vivos en las enciclopedias de papel. (...) Las enciclopedias analógicas tenían el problema de la esclerosis. Quedabas retratado de un modo

inamovible. Tenías, por decirlo así, una identidad de piedra. En las enciclopedias digitales puedes disfrutar de una identidad de plastilina, lo que resulta mucho más entretenido. Después de todo, haber sido el marido de Carmen Laforet y de Sándor Márai justifica una biografía. Tal vez mi vida no haya sido tan absurda como creía. (2008: s/p)

La anécdota es significativa porque invita a reflexionar sobre la ficción de la identidad que supone dar cuenta de los datos biográficos de un autor. Millás, fascinado por las enciclopedias (que constituyen un tópico que insiste en su obra y será retomado más adelante), apela a la reflexión desde la ironía, acerca del saber que la espectacularización de un nombre invita a poner en problema.

La mayor parte de las reseñas biográficas de Juan José Millás coinciden en señalar los siguientes datos: nacido en Valencia, en 1946, migra junto a su familia a Madrid a la edad de 6 años. Esta migración y su radicación en un barrio popular de la capital (el barrio Prosperidad), serán acontecimientos de mucha importancia en su trayectoria vital. Millás realiza su primera formación en un colegio religioso. En su juventud, inicia estudios en Filosofía y Letras y trabaja por la mañana en la Caja Postal de Ahorros. Abandona la carrera en 1968 y comienza a trabajar como docente en Miraflores de la Sierra. Instalado tiempo después definitivamente en Madrid con un puesto administrativo en Iberia, su primera novela *Cerberos son las sombras* resulta ganadora del Premio Sésamo y aparece publicada en 1975, año de la muerte de Francisco Franco. A partir de allí, su obra traza un recorrido sostenido que se afianza en la década del noventa, momento en que comienza a colaborar como columnista del diario *El País*.

Millás resultó ganador de otros premios de importancia. Tal como se refiriera con anterioridad, los premios son instancias de relevancia en la visibilización de la producción de autor en principio, y luego, pueden contribuir especialmente a su consagración. Sobre esto Millás se ha referido puntualmente en lo que respecta al premio Nadal, que recibiera en 1990 por *La soledad era esto*: “el premio Nadal es un premio sin el cual no se puede explicar la historia de la literatura española” (En Rosenberg 1996: 159). Si el premio Sésamo permitió a Millás recibir la atención de la crítica especializada, el Premio Nadal le permite ampliar el número de sus lectores e instalarse decisivamente en el espacio público de la literatura española. La novela *El mundo*, en tanto, representa para el autor la instancia de consagración. Con ella resulta ganador del Premio Planeta y del Premio Nacional de Narrativa.

En la mencionada entrevista a Rosenberg, Millás plantea que su tradición es la de toda la literatura y que los grandes autores españoles, en realidad, forman parte como de “un paisaje natural”. En su opinión, el impacto mayor en su obra ha venido de la mano de la lectura de la Flaubert, Dostoyevski y Kafka. “Mira, en primer lugar, yo creo que la literatura no tiene patria. Es decir que uno puede ser español y estar influido por la literatura francesa más que por la española” (Millás en Rosenberg: 157). A esta cuestión se refiere Valls cuando señala como influencias principales:

(...) *La metamorfosis* y *Pedro Páramo* [son] dos textos a los que él [Millás] ha aludido con envidia en numerosas ocasiones y para los que la poetización de lo real, a la manera platónica, les convierte en metáfora de la condición humana. (Valls 2003: 149)²⁵

En este sentido, la narrativa de Millás no solo expresa un particular posicionamiento con relación a una tradición “abierta” –vale decir, que mira el pasado desde un cierto lugar–, sino que se instala en términos de anticipación en la tradición que él mismo colabora a delinear. Monika Walter señala el carácter precursor de las primeras novelas de Millás, en función de la identificación de algunos procedimientos que insistirán en la narrativa posterior:

En Millás también llaman la atención tendencias narrativas de los futuros años ochenta; la autocrítica del acto de escribir, con una predilección por la novela literaria; la dificultad, descrita de forma grotesca, sentimental o lacónica; la transformación del presente inmediato en vivencias y experiencias subjetivas; el desvío hacia recuerdos del pasado lejano que casi siempre resultan trampas laberínticas; la incapacidad de intercomunicación personal con los hechos cotidianos (Antolin Rato, Gabril y Galán, Puértolas, Tomeo, Molina Foix)”. (1994: 25)

En este sentido, puede entenderse a la narrativa millaseana como gozne entre la tendencia del experimentalismo y la diversificación de tendencias posterior, en tanto predominan rasgos que la singularizan y se despliegan como propios de una obra con una coherencia sostenida.

En el abordaje global de esta obra, existen periodizaciones que enfatizan en la dimensión estética, por ejemplo la de Valls (2003)²⁶; la de Pitarello (2011), que lee en la

²⁵ Millás explica esto especialmente en la mencionada entrevista.

²⁶ “La crítica ha señalado tres etapas en la obra de Millás, una división que él suele aceptar. (...) Tras la primera etapa, en la que su narrativa formaría parte de lo que Gonzalo Sobejano llamó la novela poemática, consigue superar el experimentalismo, tal y como se entendía en los últimos años sesenta y

novela *El mundo* un engranaje que divide la obra millaseana en dos; o la de Pepa Anastasio (2009) que lee, recuperando la reflexión del autor, un nuevo inicio en *Papel mojado*, de mayor fluidez de la trama narrativa y la acción del humor. Pero en la línea que sostiene nuestra indagación, se propondrá una periodización alternativa, atendiendo a un criterio que enfatiza en el posicionamiento de la obra con relación a su tiempo. Así podrían reconocerse tres etapas. La primera de ellas, de exploración de la reconfiguración del pasado franquista y de las expectativas de la democracia de la primera Transición, se proyectaría desde *Cerberos son las sombras* a *Letra muerta*. Sostiene Valls: “Me gusta pensar que es en 1990, con sus colaboraciones como articulista en *El País*, cuando emprende definitivamente un rumbo distinto adoptando una nueva poética” (2003:146)²⁷. 1990 es un año importante en la trayectoria del autor, como hemos visto, porque es el año en que gana el premio Nadal. No obstante, una segunda etapa, podría identificarse a partir del énfasis de indagación en la obra sobre la incorporación española en el tren de la modernización y las fantasías que ese hecho produce. En esta etapa predomina el trabajo sobre las modulaciones de la construcción de la identidad con distintas valencias (que, como la crítica ha reconocido, se vale de la estrategia de la tematización de la escritura con especial predilección). Esta etapa se proyectaría desde *El desorden de tu nombre* a *Laura y Julio*.

Finalmente, en una tercera etapa, podría reconocerse la reflexión sobre los efectos de la crisis española y la alienación que viene de la mano de las nuevas tecnologías que generan nuevas formas de relación. Esta etapa se recortaría desde *Lo que sé de los hombrecillos* a su última novela, hasta el momento, *Que nadie duerma*²⁸.

Ahora bien. En lo que respecta al estudio crítico de la obra de Millás, la mayor parte de los trabajos aborda aspectos específicos en sus distintas novelas (por lo que serán retomados oportunamente al momento del análisis). No obstante, en una visión de

primeros setenta, y su obra se hace más distendida, menos rígida, con un mayor protagonismo de los elementos estrictamente narrativos, en suma, a lo que contribuye una mayor presencia del humor y la paradoja” (Valls 2003: 145-146). Los goznes, para Valls, serían las novelas *Papel mojado* (1986) y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995).

²⁷ Valls señala que el 24 de febrero de 1990 Millás empieza a publicar un artículo semanal, los viernes, en *El País*. A partir de allí publicará también en otros diarios del grupo Prensa Ibérica y en la revista *Jano*. (Valls 2003:145). La importancia en su trabajo como articulista estaría dado en que se constituye en términos de laboratorio de la ficción.

²⁸ La novela *El mundo* (2007) representa una resistencia a su inclusión en una periodización. Podríamos considerarlo como texto flotante, susceptible de ser incluido en cualquiera de las tres etapas, porque los problemas sobre los que explora condensan una poética de Millás y a su vez la desestabilizan. En ella funciona especialmente la *grieta* a la que alude la hipótesis de nuestra investigación. Volveremos sobre esto detenidamente en el apartado dedicado al análisis de esta novela.

conjunto y en un esfuerzo de sistematización, podrían señalarse algunos rasgos que atraviesan la obra en su conjunto:

- Madrid como territorio mítico. En buena parte de sus novelas se construyen itinerarios que al cartografiar Madrid, despliegan una elaboración fantaseada de un espacio que emerge en la tensión entre el ámbito doméstico y zonas de lo público bien reconocibles (calles, plazas, estaciones de metro, etc.), para crear un territorio ficcional que desafía la noción de la frontera y el límite²⁹.

- La constitución lingüística de la realidad. Esta operación abre el juego a la indagación sobre los vínculos entre realidad y ficción en el puente que constituye lo imaginario como una dimensión sustancial de la realidad.

- La exploración de la intimidad. Se trata de una problematización expandida de la noción de identidad. Esto involucra la insistencia en el nombre propio como problema, el cuerpo como espacio privilegiado de la mismidad y la ajenidad, la constitución de la trama vincular familiar y el territorio de lo inconsciente. Si bien dicho abordaje privilegia las categorías del psicoanálisis, es factible considerar que el discurso psicoanalítico es otra de las ficciones que se desarticulan en la obra para quedar expuestas en términos de relatos. Si lo que se muestra es la condición de ficción de toda realidad, son distintas dimensiones las que serán problematizadas en esta línea, entre ellas, la de la constitución subjetiva desde “el lugar común” (que representa la vulgata psicoanalítica). De este rasgo, en conjunción con el anterior, se desprende otro:

- La problematización de los binarismos. En Millás, aparecen con frecuencia las tensiones entre salud/enfermedad, dentro/fuera, carne/tuétano, este lado/ “el otro lado de las cosas”, entre muchas otras. Este trabajo sobre los opuestos (de condición aparente y estratégica) se muestra como una ambivalencia constitutiva de la trama, que finalmente transita hacia la paradoja y deviene en un tercer término que se expresa como el espesor de una materialidad significativa. De aquí también puede definirse otro rasgo:

- La tematización de la escritura y la reflexión metalingüística. Este punto crucial es el que genera la especial atención brindada por la crítica a los aspectos metafictivos de su obra.

En lo que respecta a abordajes críticos específicos, Gonzalo Sobejano sienta las bases para la aproximación a la definición de una poética de la obra, en términos de

²⁹ El autor se refiere a esto especialmente en (Millás 2009), el texto de apertura del volumen de la compilación de Andrés-Suarez y Casas (2009), y también alude a esto Valls (2003).

“fábula de extrañeza”. Refiriéndose a las cinco primeras novelas del autor, la extrañeza para el crítico se vincula con el efecto de la pesadilla cifrado en “tres motivos capitales de la angustia: la soledad, la convivencia y la pertenencia” ([1987] 1992: 316) en la exploración sobre el territorio de lo familiar en el que emerge el elemento disruptivo. No obstante, a partir de un relevo de sucesivos trabajos, Prósperi señala: “Millás es para Sobejano un desafío que se advierte en casi la totalidad de los trabajos que le dedica, desafío que se trasluce en un juicio de incomodidad a través del cual declara lo inclasificable de varias de las obras del autor” (2013: 94).

La obra de Millás ha sido objeto del Gran Seminaire de la Universidad de Neuchâtel llevado a cabo en 2001, que ha ofrecido como resultado el volumen colectivo más importante de estudios millasianos a la fecha. Coordinado por Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (2009), se abordan en él distintos problemas que recorren la narrativa del autor.

En líneas generales, los abordajes críticos de referencia podrían clasificarse como³⁰:

-Indagaciones sobre la cuestión del espacio. Carcelen (1997) indaga sobre la construcción de un efecto teatral a partir de un tratamiento particular del espacio en los textos millasianos, con relación a otros elementos que permiten visualizar la construcción de una *escena* en algunas novelas de Millas. En tanto, Kunz (2009) se detiene en los espacios como parte de una cosmovisión descentrada que introduce lo extraño. Por su parte, Álvarez Méndez (2009) alude a la vinculación entre espacio mental y el espacio construido por escenarios y objetos en *La soledad era esto*. Por otro lado, Ana Casas aborda la difuminación de las fronteras en el espacio textual (con relación a lo genérico y en lo que respecta a la intertextualidad) y en los espacios de la acción, conectados por particulares desplazamientos (a través del viaje). Finalmente, Veulliequez (2010), profundiza sobre el espacio del corredor como una dimensión toposémica privilegiada en la narrativa millasiana, estratégico en la producción de pasajes al interior de lo imaginario.

³⁰ Tanto en lo que respecta a la obra de Millás como a la Mendicutti y a la de Rivas, mencionaremos los abordajes considerados más relevantes en términos de impacto en el cuerpo de la crítica sobre cada obra en particular. Nuestro afán no es la exhaustividad del relevo, en la medida que la nuestra no se trata de una tesis de autor. No obstante, consideramos importante dar cuenta de las principales líneas críticas en función de poner de manifiesto la cuestión del abordaje de la infancia y la familia como territorio de vacancia. Otros estudios específicos, afines al objeto de nuestra indagación, serán mencionados oportunamente a la hora del análisis del corpus.

-Indagaciones sobre el problema de lo metafictivo. El trabajo más exhaustivo a este respecto es el de Prósperi (2013a) quien focaliza en la emergencia de la metaficción en relación con escenas de aprendizaje, enseñanza y escritura en la novelística de Millás.

-Indagaciones sobre el vínculo con las imágenes. En esta línea, Carcelen (2014) estudia lo que denomina el “fotocuento” como género análogo al “articuento” en Millás, y reflexiona sobre la tendencia a la “pulsión escópica” como estrategia del relato (presente en la relevancia dada a la cuestión de la mirada y al juego del clarooscuro como procedimientos). Así lo explica:

Dans ses réalisations les plus récentes, Juan José Millás semble avoir ajouté un nouvel item à sa panoplie d'obsessions, que nous pourrions nommer l'obsession scopique. Fasciné par l'image et le regard, sans doute depuis ses premiers textes, il semble avoir accepté que dans une “culture écranique”, plus rien ne puisse se définir autrement qu'en termes de cadrage ou de point de vue. Ce faisant, il n'oblitére pas pour autant la possibilité de signifier le monde, au contraire, il s'engage dans un travail multiforme (radio, télé, internet, *Articuento*, roman) dont le propos central est bien de questionner le réel et ses représentations, pour en saisir non l'écume, mais toute la complexité. (Carcelen 2014: s/p)

Asimismo, el trabajo de Prósperi (2007) indaga sobre la filiación barthesiana de Millás en la lectura de las fotografías. Por su parte, José-Carlos Mainer (2004) se acerca a la obra de Millás desde la novela *Visión del ahogado* y señala como estrategias significativas “la mirada microscópica” y “la concepción enajenada” (2004: 51). En este sentido, pone de relieve la “precisión fenomenológica de la descripción” y la focalización en términos de tematización de la mirada.

-Indagaciones sobre la constitución genérica de los relatos. Se pueden mencionar en esta dirección, el trabajo de Valls (2003) en el que se profundiza sobre el *articuento* millaseano como un territorio de exploración de las valencias del vínculo entre ficción y realidad. Por otro lado, Ródenas de Moya (2009) estudia lo que llama una epistemología de la extrañeza en las columnas de Millás. Asimismo, la tesis doctoral de Marín Malavé (2011) indaga sobre el columnismo en relación con la narrativa general de Millás y Carine Vuilliequez (2009), también en su tesis doctoral, aborda la poética de lo extraño en los relatos breves de Millás, cuyos procedimientos derivan en una posición de extrañamiento en el vínculo con la realidad.

-Indagaciones sobre la metaforización de la realidad social y política española. En esta línea, Epps (2001) y Knickerbocker (2003) reflexionan sobre el abordaje de los

efectos de las promesas incumplidas de la Transición en *Visión del ahogado*, y Luigi Contadini (2013) plantea una lectura similar con relación a las tres primeras novelas del autor. Anastasio (2004) indaga sobre la crítica a las expectativas incumplidas del PSOE y los efectos del neoliberalismo en *Tonto, muerto...*. Asimismo Walter alude a la conformación de lo extraño como un espacio de exploración sobre el pasado franquista (1994: 25). Por su parte, Görling (1994) alude a los efectos del silencio en el presente del vínculo yo-otro, producto de un pasado no gestionado que se vuelve, por lo demás, el yo (desdoblado) de su generación.

-Otros trabajos abordan cuestiones específicas, como los enclaves de metamorfosis en la obra del autor en relación con la pregnancia de una perspectiva metafísica, como es el caso del trabajo de Elide Pitarello (2011). David Roas (2009) aborda la vinculación con lo fantástico; Verónica Azcue (2009), la insistencia en la dimensión biológica (cuerpo y enfermedades), lo que llama la “sintomatología” literaria de Millás; Yvette Sánchez (2009), la tensión simetría-asimetría como procedimiento central en los textos millasianos y Kakuk (2006), la tensión entre visión modernista-visión posmodernista en *Visión del ahogado*.

Como puede observarse, se trata de una obra que ha generado especial interés en la crítica académica y especializada, la cual ha sabido reconocer ciertos enclaves como tópicos de la poética del autor. Sobre estos tópicos, en tanto elementos de constitución de un estilo y, asimismo, como estrategias de indagación en la forma, las nuevas lecturas revisitan los problemas vigentes y sugieren nuevos, dando cuenta del dinamismo y la vitalidad de una obra que en su originalidad, afortunadamente, resulta inagotable.

2.3. Eduardo Mendicutti: subjetividades disidentes en transición.

A la hora de definir los momentos que delinear una biografía personal, Mendicutti sostiene con ironía:

Yo creo que, en realidad, si tú lees todas mis novelas, hay dos puntos: uno, lo que hemos sido colectivamente, y lo que he sido yo, individualmente. Un amigo mío, bromeando, me dice: “Tú no escribas tus memorias, que todo está en tus libros. Ordénalo y ya está, que nos vamos a enterar de cómo has vivido tú”. (En Fumis 2017: mimeo)

Eduardo Mendicutti nació en 1948 en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, pero ya en su juventud migra hacia Madrid para realizar estudios de periodismo. No obstante, según él mismo sostiene, su objetivo no se dirigía a conseguir un empleo en un periódico, sino a obtener un marco formal para desarrollar el trabajo de la escritura. Más adelante, se desempeñará como colaborador en distintas publicaciones periódicas pero su fuente principal de labor será de gestión en una Asociación de Empresas. Este ejercicio profesional al margen del circuito literario le permitió, en su visión, poder desempeñarse con libertad en la escena literaria.

Refiere Fernando Valls que Mendicutti se inicia en la literatura a través del cuento (2003: 162)³¹. Pero, el acceso formal de Mendicutti a la novela se da en 1973, al resultar ganador del Premio Sésamo con la novela *Tatuaje*. A pesar de ser valorada por el jurado e ingresar en breve a imprenta, el proceso de publicación se vio detenido por ciertas reservas que derivaron en una consulta al organismo estatal responsable de Censura, que finalmente recomendó su no publicación³². El propio autor ha manifestado que, con el correr del tiempo, entendió que dicha novela no se encuadra en los lineamientos principales del programa narrativo de su obra, por lo cual, sostiene la firme decisión de su no reedición a la fecha. Asimismo, su novela *Cenizas*, ganadora del premio Café Gijón en 1974 y publicada por entregas en la revista *Garbo*, tampoco cuenta con una reedición a la actualidad.

Por tanto, *Una mala noche la tiene cualquiera* podría ser considerada su primera novela. Ganadora del premio Ciudad de Barbastro en 1982, apareció publicada con una tirada menor por la editorial Unali. A lo largo de los ochenta, Mendicutti sigue publicando cuentos y desempeñándose como crítico cultural en la prensa periódica. Según consigna Jurado Morales (2012: 11), las novelas publicadas en lo sucesivo contaron con el apoyo de instituciones o estuvieron, asimismo, ligadas a la obtención de premios: *Última conversación* (1984) por la Institución Cultural El Brocense, *El salto del ángel* por la Fundación Colegio del Rey luego de recibir el premio Ciudad Alcalá de Henares de 1984 y *Una caricia para Rebeca Soler* en 1988 al recibir el premio Ciudad de Irún, en un edición financiada por la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

³¹ José Jurado Morales consigna que estas incursiones previas en el cuento le habían ofrecido buenos resultados, lo cual se expresa en los distintos premios que consigue: “(...) el Lena 1968, Ciudad de Barcelona 1970, un accésit de Jauja 1971, La Estafeta Literaria 1973)” (2012a: 10)

³² Mendicutti explica con detalle este proceso en la entrevista que le realizáramos en mayo de 2017 y que se incluye en Anexo.

Pero es en 1987, cuando su novela *Siete contra Georgia* resulte finalista del concurso de novela erótica *La sonrisa vertical*³³ de la editorial Tusquets, que su obra encontrará un espacio potente de visibilidad y una continuidad sostenida.

La obra de Mendicutti consta hasta el momento de las siguientes novelas que se suman a las ya nombradas: *Tiempos mejores* (1989), *El palomo cojo* (1991), *Los novios búlgaros* (1993), *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997), *El beso del cosaco* (2000), *El ángel descuidado* (2002), *Duelo en Marilyn City* (2003), *California* (2005), *Ganas de hablar* (2008), *Mae West y yo* (2011), *Otra vida para vivirla contigo* (2013), *Furias divinas* (2017) y *Malandar* (2018). Asimismo cuenta con volúmenes de compilación de las columnas publicadas con la voz del personaje “La Susi”: *La Susi en el vestuario blanco* (2003) y el volumen de relatos *Fuego de marzo* (1995).

Joan Ramón Resina ([1997] 2000: 75) plantea que

Sexualidad y política eran los dos tabúes fundamentales del nacionalcatolicismo. Su mera representación, incluso cuando era sólo alusiva, revelaba la discrepancia entre la teoría social del régimen y la realidad que aquella teoría pretendía condensar. Por eso la intensidad con que sexualidad y política son tratadas en la cultura popular de la transición obedece no sólo al oportunismo comercial, sino también a una voluntad de realismo (...).

En este sentido es que los primeros textos de Mendicutti y, en especial, *Una mala noche la tiene cualquiera*, reúnen la indagación en ambas dimensiones obturadas previamente, como un gesto de reparación necesario. Se trata de la apertura hacia un territorio que no solo se ofrece como “novedoso” sino que reclama ser habilitado reflexivamente en la narrativa del momento: lo político de las sexualidades.

En lo que respecta a la novelística del autor, representaría una dificultad e incluso, tal vez, un ejercicio forzado, el de definir etapas diferenciales. Este hecho se explica por la construcción de una voz sostenida que resulta identificable de inmediato como marca de estilo del autor. De intentar delimitar un momento axial en la obra, éste podría señalarse en su ingreso como autor estable en el catálogo de Tusquets. Por tanto, a partir de *Siete contra Georgia* su narrativa resulta transformada en términos de visibilidad, no

³³ Explica Estrella Díaz Fernández: “La colección de narrativa erótica «La sonrisa vertical» (Barcelona: Tusquets Editores) nació en plena transición democrática, en 1977, de la mano de Luis García Berlanga y Beatriz de Moura, con un doble propósito: rescatar un género literario hasta aquel momento censurado por las leyes franquistas y apostar por la narrativa de jóvenes autores, tanto en lengua catalana como española. El interés de una colección de estas características no es exclusivamente literario, ya que, dada la época turbulenta en que se gestó y la apuesta ideológica de la editorial, albergó volúmenes con una notable voluntad de ruptura política y moral. En este sentido, no escasearon las representaciones de personajes con sexualidades heterodoxas (...)” (2017: 9)

así en lo que respecta a sus rasgos constituyentes.

En relación con esto, los rasgos que resultan definatorios de una poética de la obra podrían enumerarse brevemente en estos términos:

- La indagación en la construcción de una subjetividad disidente. Los textos exploran, usualmente desde la primera persona o desde una tercera cuya focalización la ubica muy cerca de una primera, en el territorio de las valencias identitarias de grupos minorizados (niños, gays, adultos mayores, travestis).

- El humor como matriz narrativa. Esto incluye el trabajo sobre la ironía, la paradoja, el absurdo y el grotesco.

- La exploración de los matices de la oralidad. Se incluye aquí la opción por la variante andaluza en algunos de sus textos y por el trabajo sobre una lengua muchas veces excesiva e hiperbólica, cercana a lo que Panesi (2018) ha llamado “la lengua de las locas”³⁴.

- El cruce de textualidades que ponen en valor los materiales de la cultura popular. El texto se trama a partir de la apropiación de relatos fílmicos, de la televisión, de la canción popular (cuplé, bolero), la remisión a divas de Hollywood, entre otros elementos que funcionan como enclaves desde donde se asienta el discurso.

A pesar de constituirse como una obra de perfiles bien definidos, con una continuidad sostenida y una emergencia temprana, el relevamiento de las historias de la literatura y de distintos abordajes críticos, deja al descubierto el lugar de marginalidad en el que se dispone la obra con relación a un canon de la narrativa española contemporánea.

Prósperi (2013b) ha puesto el foco en las operaciones de silenciamiento que sistemáticamente se han impuesto desde la crítica española sobre el carácter disidente de ciertas voces que, no obstante, son incluidas en un lugar destacado del canon. Así sostiene:

Los silencios críticos sobre textos que exponen claramente una posición homoerótica poseen en la literatura española contemporánea una historia que puede reconstruirse fácilmente. No se trata de la no existencia de una literatura gay en España, sino más bien de una falta de visibilidad de algunas manifestaciones de este sistema. (2013b: 235)

³⁴ Panesi la lee como operación en la obra de Néstor Perlongher. Se desarrolla en particular esta reelaboración teórica en el apartado de análisis de la novela *Una mala noche la tiene cualquiera*.

El crítico alude particularmente a la oclusión de lecturas que exploren las perspectivas sexo-disidentes en autores canónicos (Lorca, Cernuda, Goytisolo, etc.), pero vale su alusión también para el abordaje de aquellos textos que se posicionan abiertamente desde un punto de vista que problematiza las sexualidades³⁵.

En línea con esta postura, Martínez Expósito (2011: 28) afirma:

La actitud más extendida ante una gran obra de contenido homosexual consiste en una inmediata y tenaz des-homosexualización de la misma: la obra es grande por otros motivos, se señala, y la temática homosexual ni quita ni pone a su grandeza.

Tempranamente, el crítico abre la reflexión acerca de las condiciones de posibilidad de la emergencia de una “crítica homosexual” (1998) y, más tarde, postulará una crítica que asume los problemas de lo *queer* (2004). La primera evidencia que Martínez Expósito señala para este tipo de crítica es el problema de la carencia de asiento teórico vernáculo o la importación de modelos teóricos foráneos para pensar las particularidades de la literatura de contenido sexual en España. Esta limitación parece haber entrado en fase de compensación para la época de su segundo trabajo, donde ya pueden señalarse como contribuciones vernáculos destacadas los trabajos de: Sahuquillo (1991), cuya tesis doctoral contribuyó a la lectura homosexual obturada en la obra de García Lorca; Guasch (1991) quien profundizó en la categoría del “entendido” como propia del español y en su texto *La sociedad rosa* propuso, desde una perspectiva sociológica, una tipificación de identidades socio-sexuales a lo largo del tiempo (lo que llama período pre-gay y gay); Aliaga y Cortés (1993, 1997), sobre los efectos del sida y la constitución de una comunidad gay; Llamas (1998) y Llamas y Vidarte (1999), donde se propone una relectura de la teoría *queer* a la luz de las particularidades de la cultura española y, en la misma dirección, Epps (2007), entre otros. Resulta una empresa casi imposible aproximarse de modo completo a los estudios más recientes. Solo vamos a mencionar la contundente historia cultural de la homosexualidad en España titulada *De*

³⁵ En ese mismo trabajo, donde profundiza sobre el homoerotismo en una novela de Millás, y en su trabajo de 2017, en el que se detiene sobre una lectura homoerótica de *Platero y yo*, Prósperi contribuye con su aporte a visibilizar estas problemáticas, ahí donde otras lecturas las obturan. De hecho, contra las lecturas hegemónicas de la narrativa millasiana, ha señalado la relevancia de la presencia en esa obra de otras subjetividades minorizadas, como las mujeres y los niños (desde una lectura en línea picaresca). Ver Prósperi (2009, 2010a, 2010b).

Sodoma a Chueca de Alberto Mira (2007), el volumen de compilación de David Córdoba García (2005), y los trabajos de Mérida Jiménez (2002) y Mérida y Peralta (2015), quienes además vienen reflexionando sostenidamente sobre los problemas de las sexualidades favoreciendo el diálogo a ambos lados del Atlántico.

En lo que respecta al tratamiento literario de la homosexualidad, Martínez Expósito señala que pueden identificarse “cuatro grandes tradiciones que articulan por sí solas toda la producción cultural homoerótica española” (2004: 12). En su texto anterior había señalado la problematicidad de hablar de “tradicición” cuando el concepto está tan firmemente arraigado al pensamiento nacionalista católico en España. Subvirtiendo los sentidos desde dentro, las tradiciones literarias del homoerotismo podrían sintetizarse como:

1) La tradición de silencio y censura y negación que caracterizó la dictadura franquista (...). El homosexual no era un sujeto sexual, sino más bien un ser inmoral, un pecador, o una simple figura del código civil, un delincuente.

2) Tradiciones liberales europeas: (...) Exilios y viajes al extranjero, voluntarios o forzados por las circunstancias políticas y económicas, hicieron posible para muchos un acercamiento de primera mano a las tendencias europeas y norteamericanas. [Eduardo Mendicutti se incluiría en esta tradición]

3) Las representaciones subliminales, simbólicas y alegóricas de la homosexualidad. Tienen menos que ver con un activismo gay fuerte y autoafirmativo que con las sutilezas del surrealismo [y podría agregarse de la metaforización en general].

4) La tradición del ‘amor griego’ o ‘amor socrático’ (...) se basa en una comprensión de la homosexualidad como un compromiso vital entre hombres educados y viriles (2004: 12-13)

En este sentido, la obra de Mendicutti expone la vigencia de estos debates en la trama de los estudios críticos españoles actuales. La propuesta narrativa de este autor quizás sea hoy la de mayor visibilidad en lo que respecta a la puesta en problema de sexualidades disidentes en el campo de la narrativa española, en la medida que su trayectoria recorre un continuum que va desde mediados de los setenta a la actualidad. No obstante, su irrupción en el panorama español de los ochenta, puede pensarse como producto de un entramado cultural en el que el cuerpo comienza a convertirse en un nuevo terreno de exploración estética. Luego de la muerte de Franco, las narrativas de las sexualidades disidentes delinean un espacio particular, en paralelo a la consolidación de los espacios de militancia y de la sistematización de dichas problemáticas en el territorio de la academia, con la incorporación de los aportes de los *gay and lesbian*

studies de comienzo y los *queer studies* después (Mérida Jiménez, Peralta y Smuga, 2017).

Por su parte, Alberto Mira distingue tres modelos conceptuales en la deriva de la homosexualidad en España: el modelo malditista, el homófilo y el *camp* o la pluma. El autor señala que, en la medida que va produciéndose una apertura con relación a la homosexualidad, los dos primeros modelos pierden potencia como matrices de resistencia (2007: 27). El tercer modelo, en tanto, es en el que se incluiría la producción de Mendicutti. Mira retoma los planteos de Sontag y entiende lo *camp* como “sensibilidad”. Sostiene, asimismo, que lo *camp* “se opone a la ciencia, a la verdad, a la sinceridad y a la razón, se relaciona con la ironía, el sentido del humor, la frivolidad, el exceso, el juego lingüístico, la teatralización y cierto hedonismo” (2007: 26).

En este sentido, la emergencia de la obra de Mendicutti tiene lugar en un momento en el que, como Mira plantea, se produce una apertura inédita en el escenario español con relación a la posibilidad de “decir” el sexo. Ingenschay intenta dar una explicación a esto:

Todo esto hay que concebirlo como una reacción casi explosiva, y tardía, frente a la represión secular, que se intensificó durante el régimen de Franco, de la consciencia del cuerpo, sobre todo del femenino: una reacción que ahora se desahoga en ocasiones con excesos rabelaisianos, que al fin verbalizan y plantean lo que durante tanto tiempo fue tabú y estuvo condenado al silencio. (Ingenschay 1994: 13)

Por otra parte, a diferencia del explícito posicionamiento de Millás con relación a su tradición y, con relación a estos “excesos rabelaisianos”, en Mendicutti esa “lengua de las locas” habla de su especial filiación con la tradición española. Su lengua desencajada, hiperbólica, es la lengua de Góngora, del *Buscón* de Quevedo, del esperpento valleinclanesco; el humor que atraviesa de modo axial toda su propuesta narrativa, lo sitúa en la línea del humor en la narrativa española, que es amplísima y puede reconocerse desde los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo y, luego, especialmente, en la picaresca. Podría sostenerse que Mendicutti juega el juego de la literatura ahí donde amenaza el lugar de lo previsible. Y elige tomar como punto de partida *lo esperable* para transformarlo. Sus personajes parten muchas veces del estereotipo para devenir voces intervinientes: la travesti que sufre por su amiga y por ella misma ante la amenaza del golpe militar del 81 en *Una mala noche la tiene*

cualquiera; el manicura que arriba a la vejez y que cuenta, en los vericuetos de su historia, la historia de las transformaciones de La Algaida, una pequeña ciudad española (posible trasunto de su Sanlúcar natal), en la novela *Ganas de hablar*; el niño que se debate en el reconocimiento de su cuerpo como un territorio transgresivo en el encuentro con su deseo, en *El palomo cojo*. Todas estas voces, que en el discurrir de la escritura hablan para transformarse y asumirse “otras”, se muestran punzando de alguna manera el tejido social en el que emergen.

En relación con esto, no resulta extraño que en épocas de auge de escrituras del yo, Mendicutti se haya arriesgado en distintas oportunidades a deslizar el carácter autobiográfico de algunos elementos de sus novelas: la familia del Barrio Alto de *El palomo cojo*, o el niño que sale a cazar en la madrugada junto a su padre, en el relato “La tórtola” de *Fuego de marzo*³⁶, son algunos datos que funcionan como ejemplo de esto, habiendo llegado incluso a decir, con un guiño flaubertiano “la Madelón soy yo”³⁷.

Ahora bien, si las Historias de la Literatura cumplen una función de reunión de lo disperso, de sistematización y, especialmente, de canonización, llama la atención el lugar escueto que frente, por ejemplo, a la obra de Millás, recibe la narrativa mendicutiana. No obstante, a pesar de su desarrollo sostenido y al aporte renovador que le ha otorgado a la novelística, puede seguir leyéndose en, al menos dos de las Historias de la literatura española más importantes en la actualidad, la persistencia de ese lugar marginal: el Primer Suplemento a la época contemporánea (1975-2000) de la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico y a cargo de Jordi Gracia (2000), le dedica solo un breve apartado, y en la *Historia de la literatura española*, en su volumen 7 (*Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*) a cargo de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011), solo se le destina media página. Las motivaciones de dicha limitación bien podrían explicarse en la magnitud de la tarea emprendida por los respectivos editores, quienes apuntan a dar cuenta de la producción literaria en los tres géneros predominantes (lírica, narrativa y teatro) de períodos amplísimos de

³⁶ La cuestión autobiográfica y autoficcional en estos relatos ha sido estudiada por María Julia Ruiz (2013).

³⁷ En alusión al personaje de su novela *Una mala noche la tiene cualquiera*. Dice Mendicutti: “*La Madelón* (...) también soy yo. Pero yo no me he travestido en mi vida (...) ni hablo como el personaje habla (...). Pero *La Madelón* soy yo, su defensa de la libertad es la mía, su necesidad de ser leal a uno mismo es la mía, su reivindicación de su sexualidad es la mía, sus desnortes ocasionales y sus contradicciones eventuales –siendo sin duda diferentes– también son los míos, y sus miedos, sus deseos, sus esperanzas, sus desánimos, sus brotes de coraje y de dignidad, y sus bromas a costa de lo más sagrado si hacen falta para sobrevivir, también son los míos. En eso, y no en lo externo y en lo ‘novelesco’, *La Madelón* y yo somos dos gotas de agua”. (Mendicutti en Jurado Morales 2012)

tiempo. Sin embargo, intuimos que la escasez en este caso está ligada a las razones aludidas con anterioridad y explicadas por Prósperi (2013b) y Martínez Expósito (2004, 2011)

En línea con esta postulación acerca de la consideración marginal, se comprende la emergencia tardía de un volumen dedicado íntegramente al estudio crítico de su obra. Se trata del libro de compilación dirigido por José Jurado Morales aparecido en 2012. Si se repasa el listado de la bibliografía existente sobre la obra de Mendicutti hasta la fecha de la publicación de dicho volumen, se constatará que en su mayoría se trata de reseñas sobre los textos o artículos aparecidos en la prensa periódica. De todos modos, es posible intentar proponer una reconstrucción de los trabajos más sobresalientes sobre la obra a la fecha.

En Gracia y Ródenas (2011), si en principio se pone en valor el trabajo con la lengua y lo que los críticos denominan “la expresa militancia” (2011b: 903), más adelante se caracteriza a los personajes de Mendicutti como “delirantes y jocosos” (2011: 917), en una apreciación que no puede menos que despertar ciertas dudas. A través de una lectura más detenida, circunscripta especialmente a *Una mala noche la tiene cualquiera*, Rafael Mérida Jiménez, en la citada *Historia...* de Rico, postula algunos rasgos definitorios de una poética del autor, de los que resulta particularmente productivo el de una “dimensión ética que proyectan sus personajes” (2000: 420), contemplando especialmente la condición utópica que proyecta su intervención discursiva.

Con relación esta última novela, se pueden citar otras lecturas especialmente significativas. En líneas generales, se trata del texto mendicuttiano que mayor interés ha despertado en la crítica. Ingenschay se refiere a la tematización de la homosexualidad como eje de cruce entre la sexualidad y la política y resalta el trabajo mendicuttiano de “arqueología verbal” que permite, según el crítico, “ofrece[r] una respuesta práctica a la pregunta teórica de si existe una estética homosexual” (1994: 160). Por su parte, Gemma Pérez-Sánchez (2000) indaga sobre el elemento subversivo en la novela, para demostrar la constitución de focos de resistencia en la España de Franco y el posicionamiento político de la obra que representaría un desvío en el imaginario de “lo ligero” de la cultura de la Transición. En tanto Julieta Omaña Andueza (2001), focaliza en la potencia de la ironía y la parodia como procedimientos de desestabilización del sentido común en la España transicional y explica, además, que esta operación de

desmontaje de lo naturalizado se encuentra asociado al atravesamiento de “lo posmoderno” en la cultura española. Finalmente, Rosa Tapia (2008, 2012), plantea que en *Una mala noche...* “(...) la figura del sujeto transexual [se presenta] como instrumento de representación crítica del cuerpo nacional durante la Transición democrática en España (1975-1982)” (2012: 83). Esta hipótesis le permite explorar distintas valencias del cuerpo como metáfora. Esta última línea de lectura es la que aparece con mayor frecuencia en los estudios sobre la novela.

El volumen colectivo a cargo de Jurado Morales pretende dar cuenta de una mirada crítica integral sobre la obra mendicuttiana. En ese sentido, resulta un aporte fundamental en la exposición de un abanico de problemas. El trabajo de Jurado Morales (2012b) asume que puede atribuirse al componente de humor la “frivolización” a la que ha sometido la crítica general a la obra. Además, Jurado enfatiza especialmente en la dimensión ética que atraviesa toda la obra del autor, a partir de lo que denomina una “conciencia solidaria” que aspira a la visibilización de subjetividades minorizadas, en términos amplios (no sólo de sexualidades). Por otra parte, vale destacar en el volumen, los trabajos de Alberto Mira (2012) y Frank Links (2012) quienes se detienen en la pregnancia del discurso cinematográfico, el primero de ellos en términos de intermedialidad como gesto posmoderno y, el segundo, con énfasis en la cuestión de lo *camp*.

En Argentina, Facundo Saxe (2013) y Adriana Bonatto (2014) han contribuido con sendas tesis doctorales al conocimiento sobre la obra del autor. Saxe aborda en su investigación lo que denomina “la representación transnacional de las sexualidades disidentes”. Desde esta perspectiva, lee la obra de Mendicutti junto a la del historietista alemán Ralf König, y a lo largo de un recorrido exhaustivo por los aportes de mayor impacto de los estudios sobre sexualidades, realiza un pormenorizado análisis de la novelística mendicuttiana. Así, concluye que

[Se trata de] una obra que funciona como una suerte de historia de la disidencia sexual en los últimos treinta años en (...) España (...). Y esa especie de historia político-ficcional (...) dialoga constantemente con las políticas gay-lésbicas norteamericanas y europeas (2013: 486).

Por su parte, Adriana Bonatto indaga sobre la obra mendicuttiana (en un corpus que incluye también a Rosa Regas y a Rosa Montero) e identifica en ella (junto a la de las otras dos autoras) un abordaje literario de los problemas de la memoria que “(...) en

sus operaciones de ruptura y reescritura de los géneros literarios o los códigos culturales disponibles para la representación literaria, (...) [logran constituirse como] narrativas subalternas-abyectas de la memoria.” (155)

Desde una mirada amplia, Valls (2003) señala el modo en que los textos mendicuttianos trabajan especialmente la dimensión lingüística (en el habla de sus personajes) y, a su vez apunta a la decadencia desde la que se textualiza a distintos sectores sociales frente a los cuales la constitución de una subjetividad homosexual adquiere toda su potencia. Finalmente, Valls enfatiza sobre la noción de libertad que se construye como fundamento en la obra de Mendicutti.

En el transcurso del desarrollo de la vasta obra de Mendicutti las condiciones de construcción de las subjetividades que discuten la heteronorma fueron transformándose, en términos de visibilidad y en torno a la reivindicación de derechos. Puede constatar, como lo ha hecho Oscar Guasch (1991), un paso de una cultura pre-gay a una gay en España³⁸. El término *homosexual*, de hecho, fuertemente marcado por los discursos higienistas del siglo XIX que la construyen como categoría de exclusión, da paso a la proliferación terminológica que habilita la reflexión sobre la nominación como acto político. La cuestión de los nombres, de la alusión directa a aquello que *ahora sí* “osa decir su nombre”, será una cuestión clave en el trabajo de la narrativa mendicuttiana, constituyéndose como el espacio privilegiado desde el cual se transitan las valencias de la libertad a las que alude Valls. Sobre este aspecto en particular es que nuestro estudio buscará focalizar.

2.4. Manuel Rivas: los problemas de la construcción textual de la memoria.

Manuel Rivas nació en 1957 en A Coruña, hijo de padre albañil y madre lechera. Estos datos con relación a su filiación tienen cierta relevancia porque reaparecen con frecuencia en su autofiguración como escritor, que se desprende de sus obras y en sus intervenciones públicas. En un artículo publicado en *El País* a raíz de la presentación de su libro *En salvaxe compañía* en A Coruña, el cronista señala:

³⁸ En el ámbito argentino, Ernesto Meccia (2011) ha leído este pasaje como desplazamiento de la homosexualidad a la “gaycidad”.

Las flores amarillas del tojo, la planta que junto a la mimosa tiñe de color dorado los montes de Galicia en invierno, y la preferida de los románticos, protagonizaron la presentación, el martes por la noche en La Coruña, de la última novela de Manuel Rivas *En salvaxe compañía* (*En salvaje compañía*), que el autor definió como “un intento de leyenda contemporánea”. Rivas, todavía frescos los arañazos sufridos al recogerlas, las repartió entre los asistentes como emblema de lo que denominó “literatura brava” “La que, como el tojo, aúna la fragilidad de la *chorima* [la flor] y la dureza del tallo”. (Pereiro en *El País*: 06/01/1994)

Esta presentación de sí como autor de “literatura brava”, sensible a una tradición en la conformación de Galicia como espacio imaginario, y una *performance* de la palabra que deriva en su compromiso con los problemas de la comunidad, resultan rasgos definitorios de la construcción de su imagen como escritor³⁹. Si bien Rivas realizó su formación universitaria en Ciencias de la Información en Madrid, vive en Galicia. Su desempeño como periodista tuvo un comienzo temprano en el periódico *El Ideal Gallego* y hoy en día se desempeña como colaborador en el diario *El País*. Actualmente dirige la revista *Luzes* junto a Xosé Manuel Pereiro, una publicación que se presenta a sí misma como “situacionista, é dicir, inconformista e disidente” [s/p]. No obstante, las intervenciones de Rivas desde la palabra escrita pueden constatarse desde mediados de los setenta: formó parte del colectivo poético gallego *Loia* (localizado en Madrid) en 1975 y fue uno de los fundadores del semanario *Teima* (1976-77), el primer semanario editado íntegramente en gallego. Vale decir, tempranamente el autor manifiesta su compromiso cultural con su Galicia natal.

Su obra literaria es amplia y recorre distintos géneros. Sus reportajes y artículos están reunidos en libros como *El periodismo es un cuento* (1997), reeditado en 2015, o *A cuerpo abierto* (2008). Es autor de poesía, recogida en la antología *El pueblo de la noche* (1997) y *La desaparición de la nieve* (2009). El lugar de mayor visibilidad como narrador llegó a Rivas a través de su libro de relatos *¿Qué me quieres, amor?* (Premio Nacional de Narrativa 1996)⁴⁰. En este volumen se incluye el cuento “La lengua de las mariposas” en el que se inspirara el cineasta José Luis Cuerda para la realización de la película homónima (cuya trama involucra, en realidad, la de otros dos cuentos incluidos en el mismo volumen: “Un saxo en la niebla” y “Carmita”). Su novela *El lápiz del carpintero* recibió el Premio de la Crítica española 1998 y *Los libros arden mal*, el

³⁹ Rivas se ha involucrado en el activismo: ha participado en la fundación de Greenpeace en España, como también en la plataforma ciudadana Nunca Más, originada a raíz de la catástrofe provocada por el derrame de petróleo del buque *Prestige*.

⁴⁰ Previamente, había incursionado en la ficción con la novela juvenil *Todo ben* (1985), el volumen de relatos *Un millón de vacas* (1990) y *En salvaxe compañía* (1994) (Premio de la Crítica Gallega).

Premio de la Crítica en Gallego 2006. Ha publicado luego las novelas *Todo es silencio* (2010) (finalista del Premio Hammett de novela negra), *Las voces bajas* (2012), *El último día de Terranova* (2015) y *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste* (2018).

El periodismo es un cuento reúne artículos de prensa y, como puede observarse, Rivas entiende el texto periodístico a la manera de Millás: como un espacio en el que se trabajan de manera germinal los mismos problemas que se abordan en los textos propiamente literarios.

La obra de Rivas ha sido objeto de especial interés para la crítica, fundamentalmente, en lo que respecta a sus textos que trabajan sobre cuestiones ligadas al pasado de la Guerra Civil y sus consecuencias (que son, por otro lado, sus obras de mayor trascendencia en términos de repercusión editorial). Si como sostiene Resina “El tema de los actuales debates sobre la amnesia histórica no es tanto la pérdida del pasado como cuanto la política de la memoria” (2007: 20), la narrativa de Rivas como emergente de reflexión sobre estas políticas cobra absoluta relevancia.

Darío Villanueva (1992a: 15) señala la centralidad que ha adquirido la problemática del desarrollo del “Estado de las autonomías” en relación con los espacios de la lengua. En este contexto, llama la atención que “(...) un autor como Manuel Rivas, [sea] leído por un altísimo porcentaje de ciudadanos como narrador y poeta de la literatura española (y no, como es, traducido del gallego)” (Gracia 2000: 9). La tensión entre las identidades culturales nacionales que traman el espacio de “lo español” coloca en un lugar de relevancia la mostración o la invisibilización a las que el mercado puede someter (en tanto el ingreso al canon se produce a través de las traducciones) en un paradójico contraste entre la reivindicación y sus efectos. Entendemos que el trabajo de Manuel Rivas en función de la exploración de rasgos identitarios gallegos invita a la reflexión sobre una cuestión que reviste una complejidad particular como es la de la identidad a secas. En esta tesis, el problema se abordará desde una dimensión en particular, pero interesa aludir a los aspectos más salientes a este respecto señalados por las lecturas especializadas.

Resulta indispensable señalar la apuesta del autor por la escritura en gallego, vale decir, la opción por la lengua se convierte de comienzo en apuesta política. Dolores Vilavedra, traductora al español de buena parte de la obra del autor, y quien quizás sea hoy la académica que ha abordado de modo más integral la propuesta en su relación con la tradición gallega, plantea: “(...) la obra narrativa de Manuel Rivas supone, en la

década de los 90, un verdadero punto de inflexión tanto en el tratamiento literario de la guerra civil como en el de la integración de ésta en la memoria cultural gallega” (2015b: 1-2). En este sentido, la autora sugiere que la relevancia en el abordaje de la novela de memoria, estaría dado en comprender los vaivenes, en términos de insistencias o de cambios, en la constitución de una memoria histórica en España. Sostiene asimismo que el libro de Paloma Aguilar Fernández publicado en 1996 resulta un punto axial en el proceso y que, significativamente, es en ese mismo año que Rivas recibe el Premio Nacional de Narrativa con *¿Qué me quieres, amor?* (publicada en gallego el año anterior) (2015b: 4). Ese mismo año: el del 60 aniversario del inicio de la guerra. Para la autora, el éxito de Rivas viene dado por su posición reflexiva e integradora, que eludiendo los maniqueísmos oportunistas (2015b: 5), podría encolumnarse con “un nuevo memorialismo literario, mucho más abierto, centrífugo y exocéntrico, que cada vez se alimentaría menos de la introspección individual para atender a una diversidad de memorias (...)” (2015: 8). En otro trabajo, Vilavedra (2007b) reflexiona sobre el acelerado proceso de canonización de Rivas. Éste se vincularía al estratégico posicionamiento de su narrativa en términos de integración de valencias diversas, que vendrían a codificar un nuevo modo de entender la identidad gallega en tanto proyecto, desde una actualización de lo tradicional y lo emergente, sin temor a las contradicciones.

Los estudios sobre la obra de Rivas sitúan el énfasis particularmente en su lugar axial en la visibilización de la construcción de la memoria desde las modulaciones de una identidad gallega. No obstante, pueden localizarse algunos matices y desvíos con relación a ese interés hegemónico. Esta diversidad resulta un especial aporte del Dossier publicado por la *Revista Olivar* (2015), que reúne comunicaciones del Coloquio realizado en Wuppertal en (2014)⁴¹. En su trabajo incluido en dicho Dossier, Pardellas Velay aborda una parte menos estudiada de la obra de Rivas: sus relatos breves. En ellos identifica el modo en que la memoria está funcionando de modo importante en la primera producción del autor, como estrategia desde lo estético y como una ética. La autora afirma que “No obstante, es a partir de *Que me quieres, amor?* (1996), donde la reflexión se hace en un nivel metapoético, pues la memoria pasa a ser parte constitutiva de la creación literaria” (2015: 3). Sin embargo, para Pardellas, algunos temas que serán

⁴¹ Un abordaje amplio y atento a distintos aspectos de la obra puede constatarse también en las Actas del Coloquio “Deux voix de la littérature galicienne contemporaine: Manuel Rivas y Suso de Toro”, realizado en 2010 en la Sorbonne París IV.

abordados en extenso en las novelas, ya se encuentran en germen en la primera parte de la producción rivasiana.

La indagación literaria de la obra sobre los complejos entramados de la memoria, en función de las tensiones y negociaciones sobre las que se construye, apunta a la recuperación de una memoria “no escrita” de los vencidos en Galicia (Pardellas Velay 2015: 9). En este sentido, cobran importancia los estudios críticos en torno a la ficcionalización de la oralidad como un aspecto central en Rivas. En esta línea pueden situarse distintos trabajos. En principio, Albert (2002, 2006), identifica la oralidad como estrategia en los autores que se integran en una segunda o tercera generación posterior a la Guerra Civil, y postula que, en su centralidad, se constituye una “poética de la oralidad” en estas obras⁴². Por otra parte, William Nichols (2006) aborda la cuestión en *El lápiz del carpintero* y sostiene que “la novela de Rivas explora la interpenetración dialéctica entre lo escrito y lo oral para recalcar la naturaleza polémica de la preservación de la memoria” (2006: 157). En este sentido, se postularía como un lugar de memoria asentado sobre la reflexión de la relación entre ambas dimensiones en la construcción de una memoria cultural⁴³. Asimismo, resulta un aporte significativo en nuestro medio, la tesis doctoral de Mariela Sánchez, que estudia la representación de la oralidad en la narrativa como estrategia en la ficcionalización del pasado traumático (2012: 4). Si se tiene en cuenta con la autora “que la oralidad ha sido un discurso marginal respecto de la retórica franquista, una esfera con menos posibilidades de control” (2012: 7) resulta una estrategia de especial relevancia a la hora de abordar los modos de construcción de la memoria en el relato.

El trabajo de Bode, incluido en el Dossier mencionado, postula la existencia de un “real maravilloso gallego” que funciona a fin de dar voz a los muertos en los textos de Rivas, y en lo que puede leerse “un espacio de negociación” para una “tentativa de reconciliación posible” (2015:9).

Por su parte, Gómez-Montero (2011) indaga en la novela *Los libros arden mal* en términos de conjuro amnésico. En ese sentido, sostiene que se expresa de modo desplazado en ella “la pugna entre el derecho de unos a la anamnesis y el supuesto derecho de los otros al olvido y, con ello, [se interroga] en qué medida la generación de

⁴² Albert aborda conjuntamente la obra de Rivas y la de Antonio Muñoz Molina.

⁴³ La distinción entre “memoria comunicativa” y “memoria cultural” se debe a J. y A. Assmann. La primera abarca no más de tres generaciones y se basa en la transmisión oral. La segunda es más prolongada y se cifra en determinadas instancias que funcionan como símbolo y son compartidos por toda una comunidad. (Assmann en Winter 2006: 14)

descendientes (...) [es capaz] de renegociar lo que ha quedado viciado por el silencio, la amnesia y la represión en el orden simbólico de la ciudad”. (420-421)

En síntesis, los rasgos definitorios de un programa narrativo en Rivas podrían definirse como:

- El trabajo sobre la memoria como postulación de una dimensión ética de la escritura. La narrativa de Rivas propone, en la ficcionalización del pasado, una reflexión sobre el recuerdo y el olvido colectivo, y la literatura se asume allí como “lugar de memoria” (Nora).

- La tensión oralidad-escritura. La exploración sobre los modos de construcción del relato del pasado expone los pliegues en la relación entre ambas dimensiones, donde lo oral (por lo general en las voces de “ciudadanos comunes”⁴⁴) tiene un lugar destacado en el intercambio generacional y lo escrito puede volverse tentativo en el trabajo de lo metafictivo.

- Galicia como dimensión imaginaria de fronteras móviles que emerge entre la naturaleza y lo urbano. El espacio en los relatos de Rivas se dispone como espacio mental tramado no solo por sitios históricos y reconocibles del territorio de Galicia (el Portal de Santiago, la plaza María Pita, el Faro de Hércules, entre otros) sino por la circulación de mitos e historias tradicionales que funcionan como referencia situacional.

- El relato como producto de la intervención de multiplicidad de voces y la lengua como instrumento de acción. La palabra en Rivas adquiere espesor y la reflexión metalingüística ocupa un lugar destacado. El fluir de conciencia y el diálogo son procedimientos recurrentes de su prosa pero en el devenir que se detiene en la materialidad significativa, se expone la importancia de los vacíos y los silencios. Por tanto, en la tensión entre lo dicho y lo no-dicho circula buena parte de los problemas de su propuesta estética.

En el relevo de distintas etapas en la obra rivasiana, se puede considerar lo planteado por Vilavedra:

Analizada la trayectoria de Rivas desde la perspectiva actual, considero que obras como *As chamadas perdidas* o *A man dos paños* cerraron una primera etapa del trabajo del escritor. La novela *Os libros arden mal* (2006), que supone –por extensión y complejidad estructural– un punto de inflexión en su corpus, no sería posible sin el proceso previo de construcción de su personal universo ficcional y de

⁴⁴ Se trata de hombres y mujeres gallegos de oficio o trabajadores.

su particular concepción del discurso narrativo que Rivas fue desarrollando en sus obras. A lo largo de la trayectoria de Rivas hay un aprendizaje del oficio literario, pero también el descubrimiento de una determinada visión del mundo y del lugar que el escritor quiere ocupar en él, que fructifican en esta novela colosal cuyas raíces hay que rastrear en toda la producción anterior del autor (Vilavedra 2011: 95).

Asimismo, en esta posible periodización, consideramos que *Las voces bajas* (2012), novela en la que la reflexión sobre los problemas de la ficcionalización del pasado y el deber de memoria se asumen en clave autofictiva, representa el cierre de un ciclo narrativo⁴⁵. La exploración en clave autorreferencial expone la potencialidad de

(...) una experiencia vivida, reconstruida literariamente por medio de un universo cultural que cada vez más se distancia del de los autores de las generaciones anteriores que escribieron y escriben desde una poética de la memoria individual sentimental que tiene como referencia los años de la posguerra española. (Izquierdo 2001: 6).

La proyección de una idea de “memoria individual” quedará problematizada en este texto en función de su exposición como constitutivamente atrapada por las tramas de lo colectivo. En los textos de Rivas, esta ambigüedad pareciera formar parte constitutiva de su escritura. Si bien en un primer momento estos textos parecieran asentarse sobre una pretensión referencial directa de lo histórico, en realidad, se trata de problematizarlo. Es en este punto del cruce entre discurso histórico y texto literario donde la noción de *ficción* descubre todo su caudal productivo.

2.5. Millás, Mendicutti y Rivas: por una (tentativa de) cartografía de la narrativa española actual.

A esta altura del desarrollo la argumentación nos invita a la formulación de algunas preguntas necesarias: ¿qué revelan las tendencias críticas desarrolladas sobre el acontecer de la novela en España? ¿Cuál es el aporte de la crítica en términos de una teoría de la lectura para estas obras? Y ¿cuál es el aporte de cada obra en particular con relación a una teoría de la lectura propia? ¿Qué tensiona en la postulación de cada obra en términos de intervención sobre una concepción vigente de novela?

⁴⁵ Sobre dicha hipótesis se argumenta en extenso en el apartado dedicado al análisis de esta novela.

Para intentar una aproximación a estas preguntas podemos recuperar las reflexiones de Nora Catelli sobre la actualidad de la narrativa española, consideradas como una interpretación valiosa por parte de Ignacio Echevarría⁴⁶. El crítico destaca la lectura de la académica argentina con relación a lo que ella considera *la condición de mestizaje* como rasgo característico de la literatura española. Y entonces dice:

Según Catelli durante los ochenta se produce en España “un corte sin precedentes con la tradición” que ratificaría este mestizaje como figura de la nueva narrativa. (...) Si los nuevos narradores españoles “han cortado las pistas de su linaje”, ello ha sido posible según Catelli, por virtud de una indiscriminada incorporación a su lengua literaria de todo tipo de autores, corrientes y movimientos, más allá de cualquier barrera geográfica o cronológica. “Esto es extraordinario –subraya Catelli–, en el sentido de que no había sucedido jamás. No tiene que ver con el afrancesamiento típico de ciertas generaciones españolas, ni con la reacción también típica frente al casticismo”. (...) De lo que concluye Catelli: “Sucede como si los nuevos narradores se hubiesen inventado una cartografía en la que todas las rutas sean posibles, todos los caminos estén expeditos, todos los mares y los ríos sean navegables. Y todas las lenguas accesibles” (Echevarría 2005: 305).

Esta reflexión sobre una cartografía de trazos móviles y dinámicos, que explora las lenguas en términos de accesibilidad, nos invita a reconsiderar la situación de Millás, Mendicutti y Rivas en el panorama de la narrativa española contemporánea.

En principio, el trayecto trazado hasta el momento ha dejado expuesto que la obra de los tres autores posee un carácter ubicuo con relación a la novelística de su tiempo. Vale decir, las distintas tendencias críticas resultan, en sus distintos momentos, adecuadas para la lectura de las tres obras. Esto puede entenderse como una respuesta de parte de los autores a las preocupaciones narrativas predominantes para las cuales, su aporte en cada caso, representa un rasgo de conciliación.

Pero en el amplio espectro de autores que integran el panorama narrativo español después de la muerte de Franco, la pregunta que surge a estas alturas es: ¿Por qué leer a estos tres autores juntos? Intentaremos responder a esta pregunta sin perder de vista el planteo de Catelli.

Ocurre en estas tres obras, surgidas en distintos momentos, un posicionamiento que podría describirse como un gesto doble: por un lado, estas obras se inscriben en las tendencias predominantes; pero por otro, en esa misma inscripción, despliegan un gesto de intervención para provocar un desvío. Es, en este sentido, que si el abordaje crítico

⁴⁶ Echevarría (2005) se refiere al artículo publicado por Catelli (1991) en *Revista de Occidente* 122-123. [referencia completa en bibliografía]

encuentra cierta “tranquilidad” en la inscripción de lo previsible, a continuación descubre la incomodidad como extensión en una zona solapada.

En las tres obras, de modo más o menos explícito, funciona como territorio de exploración una idea de *herencia* que se liga de modo directo al pasado franquista. Tanto en los textos más tempranos de estos autores como en los más recientes, se filtran en el relato los efectos de cuarenta años de dictadura. Se trata de la narrativización de la vivencia de la opresión, moldeada bajo la rigurosidad del discurso totalitario. En este sentido, lo que surge como imperativo durante la Transición es, como bien lo explica Labrador (2017: 16), más que el “aprendizaje de la libertad”, *el desaprender la dictadura*. Precisamente, en su reflexión sobre la narrativa en la Transición, Monika Walter (1994: 22) alude a que “desmontar el realismo burgués” supuso luego del 75 la ruptura de una “energía pedagógica nacional”. En esta dirección van Millás y Mendicutti y, a ellos, más tardíamente, se sumará Rivas. Como ya ha sido aludido, en la narrativa española, si hablamos de aprendizaje, se activa como referencia inmediata la larga tradición del didactismo (de contenido moralizante y claro posicionamiento ideológico). Pero, significativamente, aún en los textos canónicos de la serie didáctica, se abre siempre una fisura, un punto ciego sobre el que se filtra la posibilidad de desaprender lo aprendido, donde se puede aprender en otra dirección.

Desaprender la dictadura supone disponer formas ambiguas e imprevisibles de relación con la legalidad, desmontar los marcos que circunscriben para dar lugar al dinamismo de todos los límites. Como el mapa que aparece en el inicio de la novela de Rivas *Los libros arden mal*, se trata de desplazarse siguiendo las inestabilidades de “un mapa trazado a mano”. Juan José Millás nació en Valencia y de muy niño migró hacia Madrid junto a su familia; Eduardo Mendicutti nació en Andalucía y Manuel Rivas, en Galicia. Cada uno de ellos, vivenció a su modo un proceso de desplazamiento vivencial. De esta manera, las primeras impresiones de provincia y las valencias del tránsito entre una zona marginal y el centro, vuelven textualizadas y abren una grieta en sus programas narrativos, cuando creíamos en una adecuación completa a la narrativa vigente. Significativamente, la obra de los tres autores diseña sendos espacios como territorios imaginarios: la calle Canillas y el barrio Prosperidad de Madrid en Millás, Galicia en Rivas y La Algaida (trasunto de su Sanlúcar de Barrameda natal), en Mendicutti. No se trata de leer estos espacios en clave autofictiva o bajo cualquier forma de autorreferencialidad. Por el contrario, al interior de la obra funcionan en tanto

no constituyen lugares definitivos, circunscribibles y cerrados, sino en la potencia de su permanente mutación.

En estos espacios reconocibles pero de fronteras móviles, emergen en términos de ficciones, y allí toman cuerpo, voces que representan un desvío para los modelos de subjetividad socialmente aceptables para el franquismo (“los pobres diablos” en Millás, “los maricas” en Mendicutti, “los rojos” en Rivas). No obstante, no sería del todo acertado ponerle nombres, rotular, estos desvíos. Aunque parten de aproximaciones a estas figuras, su reconocimiento en el espacio de la infancia funciona como desterritorialización. Detonan y se expanden y abarcan el espacio y el tiempo presente en función de su desautomatización. Allí donde se aparenta hablar del pasado, se produce un repliegue sobre el presente. Aún más, estos desvíos desestabilizan toda cronología para exponer la arbitrariedad misma del tiempo. En líneas generales, la proyección de la infancia como posicionamiento disidente en el seno de “lo familiar” atenta contra lo previsible, lo consensuado, el código. Así, estas subjetividades heterodoxas se exploran como una interferencia en la lengua. Si como lo mostró Barthes⁴⁷ la lengua posee un lado totalitario porque obliga a decir, también el tiempo funciona en la misma dirección. Es sobre esa doble expresión de totalitarismo (el código y el tiempo) que lo infantil interviene. Va tras los vacíos pero no para llenarlos sino para exponer su vital funcionalidad. De aquí se habilita su operatividad desde la idea de tránsito y ambigüedad, que deriva en la exposición de toda fantasía de totalidad como destinada al fracaso (y aquí se muestra el engaño de la “crítica adulta” que corre tras las sistematizaciones totalizantes).

Los abordajes críticos relevados nos permiten formular una línea de insistencia en cada obra: la propuesta millasiana deja expuesta la centralidad en la exploración de valencias diversas de la escritura en tanto artificio y del escritor como “indaptado”; la mendicutiana, su preocupación por la emergencia de subjetividades que discuten la heteronorma y se valen de la lengua para ello; la rivasiana, de un sentido de búsqueda siempre abierta en lo que respecta a la construcción de la memoria desde posiciones minorizadas. Sin embargo, en ciertas instancias de las tres obras, la propuesta estética focaliza un radio de acción en el que se dispone de la lengua como enclave para la problematización: una “lengua de retribución” en Millás, una “lengua-loca” en Mendicutti, una lengua gallega en Rivas. Estas instancias son las que se revelan

⁴⁷ Barthes (1993) en su *Lección inaugural* [referencia completa en Bibliografía].

vinculadas a la emergencia de la infancia en los relatos del corpus. Desde este lugar, resulta posible comenzar a reflexionar sobre su condición de ficciones de familia e infancia como respuesta diferenciada a un modo de entender lo que significa “novelar”.

Por tanto, en su establecimiento como ficciones de familia e infancia, estos relatos logran recomponer un territorio de lo incierto como matriz para el trabajo de la narrativa. La imaginación en dimensión estética es su elemento irreductible. En tanto ficciones de infancia estos relatos se transforman en formas de indagación de la lengua en su dimensión política desde el trabajo de la fantasía y con el abandono de su lugar como discursividades hegemónicas. Es el componente de fantasía lo que se impone como insistencia y lo que se resiste ante la mercantilización. En tanto instrumentos de este tipo, las ficciones de familia e infancia requieren ser repensadas ya no como un segmento segregado, un para-, un junto a (que las volvería fácilmente reaprovechables por eso mismo que se proponen criticar), sino por el contrario, funcionando en el centro mismo de lo que busca ser desarticulado. La potencia epistémica residiría en reconsiderar su posición como *posición infantil*, el lugar en el que pueden situarse estas historias para volver a leer sus efectos transformadores.

En línea con el planteo básico sostenido hasta el momento, cada uno de estos autores trabajará sobre la noción de infancia como una emergencia que delinea imágenes que funcionan replegadas sobre los modos de entender la tensión entre la literatura y su tiempo. Por eso, será posible delimitar zonas de tránsito en un tiempo-espacio siempre oscilante en las que la infancia se vuelve una forma de inscripción de lo desplazado y lo no resuelto. En Millás, se trata de la infancia como imágenes de la tensión entre la ganancia y la pérdida a través de la escritura; en Rivas, como tensión entre la lengua de la periferia (la provincia/ el campo) y la de la capital; en Mendicutti, como tensión entre un cuerpo abierto y en un hacerse. Por eso, estas imágenes se vinculan más bien a maneras de gestionar lo dado y no se circunscriben solo a “los niños” en los relatos.

De esta manera, los procedimientos y decisiones en el orden de las poéticas pondrían de manifiesto diálogos que exceden las tendencias predominantes y las lecturas críticas hegemónicas. La puesta en diálogo de la obra de estos autores nos permitiría dar cuenta de ciertos rasgos de la narrativa española en distintos períodos, desde los enclaves mismos en los que se la discute.

2.6. Síntesis y proyecciones

El abordaje sobre las principales líneas críticas en el estudio de la obra de estos tres autores, nos pone en alerta sobre sus inscripciones y, a la vez, sobre sus desvíos en relación con las tendencias narrativas predominantes que hemos abordado en el capítulo anterior. Cada obra presenta un programa reconocible que se construye en sus insistencias (apuesta por el realismo, tensión oralidad-escritura, visibilización de posiciones minorizadas) y un modo de entender la literatura que, en líneas generales, encuentra un punto de contacto en el compromiso con su propio tiempo.

Si como pretendió haberse demostrado, las obras de estos tres autores trabajan sobre una idea consensuada de novela, logran dinamitarla desde el interior de sus propios límites y lo hacen en términos de posiciones infantiles.

En este sentido, hablar de ficciones de familia e infancia, requiere intentar entender de qué se habla cuando se habla de infancia y de familia en la España después de Franco.

SEGUNDA PARTE

NIÑO ESCONDIDO. Ya conoce todos los escondites de la vivienda y vuelve a ellos como a una casa donde uno está seguro de que encontrará todo como estaba. El corazón le late, contiene la respiración. Aquí se encuentra encerrado en el mundo de la materia. Se le vuelve tremendamente claro, tácitamente cercano. Como sólo al que ahorcan toma consciencia de lo que es la sogá y la madera. Parado detrás del cortinado de la puerta, el niño se vuelve algo ondulante y blanco, se vuelve fantasma. A la mesa del comedor, debajo de la que se ha agazapado, la erige en ídolo de madera del templo, del que las patas talladas constituyen las cuatro columnas. Y detrás de una puerta es él mismo puerta, se la pone como a una pesada máscara y embrujará, al modo de un sacerdote hechicero, a todos los que entren desprevenidamente. Bajo ningún concepto puede ser hallado. Cuando hace muecas, se le dice que bastaría con que sonara la hora para que él quede así. Lo que hay de cierto en ello es algo que él experimenta en el escondite. El que lo descubra podría que se congelara como ídolo debajo de la mesa, entretejerlo para siempre como fantasma en la cortina, atraparlo en la pesada puerta de por vida. Por eso es que, cuando el buscador lo atrapa, expulsa con un fuerte grito al demonio, que lo había transformado con el fin de que no lo encontraran: más aún, no espera ese momento, sino que se le anticipa con un grito de autoliberación. Por eso es que no se cansa de luchar con el demonio. En esa lucha, la vivienda es el arsenal de las máscaras. Pero una vez al año se esconden regalos en lugares misteriosos, en sus vacías órbitas oculares, en su rígida boca. La experiencia mágica se transforma en ciencia. El niño deshace, como su ingeniero, el hechizo de la sombría casa paterna y busca huevos de pascua.

(Walter Benjamin. "Ampliaciones". *Calle de mano única*)

SEGUNDA PARTE

Capítulo III: Formas de decir la infancia

Resumen del capítulo

En este capítulo, el primer apartado propone una aproximación al concepto de infancia a partir de los abordajes clásicos: desde una perspectiva histórica y desde su condición de clave para pensar la experiencia en términos filosóficos. Se parte del planteo de Philippe Ariès con relación al descubrimiento de la infancia y, luego, se profundiza en la relación que propone Giorgio Agamben entre lenguaje y experiencia como límite para la emergencia de la historia. Se aborda, a continuación, algunos aportes desde el psicoanálisis que permiten considerar la naturaleza específica del trabajo literario en su relación con la gestión vincular infantil.

El segundo apartado del capítulo, circunscribe el desarrollo a la infancia en la narrativa. Parte del estudio de Cabo Aseguinolaza (2001) en el que se propone una reflexión sobre la emergencia de la infancia en relación con una concepción moderna de literatura. Luego, se explora sobre formas genéricas puntuales que han dotado a la infancia de un lugar de importancia: la novela de aprendizaje y la autobiografía de infancia, con una proyección posterior hacia la autobiografía a secas y el relato de infancia y juventud, tal como lo entiende Fernández Romero (2007). Finalmente se dará cuenta de la aproximación crítica que se propone con relación a la infancia en la novela en España. Este relevamiento permitirá exponer que el tratamiento de la infancia en cuanto tópico se muestra escaso a la hora de transitar su potencialidad narrativa.

Finalmente, en el tercer apartado se retoma la idea de la Transición española en tanto período clave de emergencia de la infancia, como territorio de exploración de las nuevas posibilidades de la democracia emergente y en tensión con un discurso instituido sobre la maduración y el cambio. Para analizar este pasaje se retoma, en principio, el desarrollo que propone Fernando Savater (1995) en la *La infancia recuperada*, en función de analizar de qué modo la infancia surge como territorio de resistencia al pensamiento totalitario. En este sentido, por un lado, se recoge la línea benjaminiana del planteo de Savater y se leen los aportes de Benjamin (2014, 2016), con especial énfasis en la lectura que realiza Manuel Vázquez (1996), y por otro, se explora en la idea de “fulguraciones figurativas” de Didi-Huberman (2012) para pensar dichas resistencias. Finalmente, se retoma la distinción planteada entre “recuerdo de infancia” y “bloque de infancia”, para exponer éste último como potencia en el trabajo con la narrativa. Ahí donde la infancia deriva inevitablemente en fracaso (está de por sí destinada a morir), la literatura la hace triunfar y la convierte en estado perpetuo.

3.1. Emergencia de la infancia

3.1.1. El hallazgo de la infancia

Junto al interés creciente de la disciplina histórica a mediados de siglo XX por las dimensiones de la vida privada, surge la reflexión sobre la infancia. El trabajo de Philippe Ariès es señalado como pionero en su abordaje en términos de construcción sociohistórica⁴⁸. En este sentido, el autor tratará de demostrar que “el sentimiento de la infancia” posee una emergencia tardía. Su estudio se basa en el registro del arte de la época medieval, donde constata que los niños aparecen representados como adultos de menor tamaño, sin rasgos diferenciales en su morfología. La línea de rastreo focaliza en la “visibilidad”. Para Ariès se trata de “un mundo de representación en el que se desconoce la infancia” (1987: 59) La niñez, entendida como el período inicial de la vida humana, se definiría como una precaria etapa de paso. Pero con la progresiva expansión del cristianismo sobre el terreno de lo doméstico, comienzan a aparecer en la representación pictórica escenas de la infancia de Jesús o de la Virgen María Niña y, tiempo más adelante, de la vida niña de Santos.

Progresivamente, en el siglo XV y XVI, la infancia va descubriéndose en las escenas familiares laicas, en las que Ariès fundamenta la presencia de los niños por “su aspecto gracioso o pintoresco” (1987: 63) Pero más adelante, el niño será cada vez más frecuente en tanto *putto*, es decir, como el niño desnudo de la representación mitológica, y en los retratos. Se produce entonces una distinción marcada entre el niño de familia y el niño “del relato”, el niño imaginado. Resulta significativo, según indica el historiador, que los retratos de familia en el siglo XVI incluyen la figura de los hijos niños muertos. Junto a la extensión de la práctica del retrato infantil de los hijos, ambas situaciones podrían interpretarse como un afán de prolongar, de atrapar algo efímero en la condición de la infancia. Vale decir, en ese tránsito, hay algo que se desea aprehender, que se considera que merece la permanencia.

Más adelante, el desnudo se hará extensivo para la representación de los niños de familia y las escenas familiares podrán situarlo como centro de la representación, incluir

⁴⁸ El trabajo de Ariès ha recibido críticas por lo que se leen como limitaciones de su abordaje: la existencia de una sensibilidad de la infancia en períodos previos a la modernidad (que su estudio desconoce) y su circunscripción reducida a la representación pictórica. La crítica y la propuesta que pretende ser superadora por parte del historiador estadounidense Lloyd De Mause se recoge, en parte, más adelante a partir de la lectura de Álzate Piedrahita (2003).

gestos de afectividad (abrazos, manos entrelazadas, mano apoyada en un hombro, por ejemplo) y juegos.

Finalmente, el hallazgo de la infancia podría situarse en el siglo XVIII. Tanto en la literatura como en la pintura, aparecen para los niños, nombres y modos de hablar diferenciados (“jerga de nodriza” dice Ariès) y, en las escenas de familia, ocupan un lugar de especial atención. La variación en las prácticas de formación en los niños está vinculada con el afianzamiento del capitalismo, del Humanismo y, luego, en particular, con las ideas de la Ilustración. Significativamente, la consideración de la infancia y la relación con la niñez irá oscilando desde las situaciones de infanticidio y abandono en la Antigüedad, a la proliferación en la procreación por la importancia de los niños en la producción para el sostenimiento de la familia, para pasar finalmente al descenso de la natalidad en función de un “cuidado de la infancia”. En este sentido, los dispositivos disciplinadores fundamentales, la familia y la escuela, convierten a la infancia en un territorio de intervención. Finalmente, Ariès (1987) señalará que en la transformación en la sensibilidad respecto de la infancia, se percibe aún una tensión entre rigurosidad y ternura.

No obstante, lo significativo a este respecto es que, en un momento de la historia, la representación pictórica se detiene en el *niño imaginado* de modo diferencial (el Niño Jesús, la Virgen María Niña, el Eros de la mitología). Un niño que si bien posee ciertas características propias de los niños, posee a su vez cualidades espirituales que los convierten en seres superiores. Así, podría entenderse un procedimiento de conversión en *tropo*: la infancia deviene así en una forma que cifra otros atributos. Este planteo podría leerse en relación con una parte del desarrollo de Pablo Maurette (2018) quien, en función de su indagación en los vínculos entre carne y escritura, se detiene en las historias en torno a la circuncisión de Cristo⁴⁹. Se trata de un episodio que no solo se debate en el seno de la teoría cristiana sino que se explora como terreno de la

⁴⁹ Al respecto podría pensarse con Bataille: “En realidad, la literatura, unida desde el romanticismo a la decadencia de la religión (dado que, en forma menos importante, menos inevitable, tiende a reivindicar discretamente la herencia de la religión) está menos cerca del contenido de la religión que del contenido del misticismo, que es, en los márgenes de la religión, un aspecto suyo casi asocial” (2000: 44). En otro orden, dice Savater: “(...) la novela es una gran invención cristiana, que surge de laicización burguesa de las vidas de santos medievales, en las que el último trance de martirio, beatitud y arrepentimiento, según el caso, iluminaba una historia que no tenía otro sentido que preparar esta muerte salvífica. Las dos primeras novelas cuentan la historia de un santo y un mártir, Don Quijote, y de un anacoreta, Robinson Crusoe. La muerte, la última página, da la adecuada dimensión de ambas peripecias y las rescata de algún modo de sí mismas (...). A fin de cuentas, la muerte no sabe más que *desmentir* la vida ¡Pobre de quién espere ser confirmado por su muerte, de quien apueste por ella en espera de sentido! Por eso la novela es un género desesperado (1995: 40)

imaginación, adoptando formas y variantes diversas. Maurette indaga desde este lugar las variables de lo que llama “el pensamiento alegorista cristiano” que, a partir del siglo XIII, puede recluir la alegoría al terreno de las artes, a un modo de expresión. Sin embargo, señala que significativamente en el mismo siglo, surge en paralelo “(...) una lectura visionaria y literal de la circuncisión de Cristo” (2018: 48) A partir de allí proliferan las historias de experiencias místicas, apariciones y descubrimientos con relación al santo prepucio. En un tiempo en el que las ciudades y los templos se revitalizaban y rejerarquizaban en la posesión de restos óseos, paños o cualquier otra reliquia perteneciente a algún santo o figura sagrada en la tradición cristiana, el descubrimiento del prepucio de Cristo no podría ser un hallazgo menor. Pero lo que importa en esto son los matices del trabajo de la imaginación. La explicación del autor sigue esta dirección:

(...) la imaginación inventa un mundo y se pierde en él, deviene inconsciente de toda marca de artificio, miope frente a la traza evidente de las costuras en la urdimbre de su propio ingenio. Una vez inmersa en este mundo, habiendo debidamente suspendido todo atisbo de incredulidad, rompe las reglas de juego que articulan la sofisticada entelequia, e introduce un absurdo, una monstruosidad lógica y teológica; y, como si esto fuera poco, hace de esta incongruencia la *pièce de résistance* del sistema. El corte del santo prepucio es la marca del artista que completa la obra (Dios sangra), es el toque maestro que despierta a la estatua (...), es la invocación de la musa, y abre una avenida, acaso intrasitable, al final de la cual se vislumbra, como el tenue refulgir de una perla en el fondo del mar, el enigma de la ficción. (Maurette 2018: 39-40)

De allí, a sostener que la literatura se inicia con el prepucio de Jesucristo, media un trecho muy breve. Y quizás no sea casual que en el medio se encuentre la conjunción de un niño imaginado, un episodio maravilloso y la implicación en un sistema interpretativo que toma la forma de un relato y exige la inmersión en un pacto: también la ficción se muestra aquí como un acto de fe.

3.1.2. Infancia/ historia/ experiencia

Desde la reflexión particularmente potente de Ariès, el lugar de los niños y la infancia pareciera no haberse dejado de ofrecer como objeto susceptible de abordaje desde múltiples perspectivas y enfoques disciplinares.

Infancia e historia de Agamben es una puerta de acceso para pensar la infancia en términos de problema filosófico. ¿Por qué partir de la filosofía? Porque expone algo del orden de los vínculos entre conocimiento y lenguaje en un camino que nos interesa desandar. Porque nos permite sustraerla (tan solo por un momento) del orden de la representabilidad para explorar en ella en términos de lo pensable y lo legible.

El eje de la indagación en este texto de Agamben reside en la destrucción de la experiencia como resultado de una escisión. La experiencia se vuelve el camino para llegar al conocimiento (2011: 17) en la ciencia moderna. Se trata de una expropiación. Esto provoca además la expulsión de la fantasía del terreno de la experiencia (2011: 26). La experiencia se vuelve así un medio.

Agamben se detiene en el planteo de Dilthey en su propósito de aproximación a lo que entiende como *Erlebnis*. En la medida en que no es posible circunscribir la vivencia dado que se constituye como flujo indetenible, esta tarea se deriva a la “poesía o a la mística” (2011: 45). Pero en la poesía, esa “experiencia muda” se transformaría en “expresión” (2011: 45). Esto conduce a Agamben a preguntarse: “¿existe una experiencia muda, existe una *in-fancia* de la experiencia?” (2011: 47)

En esta línea, el acercamiento a la infancia requiere de un sujeto que no es el del conocimiento cartesiano. La infancia expone a la experiencia de la propia ajenidad y en ese sentido a la constitución de la experiencia de lo inexperimentable. Pero asimismo, dado que el sujeto se constituye en el lenguaje, el orden de la experiencia se traslada a la reflexión en los límites de esa constitución subjetiva. Dice Agamben:

(...) la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia ‘muda’, es desde siempre un ‘habla’. Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia ‘muda’ en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar. (2011: 63)

No obstante, para no dar lugar a confusión, Agamben también declara la condición de *mito* de una infancia como estadio pre-subjetivo, pre-lingüístico (64). Por eso más adelante especifica:

Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente

con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto (2011: 65).

Por eso, decir “originariamente” puede resultar una trampa. No se trata de un punto cero o de un inicio, sino de una instancia que vuelve inteligible su constitución. En palabras del autor: “*Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia*” (68. Énfasis en el original). Ese “todavía” habilita para nosotros la reflexión sobre esa condición infante que expone el vínculo entre la palabra y la experiencia y que se encuentra vigente, por tanto, en el trabajo de la literatura.

Entonces, si bien la infancia le permite a Agamben formular una teoría de la experiencia, no se trata de que el lenguaje preceda a la infancia sino que la posibilidad de mutua remisión los vuelve inescindibles. Experiencia de un límite, límite de la experiencia. Finalmente la infancia será entendida como un *experimentum linguae* “donde los límites del lenguaje no se buscan fuera del lenguaje, en dirección a su referencia, sino en una experiencia del lenguaje como tal en su pura autorreferencialidad” (2011: 212-213)

Una tensión de la que nace la historia y que, a su vez, habilita la potencialidad de la experiencia. Lo *infans* requiere del lenguaje y a su vez lo constituye. El lenguaje traza entonces un límite de la experiencia

Con esta primera aproximación, nos interesa delinear cuál es nuestra zona de partida. La infancia no representa un estadio previo en términos de edad cronológica o biológicamente, algo que estaría en un momento previo a la adultez. Se trata en realidad de un territorio que habilita la reflexión sobre la experiencia del lenguaje y en ese sentido importa.

La infancia se plantea en Agamben como el lugar de lo inefable (“Lo inefable es en realidad infancia” (2011: 68)) y esto supone el arribo a un lugar difícil, al menos en lo que respecta al objeto de nuestro interés. En realidad, la cuestión estribaría en pensar de qué se trata este lugar incierto que constituye lo prelingüístico, lo “no-todavía-lingüístico”. Si el infante imprime un límite, traza una marca que señala la grieta entre el lugar de la experiencia y el lugar del habla, ¿cómo dice lo *infans* la literatura? ¿Cómo

definir lo *infans* sin autoacorrarnos en un cierto punto de encrucijada metafísica al que parece conducirnos Agamben?⁵⁰

La posibilidad de partir del territorio de la infancia como plataforma para la formulación de una teoría de la experiencia que pone en relación lenguaje e historia, expone ante la pregunta ineludible de ¿qué se entiende por infancia? ¿qué es la infancia?

Circunscribirnos al planteo de Agamben es enfrentarnos a una limitación. Su desarrollo permite avanzar en términos de la discusión en torno a una idea de origen y a los límites del conocimiento, pero en lo que respecta a la infancia en el trabajo literario, nos conduce a una encrucijada que deberíamos poder sortear.

3.1.3. Infancia/ fantasía/ literatura

En términos de narrativa, el territorio de la infancia se materializa en la construcción de figuras que al volverse tópicos pueden lograr, al mismo tiempo: a) visibilizar los mecanismos de su normalización; b) provocar una disrupción en el caso de representar una disidencia, por la que emergen en su carácter de índices del límite que configura lo humano.

Decíamos que la pregunta que resultaría necesario habilitar es la pregunta por lo “no-todavía-lingüístico” cuando la literatura muestra que la infancia operativiza la lengua de modos diversos. ¿Cómo quitar la infancia de ese lugar de inefabilidad, en la medida en que leemos relatos en los que la literatura hace algo con/de la infancia?

Podríamos pensar en una tríada, o mejor, a la manera de una ecuación: niño + relato (lenguaje) + X: cuyo resultado sería infancia (que aún no se ha dejado definir en términos de literatura). El término independiente o incógnita alude a esa zona incierta en la que el infante puede representar, lograr una forma de acceso a su mundo, aun no pudiendo hablar.

Sabido es que el niño se descubre especularmente. Dice Lacan:

El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una

⁵⁰ “¿Cómo procede aquí Agamben? Primero afirma una destrucción radical; a continuación construye una trascendencia. Tal sería la matriz filosófica, el movimiento que estructura esta inquietud y este poder del pensamiento”. (59) En este sentido, Didi-Huberman (2012) identifica una cierta mirada apocalíptica en el planteo de Agamben.

forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto. (2002: 87)

Aun previamente a la separación entre lo simbólico y lo imaginario, el *infans* logra representar-se e intuimos que hay algo de esa operación que cimienta el *resto* desde el que la infancia trabaja en la literatura.

Si, además, más adelante, el niño llega a crear su propia ficción que lo tiene por protagonista en lo que Freud ha llamado “la novela familiar de los neuróticos”, y si en esta actividad fantaseadora y sus resultados es posible hallar “el factor que nos posibilita entender el mito” (Freud 1992a: 218), definitivamente no hay dudas de que la infancia y la literatura se necesitan mutuamente en pos de su definición.

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)

De esta manera, este esbozo de literatura primitiva que representan las fabulaciones infantiles, es lo que en principio habilitaría pensar el pasaje del infante a la infancia, como dos instancias disímiles en su constitución literaria. Y a su vez, a partir de la cita de Freud, también sería factible contemplar que algo de la infancia permanece en toda producción literaria. Mientras tanto, la figura del infante en el relato sigue insistiendo en su condición furtiva. No obstante, podríamos pensar que si existe un relato potencial, en germen, en esa constitución especular que configura el yo (“la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial”, según antes citamos de Lacan) nos encontramos ante la posibilidad de delimitar una zona cercana a lo imaginario que podríamos denominar como “lo infantil”. Probablemente resulte imposible llegar a una definición rotunda de infancia, pero si esa definición se muestra elusiva, lo infantil constituirá el objeto de lo que, con relación a la infancia, la literatura puede decir. La insistencia en nuestro abordaje se sostiene bajo el reconocimiento de que los saberes sobre la infancia, significativamente, excluyen a la infancia, no son producidos por ella sino que, precisamente, para que gocen de validación deben provenir bajo la certeza de su condición “adulta”.

Sin embargo, en la medida en que la literatura pone a circular la infancia como modo de acceso a un conocimiento que ella misma construye, se intuye que existe un saber necesario para la práctica narrativa que solo habilita la infancia, pero se trata de un saber que emerge paradójicamente en la misma práctica. Por eso, todo decir *sobre* la infancia en la literatura parece postularse como vicario o simplificador.

Nuestro trabajo quisiera demostrar que despegado de su condición de inefabilidad, resulta posible (y potente) hacer cosas con infancia.

Asimismo, si en la perspectiva psicoanalítica la infancia sustenta, de modo inevitable, la idea del fundamento, de fundamentación de una vida, será necesario ir un paso más adelante en función del desplazamiento hacia otro lugar.

3.2. La infancia en la narrativa

3.2.1. Infancia y narrativa

A estas alturas, el problema de la infancia en la literatura podría deslindarse en dos aristas: por un lado, la cuestión de la especificidad (¿hay algo que la literatura pueda decir (y hacer) específicamente sobre la infancia como emergente, en el cruce de las perspectivas disciplinares para las que suscita un interés?) y, por otro, la cuestión de la figuración (la presencia de los niños en un relato ¿habilitaría la exploración en términos literarios de algo que en realidad se construye desde la doxa y/o desde el discurso de la ciencia?). Dos posiciones que, en realidad, implicarían considerar esta disyuntiva: si la infancia es para la literatura un interrogante o una (re)afirmación (de lo que la infancia sea en una época y de su propio hacer, en el mismo gesto).

En realidad, el abordaje de la infancia en la narrativa adquiere su sentido y encuentra su justificación ante la evidencia de que pareciera sólo volverse pensable bajo la forma de un relato. Cada individuo intentará darle un estatuto propio a su infancia, a través de la narración de un cuento que se creará en función de reconocerse. No obstante, en la medida en que la infancia opera desde los vericuetos de la memoria, manifiesta siempre su condición evasiva. En este sentido, y contra la disyuntiva planteada anteriormente, sostendremos como premisa que toda narrativa que roce la cuestión de la infancia, supondrá una apertura a la reflexión sobre las condiciones de

posibilidad del quehacer literario dentro de los límites de un territorio que, en principio, ofrece resistencias.

Fernando Cabo Aseguinolaza (2001) parte de la reflexión sobre *El Lazarillo de Tormes* para argumentar en torno a la centralidad de la infancia en relación con la narración y la metáfora, y en líneas generales, con el trabajo de la ficción. De comienzo, el crítico plantea que si bien en *El Lazarillo* aparece un niño, hay un espacio acotado para la infancia. Lázaro se “despierta” de la simplicidad a los doce años, pero se sabe muy poco de su vida anterior, salvo algunos pormenores de su constitución familiar (2001: 13-16).

El relato de Lázaro de Tormes pone el foco en la importancia del aspecto educativo. Así, puede interpretarse como evidencia el modo en que el niño se ha vuelto en este momento “objetivo pedagógico específico” (2001: 17). Sin embargo, en lo que respecta puntualmente a la constitución del relato, la importancia de la infancia se mide en términos narrativos. Dice Cabo:

Narrativamente, la infancia se mide por sus consecuencias, y es en tanto en cuanto sirve de explicación de acontecimientos o decisiones posteriores como su presencia se ve justificada y, hasta podría decirse así, exigida por el afán de proporcionar todos los detalles de una situación: el caso de honra que, no en vano, debe Lázaro relatar “muy por extenso”. (2001: 18)

De lo que explica Cabo, podemos inferir que aunque en la “narración del caso” no se produzca una detención particular en la niñez de Lázaro, la infancia sí resulta de una importancia fundamental en la medida que otorga al devenir una ilusión de “justificación” que resulta vital en la economía de la novela. De aquí que Cabo proponga una interpretación extendida en ello: “Mucho más que un tema, la infancia parece concitar un amplio muestrario de las querencias ideológicas de la época moderna (...)” (2001: 21).

La cuestión de la visibilidad otorgada a la figura del niño que lo transforma en objeto de reflexión en términos de lo que comporta su representación, demuestra expresamente cómo niñez e infancia aluden en la narrativa a dimensiones diferentes. La niñez se vincula a la presencia de niños en el relato, la infancia a una operatoria que en literatura surge a la par de ese “sentimiento de infancia” del que habla Ariès y que retoma Cabo. No se trata de un “tema” o un “tópico” sino de comprender a la infancia

en términos de teoría de la literatura. Una explicación en torno a su origen y a su funcionamiento. En esta línea dice el autor: “Sin duda resulta llamativa la convergencia entre la consolidación de la infancia como concepto y la conformación de la idea moderna de literatura. De otra forma, puede pensarse en una relación entre la modernidad de la infancia y la modernidad literaria” (2001: 32). La infancia y la literatura en su concepción moderna surgen a la par. Y en este punto llegamos al lugar clave de nuestro interés. Si bien en el desarrollo de su argumentación, Cabo pondrá énfasis en la postulación de la infancia como otredad constitutiva, nos interesa ampliar el abordaje en esta dirección que él mismo formula:

(...) cabe la sospecha de que la relación de la infancia con la literatura no se justifique únicamente a partir del interés por dar un lugar en el texto a un sujeto alternativo definido en sus propios términos, sino en la medida en que se asocia a una diferencia productiva desde un punto de vista cultural y a la capacidad para trasladar a través de ella una concepción singular de, entre otras cosas, el mismo hecho literario. (2001: 32)

En este lugar se expresa la potencia de la infancia como política de la literatura.

Por otra parte, en la exploración narrativa de la infancia, el cuento ocupará un lugar privilegiado. Cabo se detiene en la figura de Perrault y analiza el modo en que el relato breve se resignifica al convertir a los niños en destinatarios, cuando en realidad se trata de cuestiones clave para los adultos. Esta vinculación inesperada entre el cuento popular y la infancia, pone escena un cierto estatuto mítico que se alcanza cuando lo que está en juego es la explicación del origen. No obstante, la infancia entrará en conflicto con la temporalidad en el punto que, infiere Cabo, podría pensarse que se realiza en plenitud al desentenderse de la narratividad (2001: 53)⁵¹. Lo importante, en este sentido, es que la infancia logra con el Romanticismo adquirir el estatuto de “utopía retrospectiva” (2001: 52). El autor lo explica en estos términos:

(...) la infancia posee una notable dimensión irónica (...). De un lado es cifra de lo subjetivo, de la experiencia primordial, de lo propio y personal, de lo efímero y fragmentario. Pero al mismo tiempo resulta la negación de todo ello. La infancia es también emblema de la plenitud, del pasado común a todos los hombres, de la fundamentación, casi en un sentido platónico, de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen. Da cuenta de esta 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

⁵¹ Esta línea de reflexión es la que luego le permitirá argumentar en torno a la realización plena de la infancia en la poesía.

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. (2001: 71)

Nos interesa poner énfasis en los términos de esta construcción de la infancia que la devuelve a su condición paradójica: no existe más que como la fantasía del adulto pero requiere de la forma de una experiencia primordial moldeada culturalmente y en ese vaivén vive atrapada. Entendemos que el trabajo de la infancia en la narrativa en términos de ficción supone una apertura para la salida de la paradoja.

3.2.2. El lugar de la infancia en la novela de aprendizaje y en la autobiografía de infancia

Así, proponemos un ingreso al problema desde la indagación de algunas formas genéricas que comprometen la textualización de la infancia. Postularemos como primer acercamiento, pero sin afán de exhaustividad, dos géneros en los cuales la infancia ocupa el lugar central en términos de tópico: el *Childhood* o autobiografía de infancia y el *Bildungsroman* o la novela de formación o de aprendizaje⁵². Evidentemente, la premisa implícita aquí alude a una mayor probabilidad de acceso a la infancia por la vía de los textos que ponen deliberadamente la cuestión en escena.

El *Childhood* se encuentra situado en la encrucijada que configura la conjunción de dos grandes zonas conflictivas: los límites de lo autobiográfico y la textualización de los recuerdos de infancia. Rosalía Baena (2000) señala el trabajo de Richard Coe (1984) como fundacional en la lectura del *Childhood* y, por tanto, se propone retomar y ampliar sus tesis en función de explorar el género. En la línea de ambos autores, el *Childhood* “difiere de la autobiografía standard en que no es tanto un intento de contar la historia de una vida, como de recrear un yo autónomo, ya desaparecido” (2000: 480). De sostener esta postulación, nos encontramos frente a dos problemas: por un lado, ¿se puede sostener la autonomía del yo infantil y dictar su acta de defunción en simultáneo a la del nacimiento del escritor? Y, por otra parte, ¿de qué se habla cuando se habla de recrear? ¿No supone considerar el yo infantil como una superficie lisa y claramente

⁵² Ambos géneros merecerían un desarrollo particular, dada la complejidad de los problemas que cada uno de ellos involucra (incluida la definición genérica misma). No obstante, el objeto de su inclusión aquí es mostrar de qué manera el trabajo sobre la figura del niño expone un posicionamiento con relación a la infancia, que es lo que a nuestra investigación interesa.

delimitada sobre la que se posee conocimiento pleno y de la cual resulta posible recuperar algunos elementos en función de ejercer sobre ellos una serie de ejercicios retóricos? La caracterización de Baena sobre el *Childhood* nos llevaría a responder estas preguntas de modo afirmativo. No obstante, al rasgar esa superficie plena, no surge más que una postulación convencional. Por tanto, en definitiva, podría sostenerse que el rasgo característico del *Childhood* sería precisamente el de trabajar por sobre esa imposibilidad. Esto quiere decir que la postulación de algunos rasgos tipificados en la construcción de una figura de niño determinaría su emergencia y su perpetuación genérica.

No hace falta ir más lejos en este sentido: Baena hace explícito que la autobiografía de infancia puede tender a reproducir ciertos estereotipos con relación a la figura del niño para trabajar sobre ellos (el afán de saber y el descubrimiento del lenguaje, por ejemplo). De esta manera, el objeto del *Childhood* lo constituye la construcción de un yo-de-niño (Coe), sobre el que se marca un desvío de perspectiva en relación con el adulto que enuncia. “Es por esto que los *Childhoods* terminan cuando el individuo entra en el mundo adulto [...] frecuentemente señalado por algún recurso narrativo que indique que ha finalizado la etapa de la infancia” (2000: 481). Aparece aquí un nudo central con relación al género: “El alcance, es decir, la distancia temporal entre el momento narrado y el momento de narración [...] plantea problemas de identidad de sí “yo soy realmente aquel niño”” (2000: 483).

Entonces, la posible respuesta estribaría en considerar que, en realidad, “efectivamente soy aquel niño” en la medida en que este género opera sobre la base del pacto de toda autobiografía, de correspondencia entre el yo narrador y un nombre de autor y, que esa figura de niño que se construye en el relato, es la ficción que se da a sí mismo la voz que se hace cargo de decir. Podríamos, en esta línea, pensar que hablar de “autobiografía de infancia”, según el desarrollo anterior, constituye un oxímoron. Pero, a la vez, podríamos pensar que dicha construcción responde a los propósitos de la creación de una proto-figura de sí como escritor por parte del autor, que pretende fundamentar y/o explicar sus opciones en distintos órdenes sobre el devenir. Esto no quiere decir que el *Childhood* funcione como manual de instrucciones de una obra. Solamente impactará de alguna manera sobre la figuración del yo que funciona en el texto y que el texto mismo colabora a construir.

Nuestra búsqueda se detiene ahora en el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje,

otro género particularmente relevante para el análisis de la inscripción de una figura de infancia en la narrativa. Luego de un exhaustivo análisis en la historia del género y una indagación crítica sobre las principales perspectivas teóricas al respecto, José Luis De Diego concluye proponiendo una caracterización sobre la base de una serie de rasgos, de la que nos interesa recuperar especialmente dos:

Digamos entonces que se trata de un tipo de novela: [...] b) en la que se narra el desarrollo de un personaje —generalmente un joven— a través de sucesivas experiencias que van afectando su posición ante sí mismo, y ante el mundo y las cosas; por ende, el héroe se transforma en un principio estructurante de la obra; c) que cumple —o busca cumplir— una función propedéutica, ya sea positiva —modelo a imitar— o negativa —modelo a rechazar—, independientemente de la mayor o menor presencia de la voz autoral. (1998: 7)

El análisis de De Diego pone énfasis en la afiliación indirecta a un programa ideológico que la novela de aprendizaje supone. Las vicisitudes en la formación del protagonista, dirigen en sus inicios, tácitamente, a una concepción moral del infante y focalizan en determinados rasgos del sujeto que se constituirán en términos de “valores”. No obstante, la novela de formación hoy, por fuera de todo didactismo, buscaría trazar un recorrido en el desarrollo de un sujeto protagonista para quien determinadas circunstancias erigidas en términos de enseñanza o aprendizaje, suponen una revelación sobre los vericuetos de la trama social operante y una mostración del impacto de dichas circunstancias sobre una mirada del mundo en el texto.

Para el objeto de nuestro estudio, 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.

De lo cual es posible concluir hasta aquí, que el abordaje de la infancia en cuanto tópico en estos géneros, si bien puede proponer un tratamiento específico para ella, elude la pregunta por su propia naturaleza. Por tanto, acaba remitiendo directamente a la adultez, se vuelve vicaria a ella, remite a los problemas de la configuración del yo en términos de sujeto en sociedad y de sujeto en el texto en sentido amplio, y a la vez como parte de una comunidad que construye una tradición (estética, literaria, etc.). En cierto modo, pareciera que la disposición de la figura del niño o de un yo-de-niño en el relato

se muestra especialmente preocupada por revelar una distancia con respecto a la instancia misma de la enunciación, al poner énfasis en un devenir de escritura.

Llegados a este punto, queda claro que en estos casos, clave para el abordaje de nuestro problema, la puesta en escena de la figura del niño en términos narrativos, no hace más que remitir a su vacancia. El niño no habla. Se habla del niño para hablar en realidad de otra cosa. Como materia narrable, la infancia no es un problema para dichos relatos en la medida en que el gesto de tipificarla es funcional para el propósito vigente de indagar en el accionar del yo sobre un estado de sociedad o de cultura. La pregunta sobre las condiciones de posibilidad del pasaje de los niños a la infancia en el relato sigue vigente.

3.2.3. El lugar de la infancia en la autobiografía

Los relatos del yo o, más específicamente, la autobiografía, constituye uno de los espacios textuales más destacados de abordaje de la infancia. Julio Premat (2014, 2016) identifica algunos modos viables para su estudio: una perspectiva que privilegiaría los postulados de la biografía, una perspectiva en la que la infancia funcionaría como explicación mítica del origen y finalmente, una perspectiva de énfasis en las concepciones que acercan la infancia al trabajo de la literatura (2014: 2).

En el análisis de Premat desde la indagación en la obra de algunos autores latinoamericanos⁵³, la infancia resulta un lugar privilegiado en términos de laboratorio de escritura, y clave, en la medida que puede proponer un eje de apertura, de cierre o un giro rotundo sobre una obra avanzada o ya madura. Pero para el objeto de nuestro interés, la figura de niño sobre la que trabaja el relato es especialmente importante en el análisis de Premat teniendo en cuenta que: “El pensamiento singular de los niños, visto por dispositivos de todo tipo, es un modo de aproximarse a las especificidades de la palabra literaria” (2014: 2) y, a la vez: “la infancia [es el lugar] en donde no sólo se puede tematizar la creación, sino exponer los mecanismos elementales de la ficción: la mentira, la imitación, la fabulación deseante, el ensueño, el juego, la lectura. La infancia sería, entonces, el equivalente de la literatura” (2014: 4). De esta manera, vemos en esta

⁵³ Premat trabaja especialmente con una aproximación desde esta perspectiva en *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda; *Vivir para contarla*, de Gabriel García Márquez; *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas; *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, entre otros.

aproximación que una postulación que pone como eje la figura del infante, deriva en una concepción sobre la literatura. Pero la dificultad, para nosotros, estriba en poder dilucidar a qué sería factible denominar el “pensamiento singular de los niños”, cuando se alude a que los mecanismos elementales de la ficción, idealmente expuestos en el relato de la infancia, son también propios y característicos de cualquier relato de madurez. Resulta difícil llegar a la infancia por esta vía.

El sugestivo título de su libro “Érase esta vez” impone la pregunta sobre el problema del origen: “Los relatos de origen dependen de representaciones colectivas y, recíprocamente, nuestros modos de narrar el advenimiento de lo literario se deducen de ciertas percepciones de la relación entre pasado, presente y futuro” (Premat 2016: 12). Se trata de proyectos de escritura, de posicionamientos en una tradición, de la construcción de una imagen de escritor que se encuentran transidas por una construcción de los perfiles de lo originario que propone cada obra.

También Alberto Mira se pregunta por el lugar de la infancia en la autobiografía, y cita a David Vilaseca en cuanto a que “el trabajo autobiográfico puede leerse paradójicamente en términos de ‘futuro perfecto’: el niño aparece en la narrativa pasada ‘escrito por’ su futuro (2016: 188). En esta dislocación temporal, en la tensión entre lo perfectible y lo imperfectible, la construcción de la infancia puede tramarse en diferentes modalidades, según prime la mirada sobre lo que el niño *fue* o lo que el niño *aún sigue siendo* en el adulto que narra.

Por su parte, Fernández Romero (2007) trabaja sobre lo que denomina “el relato de infancia y juventud” en España durante el período 1891-1942. El autor se detiene en la construcción de una imagen de infancia en términos de simbolización y entiende, en principio, que “el significado cultural de la imagen del niño (...) quedó prácticamente codificado durante el Romanticismo” (2007: 91). Así, la figura de la infancia se convierte en un símbolo atravesado por cierto componente de idealización.

Durante la Ilustración, en realidad, aparecen con los viajes de exploración las imágenes del “buen salvaje”, modelo de inocencia, frente a la corrupción que significaría la civilización. La imagen del niño se codifica a partir de esta figura y emerge y toma contundencia como un “estado natural” del hombre. En esta lectura será clave Rousseau. Para Fernández Romero, además, es el autor francés quien da carta de naturaleza como género al “relato de infancia y de juventud” (2007: 93) y, lo convierte en un instrumento privilegiado de crítica social. Así, el escritor produce como “exiliado

de la modernidad”, alguien que habla desde los márgenes. Pero paradójicamente, señala el autor

(...) si por un lado el niño puede ser un recurso para una cierta rebelión o expresión de una disconformidad (...), la burguesía, la misma sociedad contra la que el escritor busca su propio lugar, asume ciertos aspectos de la imagen romántica del niño, pasados por el tamiz de una cierta sentimentalidad, cargada de ideología conservadora y de moral católica. (2007: 95-96)

Esto es lo que ocurrirá en España durante el siglo XIX. Mediante una transformación moralizante, el niño se convierte “en un garante de la fe” (2007: 97).

No obstante, esa misma imagen romántica, también manifiesta su cercanía a la poesía en razón de su condición de “estado natural del hombre”. Así, Fernández Romero cita una afirmación de Unamuno, con cierta reminiscencia freudiana: “El niño nace artista y suele dejar de serlo en cuanto se hace hombre. Y si no deja de serlo es que sigue siendo niño” (Unamuno en Fernández Romero 2007: 99).

El interés progresivo en la infancia que la delimita como un período de cuidado, se fundamenta en buena medida en la imagen romántica. Con la consolidación de la burguesía y la expansión de la vida privada y la intimidad que deriva en un interés particular sobre el relato del yo, la infancia encontrará un lugar de privilegio.

Esta forma cristalizada de entender la infancia, ligada a una forma diferencial de percepción y vivencia del mundo que se activa en la vivencia de la literatura, ni es superior ni es originaria, sino que se instala en una oscilación. Esta condición híbrida queda expresada especialmente en los relatos del yo. En este sentido, Fernández Romero aborda así lo que denomina “relato de infancia y juventud”, entendido como un subgénero de la autobiografía. La construcción del tiempo de la infancia en el relato se convierte en un espacio clave en la fabulación de un sí mismo (2007: 10). El autor enfatiza en el vínculo de este tipo de relato con el descubrimiento de una “nueva forma (...) de elaborar un discurso sobre la intimidad” (2007: 19). Así, lo que resulta significativo es la tensión que emerge entre el recuerdo y sus efectos:

En este contexto la imagen del niño se reviste de un significado esencial creado, no tanto a partir de los recuerdos del niño (aunque en ocasiones se presente como testigo de conflictos políticos), como de la relación problemática, dialéctica, etc., de esos recuerdos con la postura ética del adulto ante su propio tiempo. A partir de aquí el relato de la propia infancia y juventud se convierte, novedosamente en la literatura española, en la apertura del terreno de la intimidad a

la intervención política, en un amplio sentido. (2007: 25)

Desde este punto, Fernández Romero establece dos modelos de relatos de infancia y de juventud: un modelo progresivo y otro retroprogresivo. En el primero, el relato toma la forma de una continuidad que fundamenta la evolución del yo en distintos estadios que explican el presente. Por tanto, se explora narrativamente una distancia en términos temporales con relación a la imagen de infancia que se construye. En el segundo modelo, se opera una fragmentación, por lo tanto, la cercanía entre el yo adulto y el yo infantil es mucho mayor y domina el eje espacial en función de la identidad que intenta construirse entre uno y otro.

Si bien es posible identificar una serie de hitos en el relato de infancia que serán convertidos en lugares comunes⁵⁴, en España este relato se caracteriza por encontrarse atravesado de modo permanente por la referencia a la violencia. La experiencia de la Guerra Civil se convierte, en este sentido, en un episodio que marcará las trayectorias, en especial, de los llamados “niños de la guerra”. Según indica Fernández Romero, sobre el relato de infancia y juventud emergen dos modelos vitales: el modelo de la formación del artista y el modelo del exiliado. Estos dos modelos se organizan, a su vez, en torno a una serie de tópicos que podrían sintetizarse como: el paraíso perdido (y recobrado a través de la escritura), una edad de oro de la vivencia y la metáfora de las ruinas.

El tópico del paraíso perdido sitúa al relato en clave bíblica. Por tanto, la vivencia relatada se cifrará en torno a la construcción de un espacio cerrado al margen de la Historia y se modificará con relación al movimiento de la caída. En este sentido, el énfasis dispuesto en términos de lo espacial, variará su eje a una dimensión temporal en lo que respecta a la construcción de la edad de oro, que analogizará, por otro lado, la dimensión de lo social con la de lo individual (2007: 72). Finalmente, con la metáfora de las ruinas, la dimensión espacial y la temporal trabajarían juntas.

En la modelización en torno a la formación del artista primará a su vez la estructura progresiva; en tanto, en lo que respecta al modelo del exiliado, será predominante la estructura retroprogresiva. La figura del exiliado responde, según Fernández Romero, a la pregunta “¿quién soy?”, frente a la pregunta “¿quién he llegado

⁵⁴ Fernández Romero cita a Vercier: “Je suis né, mon père et ma mère, la maison, le reste de la famille, le premier souvenir, le langage, le monde extérieur, les animaux, la mort, les livres, la vocation, l'école, le sexe, la fin de l'enfance” (Vercier 1975) (2007:60).

a ser” del modelo de formación.

Si bien en los relatos de infancia y juventud se trabaja sobre el recuerdo de la infancia en términos de construcción estética, entendemos que no existiría una distancia tan alejada en lo que respecta a las ficciones de infancia en general. Se trataría, en definitiva, de la puesta en funcionamiento de un pacto de tipo diferenciado (el que exige la autorreferencia), pero en lo que respecta a lo procedimental, la construcción de la infancia emerge en términos similares.

Lo que resulta especialmente productivo en el desarrollo de Fernández Romero, tiene que ver con considerar la figura del niño en términos de una intersección entre “una figura histórica y una forma utópica, suprahistórica, con la que el escritor se dota de un retrato en el que fijar, a lo largo del tiempo e independientemente del paso de éste, las constantes que se quieren como constituyentes de la propia individualidad” (2007: 49). Sin embargo, como con toda dimensión individual, la pregunta que se deriva de ello, y teniendo en cuenta las modalidades enunciadas, se vincula al modo en que se trama desde lo colectivo. En este sentido, al hablar de infancias circunscriptas y situadas, el relato de infancia como subgénero habilita las preguntas ¿hay infancia sin Estado? ¿Cómo se juega la relación entre ambos? ¿En qué medida esto es importante o no en el trabajo de la literatura? Estos interrogantes requieren un abordaje detenido. Pero, en principio, se puede inferir que en la medida que la literatura se sitúa con relación a la ley en términos de lo institucional, el Estado interviene sobre ella como sobre la infancia en función de una “domesticación” o “disciplinamiento”. En esta dirección, el trabajo de la infancia en la narrativa será especialmente potente en términos de erosionar las circunscripciones, e irá a la búsqueda de microespacios de evasión. La infancia se constituye en términos de resistencia y para indagar sobre ello será necesario dar un paso más en el desarrollo.

3.2.4. El lugar de la infancia en la novela española contemporánea

Como mencionáramos en la Introducción a este trabajo, en *El punto ciego* (2016), Javier Cercas revisa lo que denomina “el cliché” sobre los orígenes de la novela moderna en España. Recordemos:

He dicho también, sin temor a incurrir en el cliché, que en el Quijote arranca la novela moderna; como todos los clichés, éste tiene su parte de verdad, que es

grande y ya he explicado, y su parte de mentira, que es pequeña y paso a explicar. En rigor, la novela moderna no nace con el Quijote sino con un librito delicioso, inteligentísimo y divertidísimo, publicado cincuenta años antes del Quijote y mal conocido fuera de la tradición del español: el Lazarillo de Tormes. La novela, que cuenta la historia de un chico humilde que acaba como pregonero de Toledo, no es de autor anónimo, como suele decirse, sino apócrifo: el mismo protagonista del libro (33).

Desde este lugar, para Cercas, la novela moderna nace desde la base de una simulación, busca legitimarse en su estatuto de verdad desde ese vínculo complejo que entabla con su tiempo y siempre se proyecta en función de resolver una pregunta de orden moral (2016: 39). Y no se puede pasar por alto este nacimiento casi fortuito: la historia de la novela española nace con un niño cuyo relato no es otro que el de su aprendizaje como narrador.

La exploración desde la picaresca sobre figuras de niñez no volverá a ser reeditada de modo tan potente en el devenir de la narrativa española, salvo en el caso de los relatos de infancia y juventud que fueran mencionados con anterioridad. No obstante, en el caso español, la infancia y la guerra aparecen en los relatos como territorios de emergencia conjunta. Este hecho resulta significativo si se considera que la picaresca escenifica especialmente la violencia como territorio de aprendizaje del niño. En este sentido, la violencia institucional en la narrativa contemporánea, resulta la culminación de una tradición novelística que, de comienzo, aparece organizada en torno a *la violencia* como material fundacional.

Gracia y Ródenas (2011: 35-37) señalan la recurrencia a la infancia como tópico de tratamiento diverso en la novela de los tempranos años cincuenta y consignan como autores que exploran en esta línea a Sanchez Mazas, su hijo Sanchez Ferlosio, Laforet, Matute, Fernández Santos y Juan Goytisolo. Los autores identificados como los “niños de la guerra” pero asimismo, autores de mayor edad, encuentran en el tratamiento de la infancia, elementos que vuelven susceptible provocar una mirada extrañada sobre el componente incomprensible de la violencia de la guerra y la dictadura.

En esta misma línea, tempranamente (hacia fines de los setenta), Eduardo Godoy Gallardo aborda la cuestión de la infancia, en términos amplios, en la narrativa española contemporánea. El autor propone una indagación de la infancia en términos de “motivo”, es decir, en el plano temático, y focaliza sobre la presencia de personajes niños en la novelística comprendida en líneas generales en un período que va de 1939 a 1978. Su corpus se encuentra integrado por seis novelas “de posguerra” (publicadas en

un período circunscripto de 1958 a 1968⁵⁵), cuyos autores se adscribirían según el autor a tres generaciones que denomina como “exilio” (Arturo Barea y Ramón Sender), “guerra” (Miguel Delibes) y “el medio siglo” (Juan Goytisolo, Luis de Castresana y Manuel Lamana) (1979: 17).

Su hipótesis principal es que la emergencia de la infancia como tópico en estas novelas, está vinculada al episodio de la Guerra Civil Española, vale decir, funciona como reacción. En este sentido, establece para ella dos valencias sobre las que explora: como paraíso perdido y como paraíso recuperado. Tomando como eje ambas valencias, se indaga en las variantes que adquieren otros motivos, como el acercamiento a la muerte, el mundo de las relaciones, el despertar amoroso, la definición de los espacios, la cuestión de la inocencia, entre otros.

Godoy Gallardo parte de dos novelas paradigmáticas de la posguerra española: *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela y *Nada* (1944), de Carmen Laforet. En estas novelas, la textualización de la infancia se vincula a las valencias mencionadas, la idea de destrucción en la primera y la de rehabilitación de un tiempo de “encanto y entusiasmo” en la segunda (1979: 10-11). Ambas sirven como antecedentes directos del tratamiento narrativo posterior. También en *Si te dicen que caí* (México, 1973; España, 1976), de Juan Marsé y *Conversación sobre la guerra* (1978) de José Asenjo, la infancia vuelve a aparecer, lo que demuestra, en la lectura del crítico, que la infancia y el tratamiento del episodio bélico se encuentran íntimamente vinculados en el período de tiempo que recorta su estudio. La guerra es percibida por los niños como un castigo sobre una culpa de la que no alcanzan a dilucidar los motivos (1979: 20). En este sentido, la infancia se presenta asimismo como estado espiritual perdido que expresa una condición trágica cuyo efecto principal toma la figura de la mutilación.

Lo que se presenta como significativo es que varias décadas después, el episodio de la Guerra Civil y la dictadura franquista sigue ocupando un lugar privilegiado en la constitución e indagación sobre una idea de infancia. En relatos posteriores, la infancia funcionará como núcleo de reflexión sobre su propia constitución imaginaria y sobre lo familiar, entendido como un cuerpo cristalizado de sentidos que se alojan en lo colectivo y que colaborará a desestabilizar. Sobre este aspecto nos ocuparemos en el apartado siguiente.

⁵⁵ Se trata de: *Crónica del alba* de Ramón Sender, *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, *El camino* de Miguel Delibes, *Fiestas* de Juan Goytisolo, *Los inocentes* de Miguel Lamana y *El otro árbol de Guernica* de Luis de Castresana.

3.3. La infancia desde la Transición en el panorama español

3.3.1. La “felicidad no disciplinada”. El arrebató de la infancia.

Según ha dejado expuesto nuestro desarrollo hasta el momento, la infancia emerge en los relatos en términos de *construcción*. Específicamente, en la narrativa española, se trate de relatos de infancia o de ficciones en términos generales, la emergencia de la infancia está en principio relacionada con el episodio traumático de la Guerra Civil. No obstante, tal como se planteara en los primeros apartados de esta tesis, la Guerra Civil constituye una elaboración tardía en la narrativa. Vale decir, la particular dinámica tramada colectivamente luego de la muerte de Franco, tendió a “poner en suspenso” los significados en torno a dicho episodio histórico y el discurso institucional propició un silenciamiento sobre sus efectos, bajo el supuesto de que remover viejas heridas obstaculizaría el tránsito hacia la democracia.

Como demuestra ampliamente el estudio de Labrador Méndez (2017), la sociedad española “no dejó de recordar”. Para el autor la construcción de un imaginario letrado que atraviesa las formas de la vivencia en el período, se transforma indirectamente en uno de los mecanismos de resistencia al silencio. Se trata de prácticas que no respondieron a un impulso sistemático o a gestos en términos de colectivo, sino que representaron réplicas ante un vacío. Los quiebres que suponen las distintas producciones emergentes en el entramado cultural de la época resultan así detenciones, fisuras, lugares en los que el compromiso es nada más que con la desarticulación del presente de la vivencia, pero que finalmente, se revelan como síntoma de un pasado no del todo gestionado. Resulta de interés detenerse en estas manifestaciones como formas de búsqueda y exploración de narrativas viables para decir en el terreno del *yo* las negociaciones y tensiones entre presente y pasado. En esta línea, para Labrador Méndez, la memoria de la infancia viene a ocupar inusitadamente un espacio privilegiado.

Mencionábamos al comienzo de este trabajo que a la enorme atención crítica que ha recibido la novela de Mendoza aparecida en 1975, es posible contrastar la consideración mucho menor que recibió *La infancia recuperada* de Fernando Savater publicado en 1976. Se trata de un ensayo que es a la vez un ejercicio de la memoria

lectora, en el que Savater vuelve a sus lecturas de infancia ¿Por qué la infancia?

Labrador responde:

(...) 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, movilizandolas 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, vuelve 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. Los escritores disponen así de la infancia como un dispositivo que posibilita la apertura hacia lugares alternativos pensados, no en términos de evasión, sino de compromiso con una energía vital que atraviesa la historia.

Estos *infantes perversos* –como Savater– aprendieron a darse placer usando fábulas poéticas e imágenes profanas, en tiempos de historias pías, ejercicios espirituales e iconos religiosos. La experiencia privada de *fugarse*, de aprender a *quedarse colgado, en plena pausa*, se atesora en lo íntimo. Resulta fundadora, la base subjetiva de un principio de autonomía frente al mundo. En el contexto franquista, las publicaciones infantiles eran una *tecnología del yo* al servicio de estos niños raros, un espacio de resistencia biopolítica. (Labrador Mendez 2017: 197)

“Quedarse colgado” tiene que ver con la experimentación lisérgica del período pero se vincula de igual modo con el éxtasis que provoca la lectura como desconexión frente a la opresión. Como el niño que juega con un residuo y le da una nueva utilidad, hacer tabula rasa de lo dado no supone acá el olvido, sino la resignificación. Es lo que hicieron los jóvenes escritores de la Transición.

Savater parte en su libro del epígrafe “La literatura es infancia al fin recuperada” que retoma del texto de Bataille. Recordemos que el autor francés propone una lectura de la infancia en términos de la emergencia del mal –el mal como el lugar del límite. Savater se inspira en el gesto de Bataille: propone una historia de sí como lector en el corpus que recorta, y reflexiona sobre el lugar de literatura en un punto límite. Bataille

piensa el problema de la infancia y la poesía para leer a Emily Brönte, Michelet, Baudelaire, William Blake, Sade, Proust, Kafka y Genet. Son indagaciones en torno a exploraciones diversas de aproximación al abismo y a la fascinación que ese abismo provoca. El malditismo aparece como la cifra de la infancia pero va aún más allá. Se vincula a la naturaleza misma de la literatura. La transgresión, el vínculo con la ley, expone al individuo que escribe en el espacio de lo liminar de la existencia.

Dice Bataille:

El Bien se basta en la preocupación por el interés común, que implica de forma esencial la consideración del porvenir. La divina embriaguez, muy próxima al “impulso espontáneo” de la infancia, se da por completo en el presente. En la educación de los niños se suele definir generalmente el Mal como “preferencia por el instante presente”. Los adultos prohíben a los que deben alcanzar la madurez, el divino reino de la infancia. Pero la condena del instante presente con miras al porvenir, aunque es inevitable, es aberración cuando es última. Tan necesario como impedir su acceso fácil y peligroso es volver a encontrar el “instante” (el reino de la infancia), y esto exige la transgresión temporal de la prohibición. (2000: 38)

El reencuentro con ese instante de embriaguez divina está muy próximo a la muerte: “La feliz exuberancia del niño se vuelve a encontrar en el movimiento de libertad soberano de la muerte” (2000: 224). El peligro de la literatura, reside entonces, en este sentido, en que si bien la infancia está asociada a una condición de inocencia, es esa misma condición la que arroja de manera decisiva a la destrucción, en función de la búsqueda de la duración de ese instante extático. Esa búsqueda, convertida casi en términos de obsesión, es el punto de partida del ensayo de Savater.

Hay de comienzo un punto conflictivo, que se vincula a la transformación de la dimensión del límite. La experiencia del franquismo sitúa al niño en la cercanía con la muerte desde otro lugar, y es en esa fisura en la que la lectura redescubre la infancia pero en la proximidad de una radicalidad productiva. La suspensión individual de la lectura, convierte la creación de un espacio “arrebato” en una conexión que vuelve sobre el pasado pero en la redefinición de un “extático presente”. La infancia es en el niño que lee la muerte del agobio, del miedo, de la opresión adulta. Ya no se trata de un discurso construido sobre la infancia, sino de un saber que la infancia construye desde y para sí misma.

En esta relectura, Savater partirá entonces, desde la puesta en diálogo entre su experiencia lectora de novelas de aventuras como locus de arrebato y liberación, y la postulación de Benjamin sobre la función del narrador. Se trata de visitar el batailliano

“riesgo fundacional” de las lecturas (Savater 1995: 15). Por eso, remonta su recuerdo de niño lector como estrategia de reflexión sobre la libertad. Así dice:

Se intenta reconstruir –evocar– el nivel *ético* de la narración, su importancia fundacional en la adquisición de una moral que no remita ante todo a la timorata corrección de costumbres, sino a (...) la rebelión ante la necesidad ciega, ante el peso abrumador de circunstancias inhumanas que no parecen dejar lugar para lo humano, el libre coraje que se enfrenta con rutinas y mecanismos en los que no se reconoce y consigue afirmar el predominio de lo maravilloso, de lo inmortal. (Savater 1995: 21)

Por eso, intentará autofigurarse de comienzo a sí mismo como “el narrador” del que habla Benjamin, aquel que viene de lejos para transmitir una verdad de la experiencia. Savater sigue en este punto la argumentación de Benjamin, desde la oposición de novela frente a narración, en función de demostrar el carácter de *narraciones* de las novelas de aventura sobre las que se detendrá luego. El foco de Savater se coloca en la memoria como herramienta definitoria del narrador. De este modo, la narración crea comunidad al situarse en el lugar de la esperanza (frente a la novela moderna, que nace “para contar la desazón del hombre traicionado por todas las historias” (1995: 32)). Hay esperanza en la narración porque la historia que cuenta el narrador, en su carácter de repetición, cuenta el futuro de quien escucha la historia, lo involucra, lo interpela. Lo que vuelve en cada historia repetido es la confianza en la palabra, la condición performativa de una palabra diferencial. Por eso mismo “narrar es la posibilidad de reinventar la realidad, de recuperar las posibilidades frente a lo difícil o lo adverso” (1995: 36).

En este sentido, podríamos pensar que las formas del olvido son la condición de supervivencia del adulto, quien en definitiva debe olvidar que va a morir para hacer su vida vivible. El niño, por el contrario, no vive la muerte más que como la condición de posibilidad de un devenir de nuevas intensidades. El cuento provee el “hechizo liberador” (1995: 44). El instante extático que provee la narración, ese fogonazo inaprehensible, surge, según señala Savater, del gesto de quien “se adelanta hacia la luz del fuego” para contar. La luz del recuerdo es la casa de la infancia: “Si a la narración le viene luz no será de delante (...) sino de atrás, donde aguarda la experiencia y a donde remite la memoria” (1995: 42).

El arrebató de la infancia que propone Savater podría conducirnos a repensar la tensión entre el rapto-la huida de la infancia⁵⁶. Desde este lugar, la infancia arrebatada es la que se da a sí misma las condiciones para huir.

En uno de los pasajes de *Calle de mano única* titulado “Niño leyendo”, dice Benjamin: “[El niño] Se halla indeciblemente afectado por lo que ocurre [en el libro que lee] y por las palabras intercambiadas, y al ponerse de pie está de punta a punta nevado por lo que ha leído” (2014: 79). Este sentirse mojado por la nieve del texto expresa exactamente lo que Savater ha querido desarrollar en su texto: una experiencia de lectura que sitúa en posición infantil. Por tanto, la reflexión de Savater (o de Benjamin, a través de Savater) sobre el lugar de la infancia con relación a la narración, nos acerca a la posibilidad de ir hacia ella en términos de una operatoria en la narrativa.

3.3.2. Entre la voz y la imagen: la infancia como obra en construcción

En su reflexión sobre el lugar del niño en épocas tempranas, Ariès reflexiona: “La gente no podía apegarse demasiado a lo que se consideraba como un eventual desecho”. (Ariès 1987: 64) Y agrega que, incluso, en algunas sociedades, al niño muerto se lo enterraba en la casa. Incluso, en las sociedades romana y china, se producía el abandono de los niños. El lugar del niño con relación al desecho y su propia relación con los desechos, habilita el abordaje de la infancia con relación al acercamiento que propone Walter Benjamin.

El autor trabaja especialmente la cuestión de la infancia en dos textos clave (habría que decir en tres): *Calle de mano única*, *Crónica de Berlín* (y su derivación, *Infancia en Berlín*). La aproximación del filósofo, en principio, sitúa en el eje la cuestión del fragmento. Se trata de recuerdos, instantáneas diríamos, impresiones fragmentarias de temática fundamentalmente urbana.

⁵⁶ Los filósofos franceses René Schérer y Guy Hocquenghem trabajan especialmente esta tensión. Es la institución (en especial, la familia) la que hace tensionar infancia y familia en la idea de “rapto” (“la infancia no es, ni más ni menos, [que] ese conjunto de atributos y proyecciones de la mirada vigilante (...)” (1979: 49). El niño puede huir transformándose a través del pensamiento, produciéndose a sí mismo: “Pero en el pensamiento sobre la infancia hay algo que desborda el concepto (la “animalidad” de sus inclinaciones, lo “virtual” de su libertad). Esa mezcla en el niño de humanidad e inhumanidad, de responsabilidad e irresponsabilidad, nosotros proponemos, para connotarla, la expresión *idea inexponible de la imaginación*, y planteamos que dicha idea es de la misma naturaleza que la idea estética” (1979: 69). La indagación de estos autores será retomada por Daniel Link (2009, 2014) a cuyos trabajos nos referiremos oportunamente en el abordaje del corpus.

Jorge Monteleone se interroga a propósito de Benjamin: “¿Acaso el recuerdo de infancia es una forma de redención? (2016: 5). A juzgar por el resultado en Benjamin, la respuesta se acerca a lo afirmativo. A la respuesta de la pregunta de Monteleone, podríamos allegarnos intuyendo que, en esos textos, no se hace otra cosa más que buscar el futuro en las vivencias infantiles.

El recuerdo monta las ruinas de la ciudad como las ruinas de la vida en tanto *piezas de cosas, pecios*. Los desechos se transforman en la obsesión del coleccionista, que los incluye en una serie, los ordena y los reacomoda si, una nueva pieza inesperada, impone una revisión de la colección. La infancia transforma “el *bios* en *topos*” (2016: 15), una vida como una ciudad, un espacio vital, que transido por los restos descubre todas las temporalidades en el presente. Mejor dicho, la infancia se vuelve así la condición misma de lo temporalizable.

Monteleone enfatiza en la condición de imágenes de los restos, como si la aproximación de la palabra necesitara fabricarlas especialmente, o como si, en realidad, esas imágenes se impusieran irrumpiendo en dimensión sinéptica.

De allí la importancia del montaje en una “serie rapsódica de fragmentos” (Monteleone 2016: 20). Pero como la memoria se sitúa en una dimensión espacial, la palabra clave, que insiste, es la de umbral. Por eso la infancia actúa en esos términos: “no es un límite sino una entrada” (2016: 26). Se pregunta Benjamin: “¿Pero se puede hablar realmente de trasponer? ¿No es más bien una permanencia entre caprichosa y voluptuosa en el umbral, una vacilación que tiene su motivo más concluyente en el hecho que ese umbral no lleva a ninguna parte?” (2016: 58). La pregunta nos devuelve nuevamente a la condición de liminalidad de la infancia, pero no entre un estadio y otro, sino como zona indecidible que se suspende.

Leamos uno de los fragmentos de *Calle de mano única*, aquel que se titula “Obra en construcción”:

Es tonto cavilar pedantemente sobre la fabricación de objetos (material visual, juguetes o libros) que sean aptos para niños. Desde la Ilustración, esta es una de las especulaciones más enmohecidas de los pedagogos. Su afición por la psicología les impide advertir que la tierra está llena de los más incomparables objetos de atención y uso para chicos. Y de los más determinados. Pues los niños se inclinan especialmente por visitar cualquier lugar de trabajo en donde sea visible el accionar sobre las cosas. Sienten una atracción irresistible por los desechos que generan la construcción, el trabajo en el jardín o en la casa, la costura y la carpintería. En estos productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra a ellos y sólo a ellos. Con estos desechos no reproducen las

obras de los adultos, sino que ponen en nueva e inesperada relación materiales heterogéneos, por medio de lo que elaboran con ellos en el juego. De este modo los niños construyen por sí mismos su mundo objetual, uno pequeño dentro del grande. Habría que tener presentes las normas de este pequeño mundo cuando se quiera hacer algo deliberadamente para niños y no se le dé preferencia a que la propia actividad con todo lo que en ella es accesorio e instrumental, encuentre por sí misma el camino hacia ellos. (Benjamin 2014: 53-54)

Aparecen en este pasaje aspectos clave: el trabajo sobre el desecho, la potencia de la mirada, una comunicación propia de la infancia. También Benjamin juega a hacer con los restos filosofía. Dice Manuel Vázquez: “(...) lo que ahora importa no es el objeto en el tiempo, sino lo que de tiempo hay en él” (1996: 33).

Vázquez traza una ciudad memoria para asediar la infancia en Benjamin. Establece puntos desde donde llegar a ella. Los fragmentos en *Infancia en Berlín* son como instantáneas. Tal como nos enseñó Barthes (1990), también en este caso, las fotografías son “el testimonio de una desaparición” (Vázquez 1996: 82).

Se trata de lo que acontece en un instante pero en términos dinámicos, “el punto de intersección del construir y destruir” (Vázquez 1996: 37). “En lo habitual no se habita” (Vázquez 1996: 81). Hacer casa en los textos, habitar sin hábito, sustraer a las cosas de su lógica y ponerlas a funcionar en una dimensión desapropiada: ése es el trabajo de la infancia.

Lo infantil: el siempre sido de un ahora (Vázquez 1996: 85). Como ocurre toda vez que un adulto intenta aprehender ese niño que fue, borra el centro, lo desplaza. Lo excéntrico de la posición infantil es el gesto de no ir tras la comprensión sino que se sigue un hilo por el cual lo que se reclama es precisamente lo que se escapa.

¿Cuánto dura la infancia?: “[Para Benjamin] Probablemente haya infancia, siga habiendo infancia, tanto tiempo como quede incumplida la promesa que la constituye. Esa infancia puede durar toda la vida” (Vázquez 1996: 38).

Se trata, entonces, de revolver sobre las categorías que organizan nuestros modos de habitar: el tiempo, el espacio, el mirar. Sobre ello, sobre este trastocamiento, otra forma de conocer.

Pensemos en el citado pasaje de Benjamin en su tesis VI de *Sobre el concepto de historia*: “La comprensión histórica del pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente fue’. Significa apropiarse de un recuerdo tal como resplandece [*aufblitzt*: acción del relámpago o foganazo] en el instante de un peligro”. (Trad. Macciuci 2010c:

19). Esa luz, aquí, implica deslumbrarse, dejarse apropiar por la intensidad de la infancia. Es la cuestión en la que se detendrá Didi-Huberman.

3.3.3. Las “fulguraciones figurativas” de la infancia. Posiciones infantiles como posiciones excéntricas.

Si bien hay algo de la infancia que resulta siempre inaprehensible, puede no obstante permitirse funcionar como una operatoria. En este sentido, la infancia puede abordarse asimismo como un territorio que “no se recuerda, sino se *mira*”. En este sentido, Prósperi (2017: 108) aborda las aproximaciones barthesianas a la cuestión de la infancia y recupera especialmente este pasaje:

Pues leer un país significa, ante todo, percibirlo según el cuerpo y la memoria, según la memoria del cuerpo. Creo que al escritor le está asignado precisamente este vestíbulo del saber y del análisis: es más consciente que competente, es incluso consciente de los intersticios de la competencia. Por eso la infancia es el camino real por el que accedemos al conocimiento más exacto de un país. En el fondo, no hay más país que el de la infancia. (Barthes 1987: 35-36, en Prósperi 2017: 109)

Para Prósperi, desde este lugar, Barthes ensaya “una metodología para recuperar esa pérdida” que es a su vez “una teoría sobre la infancia” (2017:108). Las reflexiones de Barthes a través de Prósperi nos invitan a detenernos, siguiendo todavía la estela benjaminiana, en los pliegues que emergen en el entramado de memoria en su condición espacial y la irrupción de una visualidad que es, a la vez, un descubrimiento.

En *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman (2012) se apropia de una escena que recupera de una carta que Pier Paolo Pasolini escribiera en 1941 y la convierte en figura transversal de su trabajo. La escena de la aparición de las luciérnagas sobre la profundidad de la noche revela a este diminuto ser como un potencial elemento de indagación. La intermitencia y la naturaleza de su luz exponen la resistencia de lo que insiste en términos de construcción de conocimiento, desde el lugar de lo mínimo, por sobre la fuerza arrasadora de los grandes discursos que atraviesan los totalitarismos.

Las luciérnagas están desapareciendo. Pero como la infancia, que se delinea fugaz, también las luciérnagas regresan cuando menos se lo espera, en un destello revelador:

(...) lo esencial sigue siendo esa alegría inocente y poderosa que aparece como una alternativa a los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante. Pasolini llega incluso a indicar, muy precisamente, que el arte y la poesía valen también por semejantes resplandores a la vez eróticos, alegres e inventivos. (Didi-Huberman 2012: 14-15)

Nuevamente, la imagen de la acción desde la pequeñez y la intermitencia, vuelve a asociarse con la idea estética. Nuevamente, la alegría inocente suspende, *arrebata*, transforma el tiempo en un tiempo *otro*.

La imagen de la luciérnaga del modo en que la piensa Didi-Huberman, representa “esas señales humanas de la inocencia, aniquiladas por la noche —o por la luz ‘feroz’ de los reflectores— del fascismo triunfante” (2012: 18). Esta conjunción de inocencia y resistencia habilita, para nuestro trabajo, la posibilidad de pensar la infancia en analogía con esta figura. Así, la irradiación que invita a la sexualidad primitiva y su desaparición a la luz de los grandes reflectores, convoca a la infancia en lo que ésta puede como matriz de pensamiento en términos políticos. Con relación a esto, sostiene el autor: “Afirmar esto a partir del minúsculo ejemplo de las luciérnagas equivale a afirmar que, en nuestra manera de imaginar yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política”. (2012: 46). Desde este lugar, la imagen de la infancia en términos de luminosidad intermitente, aportaría una potencia particular en la lectura de nuestro corpus. Y en la medida que la infancia, tal como la venimos abordando, problematiza el tiempo, resulta significativo vislumbrar que “(...) las ‘imágenes-luciérnagas’ puedan ser vistas no sólo como testimonios, sino también como profecías, previsiones, sobre la historia política en devenir” (Didi-Huberman 2012: 107).

No obstante, frente a la mirada pesimista y a la percepción en torno a la destrucción, la mirada final debe ser necesariamente esperanzadora: “¿Han desaparecido las luciérnagas? Desde luego que no. Algunas están cerca de nosotros, nos rozan en la oscuridad; otras se han ido al otro lado del horizonte, tratando de volver a formar en otras partes su comunidad, su minoría, su deseo compartido”. (Didi Huberman 2012:124)⁵⁷.

⁵⁷ Rafael Sánchez Mateos-Paniagua propone en su tesis doctoral un abordaje con relación a la infancia en términos de resistencia, “(...) lo que la infancia puede en cuanto a la decodificación de esa semántica autoritaria (...)” (2015: 17). Su desarrollo se extiende en un amplio período de tiempo y transita por textualidades varias, para exponer la forma en que sobre distintas manifestaciones (desde las reformas ludditas a las manifestaciones del 15M) puede percibirse la emergencia de la infancia como foco procedimental para una imagen de la revolución que revela un trasfondo de vigencia de la utopía.

“La fiesta de las pequeñas luces”, “lo infantil” se revelaría ahora como aquello que insiste en la narrativa mostrándose difícil de aprehender y que emerge como luminiscencia, en términos de devenir: una circulación de afectos imposible de fijar y en donde reside su condición de resistencia. Ésta sería su dimensión política. Estas “fulguraciones figurativas” (Pasolini en Didi-Huberman 2012: 10) de la infancia, finalmente, se revelarían como una operatoria de lectura que pondría en escena una ambivalencia por la que su desaparición señalaría a la vez una supervivencia. Minúsculas luces frente a los “feroces reflectores” (2012: 22) del franquismo.

Pensar en la emergencia de la infancia también supone poner de manifiesto las condiciones que trazan deliberadamente la frontera entre lo humano y lo no-humano. Aquí, los insectos oscuros “fulguran” e iluminan una decisión, la que separa un silencio constitutivo transformado en una voz que se revela como ajenidad pero que señala siempre lo propio. Las pequeñas luces de lo *infans* imponen la reflexión sobre qué dice un relato literario sobre su propia condición límite. Escuchar el lejano murmullo también significa dejarse tomar por el zumbido de la infancia.

La reflexión sobre el dejarse deslumbrar por la pequeña luz de la luciérnaga, supone poner la cuestión de lo visual en el eje de la indagación. Y si “ver lo olvidado de sí” es una postulación benjaminiana, “vernó en lo que nos mira” es la línea en la que lo retoma Didi-Huberman. La cita es de este autor:

Quando un niño pequeño al que se ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad –por ejemplo, una muñeca, una bobina, un cubo o simplemente una sábana de su cama–, ¿qué ve exactamente, o mejor, cómo ve? ¿Qué hace? Lo imagino en primer lugar meciéndose o golpeándose suavemente la cabeza contra la pared. Lo imagino escuchando el latido de su propio corazón contra la sien, entre su ojo y su oído. Lo imagino viendo alrededor de él, muy lejos todavía de toda certeza y de todo cinismo, muy lejos todavía de creer en algo. Lo imagino en la expectativa: ve en el entorpecimiento de esperar, sobre el fondo de la ausencia. Hasta el momento en que lo que ve se abra de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo –o *desde el fondo*, me refiero a ese mismo fondo de ausencia–, lo hiende, lo *mira*. Algo de lo cual, finalmente, hará una *imagen*. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual. Pura moción o desplazamiento imaginario. Pero a sí mismo un objeto concreto –bobina o muñeca, cubo o sábana– justo *expuesto* a su mirada, justo transformado. En todo caso, un objeto *actuado*, rítmicamente actuado (2014: 49).

La imagen que postula Didi-Huberman trabaja sobre las reminiscencias freudianas en torno al Fort-Da. Pero si focalizamos en la relación del niño con esa creación de imágenes que vienen a exponerse a la mirada, que aparecen y desaparecen por su misma

fragilidad pero que a la vez lo sostienen como figuras compensatorias, podemos entender la imagen en su condición de “(...) resto o fisura. Un accidente del tiempo que lo hace momentáneamente visible o legible” (Didi-Huberman 2012: 67).

Monteleone señala especialmente el fragmento de Benjamin que se titula “La media”:

(...) la capacidad del niño para advertir una forma incierta en una media *enrollada* en el cajón de una cómoda y asemejarla a un “bolsillo” o una “bolsa”, para desenrollarla luego, hundiéndola su mano profundamente en ella, y encontrar desplegada *una media*. A eso [Benjamin] lo llama “lo traído” y es como una revelación. (2016: 17)

Sobre esto, leemos en Benjamin: “Nunca me cansaba de poner a prueba este proceso. Me enseñó que la forma y el contenido, el envoltorio y lo envuelto son lo mismo. Me instruyó a sacar la verdad de la poesía con tanto cuidado como la mano infantil sacaba la media del ‘bolsillo’” (2016: 181). Estas pruebas de la relación con lo pequeño, con el detalle, con la exposición al descubrimiento y a una relación nueva con el tiempo, nos indican que la infancia es más que nada una forma de acceso a la realidad, que en el arte y en la literatura revela especialmente su potencia. O mejor aún, que la infancia es su misma condición de posibilidad.

Didi-Huberman volverá también sobre la potencia de la infancia en su lectura sobre Bertolt Brecht. En ella, coloca nuevamente la imagen en un lugar de centralidad. Señala el autor que si el aprendizaje de la lectura recurre a las imágenes, Brecht logrará reinterpretar esa idea de “educar por imágenes” (2008: 248). Por eso, otra vez, el montaje vuelve a ocupar el lugar de procedimiento de importancia. Se trata de dejarse atravesar por la potencia “epistemo-deseante de la imagen” (2008: 300) y considerar a la posición infantil como una *política de la imaginación*. Así la infancia aparece aquí para Didi-Huberman como “la edad en que *el miedo y el juego* nos agitan con el mismo movimiento” (2008: 225). En este sentido, nos gustaría ampliar la noción: “(...) la *posición infantil* –ingenua, inquieta, excesiva, móvil, lúdica, no doctrinal– ante las imágenes” (2008: 314) requeriría, a su vez, ser expuesta en su condición de territorio de disputa. Así, la posición infantil tal como la entendemos (Fumis 2017b) discute en su condición ex-céntrica la hegemonía de un centro y en su capacidad de circulación descentrada, denuncia lo familiar como territorio *tomado*.

De este modo, revelándose como una operatoria, las fulguraciones figurativas de la infancia nos descubren una afectualidad que se propone como resistencia a lo instituido. Resistencia en términos políticos, pero también epistemológicos. Podríamos preguntarnos en esta dirección en qué medida resulta productivo seguir sosteniendo una idea de “la infancia”, en términos de una posición homogénea. Si hay algo que opera en la narrativa en términos de afectualidad como “lo infantil”, y si avanzamos en función de lo político (lo que puede la literatura en términos de operatoria desde lo que conmociona toda certeza), habría que interrogarse: ¿hay “la” infancia? ¿Cómo pensar en este sentido las múltiples variables que atraviesan la constitución de la infancia (el género, por ejemplo)? En cada caso ¿existiría un modo general más o menos establecido de ser niño? ¿Habría infancias en disidencia? Y si, además, en la línea en la que hemos argumentado en este trabajo, la infancia no es un comienzo sino un modo de concebir el devenir, ¿cuáles son los efectos de lo infantil en cada texto? ¿Qué nos dicen sobre un estado de cultura en el que emergen y sobre una tradición?

El Estado franquista tramó una discursividad que construyó un relato sostenido sobre el imaginario de lo familiar para excluir y patologizar lo que quedaba fuera de sus lindes y, de ese modo, fundamentar el castigo y la eliminación sistemática. Sobre este estado de exclusión, se impone la minúscula luz de las luciérnagas. Esta luz menor podría pensarse en sintonía con la literatura menor de la que hablan Deleuze y Guatarri (Didi-Huberman 2012: 39)

3.3.4. Entre el recuerdo de infancia y el bloque de infancia

Esta dificultad de asir la infancia en términos existenciales, nos revela su condición potencial para poner en problema los esencialismos. La pregunta por la especificidad es engañosa: si la infancia opera en función de derribar cualquier totalitarismo de sentido, la pregunta por el *ser* de la infancia resulta desarticulada. La potencia de la infancia quedaría expuesta en los envíos y desvíos que discuten lo específico. Si no existen paradigmas de infancia, si cada infancia es particular e inespecífica en su particularidad, ese es el rasgo principal de su trabajo en la literatura: el de permitir desmontar todo presupuesto. Y en esto residiría su potencia: imaginar otros mundos posibles y hacerlos vigentes, pero no como una realidad otra, sino como formas concebibles de intervenir el presente. En este sentido se podría pensar la tensión

entre recuerdo de infancia y bloque de infancia (Deleuze 1994; Deleuze y Guattari 1990, 2004), teniendo en cuenta que mientras el primero mira al pasado, el segundo trabaja en el presente de esa manera.

Algunas aproximaciones a la oposición entre recuerdo de infancia y bloque de infancia aparecen en *Lógica del sentido* y en *Mil mesetas*, pero es en *Kakfa. Por una literatura menor* donde se desarrolla con especial intensidad. La tensión podría pensarse en relación aproximada con la distinción que venimos planteando entre niñez e infancia. Pero resulta productivo para nuestro desarrollo detenernos en algunos momentos significativos de la argumentación de Deleuze y Guattari.

Los autores parten de señalar la insistencia en Kafka sobre un dato que podría resultar menor: la tensión entre la imagen de la cabeza gacha y la cabeza erguida. Y se remontan a una escena de *El castillo*. Ante una “musiquita”, el portero evoca el campanario de su pueblo natal:

Pero la imagen del campanario ¿no sigue siendo un recuerdo? El hecho es que ya no actúa de esa manera. Actúa como bloque de infancia y no como recuerdo de infancia: levanta al deseo en vez de hundirlo, lo desplaza en el tiempo, lo desterritorializa, hace que proliferen sus conexiones, lo hace pasar a otras intensidades. (1990: 13)

Lo importante aquí es cómo la dimensión sonora surge desde la dimensión visual. Esa “musiquita” es, según los autores “pura materia sonora” (1990: 14). Se trata de un sonido desterritorializado, y al igual que la torre y la cabeza erguida, es y no es el campanario de la infancia. La infancia se desplaza como pregunta y abre una fisura por la que el sentido no se encapsula, sino que se multiplica sin posibilidad de detenerse.

Devenir niño-devenir animal en Kafka supone un pasaje a un nivel otro de intensidades. En este sentido, sostienen los autores:

Nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka, que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia (...). (1990: 17)

La máquina de Kafka será leída así en términos de dispositivo: múltiples entradas, múltiples salidas, múltiples posiciones del deseo, como guarida o madriguera, infinidad de corredores. Devenir animal no es “convertirse en animal” sino entrar en una línea de

fuga, permanentemente en movimiento, flujo desterritorializado, sonoridad irrepresentable. De hecho, “la musiquita” podría entenderse como la voz infantil⁵⁸. Repetir una palabra sólo para hacerla sonar suele ser un juego frecuente en los niños. Se trata de transformar un recorrido sonoro en un circuito de intensidades devenido en imagen: “La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir”.

Si vamos al encuentro, entonces, de contenidos que se deshacen de sus formas frente a la forma-infancia como pregunta, surge la pregunta por “lo menor”. Los autores presentan lo que denominan *literatura menor*: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1990: 28). Así planteado, explicitan que

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). (1990: 31)

Por eso mismo, es factible hablar de un “uso menor de la lengua” (1990: 43) y no solo de una lengua menor. Incluso una lengua mayor puede ser sometida a desterritorialización, “(...) encontrar los puntos de no-cultura y de subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta” (1990: 44). Vivir en la lengua en posición de extrañeza, “habitar sin hábito” a la manera de Benjamin, ir al encuentro de lo menor: ésta es la contraseña de la infancia en la literatura.

Concretamente, en la narrativa de Kafka, el dispositivo maquínico se sostiene en los siguientes componentes: 1) Cartas; 2) Cuentos; 3) Novelas. En relación con esto “Cada uno de los engranajes tiene una tonalidad afectiva principal” (1990: 69): las cartas, el miedo y la culpa; los cuentos: el devenir animal, la fuga; las novelas: el desmontaje. Se trata de tres modos distintos en las fugas de intensidades (1990: 69-70).

⁵⁸ Lyotard (1997) propone una aproximación a la infancia volviendo sobre “El hombre de los lobos” de Freud y desde la distinción aristotélica entre *lexis* y *phônè*. ¿En qué se diferencia la *phônè* de un ruido? se pregunta Lyotard, “La *phônè* es el afecto en cuanto éste es la señal de sí mismo” (1997: 136). Y luego plantea: “¿La voz de quién es la *phônè*, nos preguntamos? (...) [Freud] Felicita al alumno [Ernst] por haber identificado a esa otra persona: es *das Infantile*, neutra, tercera persona. In-fans, eso tiene voz, pero no articula. No referencial e indirigida, la frase infantil es señal afectual, placer, dolor” (1997: 138-139). En este sentido es que lo infantil “eso que tiene voz pero no articula” se encontrará alojado en la voz articulada, por tanto, en la voz adulta, pero su naturaleza será la de dejarse oír o volverse muda, marcando siempre una ausencia.

No obstante, en el movimiento de desmontaje, lo que queda expuesto es el modo en que la escritura se rige por micropolíticas del deseo. En lo que a la infancia respecta, en concreto, la escritura no muestra nada (no “representa”) sino que cumple una función de *reloj que se adelanta* (1990: 88). En este sentido, si el recuerdo de infancia reterritorializa y el bloque de infancia, es desterritorializante (1990: 113), los bloques de infancia permiten leer por fuera de la niñez o de la adultez, localizando zonas en las que la infancia muestra algo que, con relación al recuerdo, sólo ella puede mostrar.

Dicen Deleuze y Guattari: “(...) bastaría con tomar en cuenta una pieza de la máquina de escritura, aunque sólo fueran los tres engranajes principales, cartas-cuentos-novelas, para ver también que estos temas no están en ninguna parte y no funcionan en absoluto” (1990: 69). Esta última reflexión es importante y orienta la dirección de nuestra investigación. Resulta posible constatar que en los tres narradores españoles abordados, el recuerdo resulta constitutivo y, no obstante, es la infancia la pieza que funciona porque está en todas partes y a la vez, aparentemente, en ninguno (no hay relato de infancia propiamente dicho sino bloques de infancia que funcionan sobre la disrupción de su funcionamiento).

3.4. Síntesis y proyecciones

El objetivo del relevamiento desarrollado en este capítulo sobre distintas miradas en el abordaje de la infancia, tuvo como objetivo principal, exponer su evidente condición de construcción. Por tanto, como concepto, exige ser indagada en relación con un pensamiento de época que la alberga. Como categoría de abordaje en los textos literarios, requiere ser entendida como una forma de concebir la escritura y la lectura en tanto posicionamiento activo, siempre abierto. En esta dirección, los aportes de Benjamin, Savater y Didi-Huberman nos permitirán construir una red categorial que circulará en torno a las operaciones de refuncionalización del fragmento y búsqueda del “hechizo liberador” en el montaje fascinado de las imágenes. En este sentido, la posición infantil como una operatoria focalizará en la potencialidad de la luz para pensar en micro-efectos de la infancia en términos de resistencia, a partir de un uso menor de la lengua como excentricización y de rehabilitación de la extrañeza.

Dicen Deleuze y Guattari:

Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán (...). Encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. (1990: 31)

En el abordaje de las obras de Millás, Mendicutti y Rivas desde la línea *mayoritaria* que lo ha planteado la crítica, y en relación con su posicionamiento al interior del mercado como producciones de alta visibilidad y circulación, podríamos considerar el planteo de cada una de ellas en términos de una “lengua mayor”. Sin embargo, al comenzar a tirar del hilo de la infancia, resulta posible entrever el modo en que al interior de sus obras emergen “bloques de infancia” como zonas de lo disruptivo, su “propio tercer mundo” habilitado para provocar un reposicionamiento inminente e imprevisto al interior del sistema. En cada una de estas obras, el espacio clave de trabajo de desterritorialización ocurrirá en la lengua. Desterritorializar implicará aquí operar por reutilización de lo elemental, de *lo familiar*, para desplazarlo hacia lo imprevisible. “¿Cómo volvemos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?” (Deleuze y Guattari 1990: 33). La respuesta quizás sea: volviéndonos niños.

Esto nos permite volver a la pregunta ¿Por qué la infancia sería en este punto una categoría productiva? Básicamente, porque nos permitiría abordar las manifestaciones narrativas desde el período de la Transición en términos de reinscripciones del pasado como operatoria de lectura del presente. Si lo que no se puede procesar en el período es la experiencia del franquismo somatizado en los cuerpos (Labrador Méndez 2017: 45⁵⁹), habrá que habilitar en ellos una fisura por donde surja la lengua inesperada. Así, las ficciones de infancia se revelarán como lugares donde se logra dejar el sentido en suspenso, conmovido. Un desplazamiento que deja la infancia en *carne viva*.

La apertura de esta herida está en los textos del corpus fuertemente relacionada con la dinámica familiar. Será necesario desandar los modos de entender la familia, a fin de arribar a una posible conceptualización de “ficciones de familia e infancia” en estas obras.

⁵⁹ “Así, cuando hablamos del *cuerpo biopolítico del franquismo*, nos estaremos refiriendo a este modo de somatizar el régimen, a la incorporación de la dictadura en lo más propio del ser. Contra ese cuerpo residual, fantasmático (...)” (Labrador 2017: 45) podemos pensar en la emergencia de la infancia en los textos como habilitación de nuevas formas de la vivencia desde un lugar otro.

Capítulo IV: Formas de decir familia

Resumen del capítulo

En este capítulo, el desarrollo buscará aproximaciones posibles a la idea de lo familiar. En principio, se indagará en el funcionamiento de la metáfora familiar como eje del imaginario franquista y la refuncionalización de dicha metáfora durante la Transición. En función de este propósito se situará el desarrollo de Vilarós en diálogo con Bestard. Seguidamente, se indaga sobre la idea de familia y familismo (para ello se retoma a Barthes (1980), Roudinesco, Jelin y Giberti) y se propone como planteo productivo para nuestra lectura el de “posición familiar como posición discursiva” que desarrolla Nora Domínguez (2007). Es esa posición familiar la que tensiona con la posición infantil. Desde este lugar, se recuperan de Carlos Skliar tres modos de pensar la infancia, con énfasis en el tercero (la infancia como “un otro despreciado”) y en ese punto se lee con Didier Eribon (2004, 2017) la posibilidad de considerar el lugar de lo abyecto (en el sentido en el que este autor lo trabaja) como politización de la posición infantil.

4.1. La construcción del relato nacionalista sobre la metáfora familiar

La naturaleza y los orígenes de la familia son enclaves especialmente relevantes para la indagación antropológica. De hecho, sostiene Lévi-Strauss, que aún en las sociedades con costumbres más alejadas, existe algo que puede considerarse como “vida familiar”. En función de considerar a qué se alude con el término “familia”, el autor plantea:

Se vería, entonces, que dicha palabra sirve para designar un grupo social que posee, por lo menos, las tres características siguientes: 1) Tiene su origen en el matrimonio. 2) Está formado por el marido, la esposa y los hijos(as) nacidos del matrimonio, aunque es concebible que otros parientes encuentren su lugar cerca del grupo nuclear. 3) Los miembros de la familia están unidos por a) lazos legales, b) derechos y obligaciones económicas, religiosas y de otro tipo y e) una red precisa de derechos y prohibiciones sexuales, más una cantidad variable y diversificada de sentimientos psicológicos tales como amor, afecto, respeto, temor, etc. (1956: 17)

Por tanto, además de un determinado tipo de sistema de parentesco (ligado a relaciones paterno-filiales y fraternales), la familia cumple funciones de importancia al interior del entramado social, que justifican su existencia. Es decir, la familia puede pensarse también funcionando en torno a la internalización de una idea de autoridad, de la herencia y de leyes del parentesco. La familia sustenta un principio de autoridad, es fundamentalmente una organización jerárquica. “El padre (...) transmite al niño un

doble patrimonio: el de la *sangre*, que imprime una semejanza, y el del *nombre* – nombre de pila y patronímico–, que atribuye una identidad (...)” (Roudinesco 2010: 23).

Asimismo, plantea Roudinesco:

A la figura de Dios padre, fuente de maldición, se opuso desde entonces el principio de una autoridad fundada sobre un contrato moral y social. La maldición de los padres, sin duda, arrastraba a los hijos a maldecir a sus propios hijos; pero, a la inversa, a la ternura paterna también podía responder la piedad filial. Al privilegiar la compasión, la familia pudo transformarse en una institución que pronto sería suplida por otras instancias –el Estado, la nación, la patria (...). (2010: 32-33)

Por tanto, en el devenir de la institución familiar, el padre ha ocupado con la Modernidad, un lugar cada vez más preponderante. No obstante, los vínculos familiares han ido modificándose. Recordemos que Philippe Ariès (1987) aludía a las transformaciones en las relaciones paterno-filiales, a partir de la explicación sobre el modo en que los romanos “tomaban” al niño en un gesto de adopción junto a prácticas usuales de infanticidio. Incluso, los gestos de potestad sobre los hijos de los esclavos podían tener un peso mayor que el lazo biológico.

No obstante, entre los críticos de las limitaciones en el abordaje de Ariès, Lloyd De Mause pondrá énfasis en que para entender lo que la infancia sea, habrá que atender en qué consiste ser padre en cada momento. De Mause establece una serie de etapas sucesivas en ese vínculo: *infanticidio* (Antigüedad-siglo IV), *abandono* (Siglos IV-XIII), *ambivalencia* (siglo XIV-XVII), *intrusión* (Siglo XVIII), *socialización* (Siglo XIX- mediados del XX) y *ayuda* (comienza a mediados del siglo XX) (De Mause en Álzate Piedrahita 2003). Estas transformaciones, no obstante, no varían en lo que respecta al lugar central otorgado al padre.

Roudinesco cita un pasaje de *El contrato social* de Rousseau en el que el autor sostiene “(...) la familia es, si se quiere, el primer modelo de las sociedades políticas; el jefe es la imagen del padre, el pueblo es la imagen de los hijos y todos, nacidos iguales y libres, solo enajenan su libertad por su utilidad” (Rousseau en Roudinesco 2010: 33). Esta idea del padre como jefe, tiene relación estrecha con un imaginario construido en la España franquista, donde la familia es mucho más que un mero sistema de parentesco.

Durante la Guerra Civil, las imágenes de niño fueron instrumentos altamente ideologizados para transmitir consignas bélicas. Por tanto, puede pensarse que la

intimación a la familia como enclave político-ideológico estaba ya fuertemente anclada en el imaginario. Verónica Sierra, en su exhaustivo estudio sobre los niños en la Guerra Civil, manifiesta:

Los niños constituían, al fin y al cabo, puntales sobre los que afianzar los principios por los que se luchaba, las futuras generaciones en cuyas manos quedaba la responsabilidad bien de consolidar el triunfo de la República o bien de legitimar los principios de la España nacional y católica. La representación de niños indefensos frente a la destrucción, la crueldad y los horrores de la guerra se convirtió en uno de los instrumentos de propaganda más efectivos. La infancia se transformó en un arma más de lucha. Sus imágenes (niños heridos, muertos, enfermos, hacinados, abandonados, tristes o vagabundos) se convirtieron en el reclamo por excelencia en la organización de donativos y colectas con fines muy diversos (por lo general, ayuda monetaria y material para los refugiados, los enfermos, los soldados, los huérfanos, el sostenimiento de colonias y hogares infantiles, etcétera). Folletos, sellos, postales, carteles, publicaciones periódicas y artículos de prensa proliferaron por las calles de pueblos y ciudades empleando la imagen de la infancia en pro de los intereses ideológicos de ambos bandos. (2009: s/p)

Significativamente, el establecimiento de la imagen de la infancia dañada como una herramienta para la movilización de ideas a favor de determinados intereses, se trama en función de la construcción de una idea de familia. Con el triunfo del nacionalismo falangista, la familia se convertirá uno de los enclaves eje de la ideología del régimen junto a la idea de Dios y de Patria. En este sentido, Bestard, con cierta reminiscencia al planteo que citamos anteriormente de Rousseau, intenta explicar el porqué de la analogización entre familia y nación. Así, a propósito de la relación entre familia y nacionalismo, sostiene:

Parfraseando a P. Bourdieu, podemos decir que familia y nación son ficciones, pero “fictions bien fondées”. Son categorías sociales —principios de construcción de la realidad social—, y como categorías sociales son la base de lo que viene dado a la experiencia—; aparecen a los agentes sociales como naturales, auto-evidentes y universales. Para la teoría social aparecen como categorías híbridas; son sociales, pero se presentan como naturales: analizando el proceso de naturalización de estas categorías, el trabajo de las ciencias sociales ha consistido en purificarlas como categorías sociales. Por el contrario, el trabajo de la ideología nacionalista ha sido apelar a la pureza de estas categorías como naturaleza. (2005: 550)

Por tanto, frente a lo que las teorías sociales entienden en términos de construcción, el trabajo de los nacionalismos consiste en sellar en los imaginarios la idea de lo “natural”: algo dado, de por sí, que habría que sostener por el mismo hecho

de su constitución biológica. Pero asimismo, en este mismo discurso, “lo natural” requiere de un compromiso activo. Por tanto, deberá sostenerse en rituales y tradiciones en función de integrar a los sujetos y activar la pertenencia (y en esto resulta indispensable un otro excluido).

En una cita del discurso de Franco durante el I Congreso Nacional de la Familia Española del 18 de noviembre de 1959, retomado en Vøllestad (2010: 23), se lee: “La naturaleza ha hecho de la familia la célula de toda la vida social. Hasta los que más violentamente han pretendido destruir el nexo familiar, como el comunismo, han sido rebasados por la propia naturaleza del vínculo, que acabará, con la ayuda de Dios, por imponérselos”. Por tanto, queda expuesto el modo en que Franco se sirve explícitamente de la idea de Dios como legitimador natural de su acción, en defensa de lo que se considera una amenaza para la familia. En este sentido, la religión católica sirvió en el discurso del régimen de marco legitimante para el poder “salvífico” del Generalísimo (“Caudillo por la gracia de Dios”).

Asimismo, siguiendo la argumentación de Bestard, también es importante considerar que:

Al situar a la familia como una fuente del carácter nacional, la retórica nacionalista sitúa a la familia como uno de los elementos pre-contractuales de la nación. Sus virtudes morales pueden ser contrastadas con el presente y la narrativa de continuidad implícita en el género del carácter nacional es también una narrativa moral sobre las virtudes ideales de una nación particular. Los lazos durables del parentesco podían ser considerados como la tradición que preserva la nación. Esta es precisamente la base de una nostalgia estructural: la imagen estática de un pasado intacto. (2005: 573)

Por ende, “esa imagen estática de un pasado intacto” buscará sostenerse en rituales y enclaves de memoria (como fechas, nombres de sitios, reconocimientos) que darán sustento a un imaginario de la victoria, del triunfo de los “valores” de la hispanidad, por sobre el avance de la barbarie extranjera (considerado así el comunismo, pero involucrando toda forma de disidencia). De aquí, que con la muerte de Franco y la llegada de la Transición, surja nuevamente una idea de familia en el discurso público. No sería arriesgado afirmar que la Transición española se configuró sobre una metáfora familiar. La muerte de Franco ocupó en dicha metáfora la figura del padre ausente. Lo interesante en este sentido es relevar de qué manera una dimensión de lo privado se trama como la de lo público y revela el modo en que esta última atraviesa de modo

rotundo la primera. Teresa Vilarós en 1998 planteaba: “Propongo, pues, pensar el periodo de la transición española (...) como el momento de negociación psíquica con *una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora* (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos” (20. Cursiva nuestra). Esta estructura de represión atraviesa la constitución familiar y, fundamentalmente, la experiencia de quienes crecieron y fueron educados bajo sus postulados opresivos.

Vilarós afirma entonces que, durante la Transición, la respuesta a ese “padre ausente”, representado en la figura de Franco, se gestionó en términos de *mono*, vale decir, de expansión de una actitud de respuesta compulsiva ante un estímulo ausente, manifestada en gestos contradictorios entre lo celebratorio y lo apático, que en el terreno de lo estético serán particularmente productivas⁶⁰. Resulta de interés detenerse en este fenómeno que circula en torno a las negociaciones y tensiones de una ficción familiar.

Con el advenimiento de la Transición, no se trata tanto de las transformaciones efectivas en términos demográficos y sociales de las familias, sino del modo en que varían los significados asociados a la familia española. Esto es importante en dos direcciones: porque nos habla de las posibilidades e imposibilidades de su legibilidad y porque nos obliga a volver a la familia como metáfora cuando pensamos en la literatura en términos de una red de filiaciones.

4.2. Familismo. Posiciones familiares y posiciones infantiles

Tal como venimos planteándolo, la familia delinea una estructura que más allá de un tipo de sistema parental, se instala como afectiva, política y económica. Lo que quisiéramos exponer es que, al igual que la infancia, la familia constituye también un *lugar imaginado*.

La escena familiar aparece en el imaginario español como una escena cultural reproducida ampliamente. Plantea Roland Barthes que la escena doméstica conlleva siempre una experiencia pura de la violencia: “si la escena tiene una resonancia tan grave es porque muestra al desnudo el cáncer del lenguaje” (1990: 174). Esta violencia del lenguaje se imprime, en principio, por la prisión que supone para el niño nacer

⁶⁰ En el cine, la película que mejor trabajó sobre la metáfora del padre ausente, fue el documental *El desencanto* (1976), dirigido por Jaime Chávarri. La historia del poeta Leopoldo Panero en las voces de su esposa y de sus hijos, expone los efectos de la ficción familiar construida sobre un esquema violento y represivo. Sobre la exploración en la mencionada metáfora trabajan especialmente Egea (2004) y Davis (2014).

sujetado al lenguaje y la violencia en términos puros se ejerce, paradójicamente, en la fuerza coercitiva que impone la familia en mantenerlo “sujetado”.

Uno de los epígrafes con los que se inicia la novela de Mendicutti *El palomo cojo* es el comienzo de la novela de Tolstoi, *Anna Karenina*: “Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera” (Mendicutti 1991: 9). Esta primera afirmación evoca otra en nuestra lectura. Recordamos las fotografías que aparecen hacia el comienzo del clásico *Roland Barthes por Roland Barthes*. En una de ellas, el autor coloca un epígrafe: “La familia sin el familiarismo” (1978: 31). En esta imagen en la que Barthes aparece junto a su madre y su hermano, el padre es la figura ausente. Situar en diálogo ambos epígrafes, puede dar lugar a ciertos implícitos: pensar por ejemplo, que las familias sin familiarismos son familias desdichadas. Preferimos, en cambio, partir desde este lugar con algunas preguntas simples que funcionen como apertura: ¿En qué sentido es posible entender en el familiarismo? ¿Cuáles son sus implicancias? ¿En qué medida la infancia puede encontrarse atravesada por el advenimiento o la ausencia del familiarismo, cuando de lo que se trata es de la figura del padre ausente? Si la infancia no está ahí donde se la nombra, la familia va a quedar expuesta en ese mismo sentido. Es lo que revela la ideología “familista”.

En realidad, abonar un concepto unívoco de familia sería factible sólo en la medida en que éste pueda sustentarse por coordenadas de “normalidad” y en términos de institución. Y, evidentemente, toda normalidad no es más que una construcción. Sostiene Elizabeth Jelin:

Como modelo cultural, la familia nuclear ha tenido un desarrollo muy especial: idealizada como modelo normativo, asumida como “normal” por las instituciones educativas y de salud, la familia nuclear de mamá, papá y los hijos se combina con una fuerte ideología *familista*, en la cual la consanguineidad y el parentesco son criterios básicos para las responsabilidades y obligaciones hacia los otros. (1994: 39)

¿Será esta ideología familista la que estalla en pedazos en el familiarismo ausente de la foto de Barthes? ¿De qué se trata este familiarismo ausente con la ausencia de padre? ¿O se trata en realidad de formas otras de familia que vienen a poner en problema el familiarismo mismo?

Sobre la emergencia de la institución familiar como tal, explican Domínguez y Amado (2004: 27):

Observada desde esta perspectiva, se advierte la diferencia sustancial que marca el origen de la familia nuclear moderna cuando se la designó como privada y natural y autonomizada del Estado. En esa separación se le señaló un espacio (el del hogar) y un ordenamiento económico (dado por la idea de propiedad privada y su secuela, la unidad doméstica). Se le estipuló una operatoria a través de la división sexual del trabajo y un régimen sentimental que tenía a la figura de la madre como una camarada femenina de ruta. Este costado de la división en el que quedaba instalada la familia, ecléctico, y al mismo tiempo tramposo, servía para ocultar la producción de vínculos y acciones que ella misma genera sobre lo social y lo político.

Esta división que parte del trazado de una frontera entre las dimensiones de lo privado y lo público, se trata de un territorio eminentemente imaginario, sobre el que se derivan y se legitiman los fundamentos de las exclusiones. Afirma Roudinesco que la familia es “el gran significante de un principio de exclusión” (2010: 7). En este sentido, “lo familiar” aparece como un interior siempre amenazado, un *adentro* que atrapa, que ata, especialmente en relación con aquellos significantes que operan como marcas de creación de un sentido de pertenencia.

Más adelante, Jelin agrega (1994: 46) “Desde la perspectiva del individuo y su curso de vida, más que hablar de ‘la familia’ lo que permanece son una serie de vínculos familiares”. Vínculos, que en muchas ocasiones, se establecerían como espacios alternativos de sociabilidad. En la misma línea Giberti afirma:

Resulta inviable mantener una descripción saturada y suturante de lo que se denomina familia, dado que las prácticas que la sostienen –amor, reproducción, violencias, crianzas de los hijos, producción doméstica, etc.– se caracterizan por las diferencias respecto del modelo propuesto como insustituible. (1994: 118)

Estos vínculos se dan o se ven afectados por relaciones sociales en un nivel o dimensión macro, que es lo que esa ideología familista instituye en términos de mandatos (qué es lo que la familia deba ser), con determinadas expectativas de roles y estatus. En este sentido, las novelas que trabajamos presentan como sustrato un imaginario burgués que transita desde mediados de los setenta en una España que aún vive las consecuencias de la dictadura, hasta los beneficios de un capitalismo extendido en los dos mil. Pero en la mayoría de los casos, las construcciones familiares operantes en las infancias de estas voces que se cuentan, resultan afines a una familia de base patriarcal, núcleo mínimo de la construcción de la ideología del Estado franquista. Sin embargo, esto encuentra un primer punto de interrupción en el ámbito de lo privado donde son las mujeres las que dominan sobre la casa, en las que se involucra una

dinámica doméstica interna. Significativamente los padres están casi siempre desdibujados, las madres son las que ordenan y rigen el sistema discursivo. Las casas en las novelas varían notablemente: de la opulencia, pasando por la escasez de la vida de provincia, a la carencia material del empobrecimiento. Unas fagocitan, otras expulsan hacia la calle. No obstante, en la medida que estas infancias comienzan a transitarse desde el ámbito doméstico, se podrán en juego una serie de configuraciones (puntualmente fraternales y filiales, en lo que respecta al eje de nuestro interés) como puntos de referencia para las voces que traman los relatos. Con relación a esto, puede leerse a Domínguez:

El hijo que puede narrar este relato ha alcanzado la adultez. No hay relato hegemónico de la maternidad sin un hijo adulto, jurídicamente responsable ante la literatura y su ley y ante la ley social. El relato idealizado de la madre se escribe en pasado y es intrínseco a la idealización de la infancia. (2007: 20)⁶¹

La maternidad es importante porque configura el lugar desde donde tensionan la conservación de un orden junto a la emergencia de ciertas disrupciones⁶².

Ahora bien. Si detenemos nuevamente el foco en la idea de *imagen* y volvemos a Barthes, recordamos en este punto la fotografía del retrato de familia que aparece en *La cámara lúcida* y el detalle al que el autor designa con el término de “endomingamiento” de la familia. Interpretamos endomingarse como: exponer-exhibir el juego de lo familiar. Y es así como este endomingamiento alude al gesto de la pose (inevitablemente, una “intención de lectura” (Barthes 1990: 38)). El familiarismo: un artificio retórico que construye la escena (o la de-construye).

En líneas generales, toda voz que relata trata de gestionar para sí una ubicación en el seno de lo familiar. En términos de Domínguez (2004: 16), habría que hablar de posiciones familiares como asimismo posiciones discursivas (y que, en este sentido, involucran lo afectivo, lo social, lo ideológico). Quien habla, interviene sobre la trama

⁶¹ Domínguez recupera la lectura de Aira en “El sultán”, con relación al vínculo maternidad-literatura. “Una voz tiene estilo en función de su historia familiar”, dice Aira. Puig aparece en su lectura como “poeta de la maternidad”. “El hijo busca imitar la experiencia de la maternidad, en especial como momento que precede al nacimiento ya que en él se reconoce la instancia absoluta de creación, de energía y de poder; es decir, el momento en que el acto de dar encuentra su grado superlativo de definición ya que lo que se da es la vida” (Domínguez 2007: 31).

⁶² La autora señala como ejemplo de estas disrupciones el lugar de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en Argentina, quienes desde su propio discurso interpelan al Estado separándose del lugar previsto para ellas. (2007: 21)

de lo familiar. No obstante, en las novelas estudiadas pondrán reconocerse posiciones familiares disidentes. En relación con esto, se discutirá la idea de lo parafamiliar, “un *otro* continente y acompañante” (Giberti 1994: 126) (amigos, educadores, encargadas de las tareas domésticas, entre otros). En la medida en que los vínculos se instituyen como familiares desde matices dinámicos que refutan el carácter indispensable de la consanguineidad, se habilitará una *legalidad otra* resultado de transacciones diversas.

Si problematizamos la importancia de las regularidades en el terreno de las definiciones de lo familiar y consideramos que “el familiarismo” no está signado más que por la diferencia, es posible pensar en cada configuración familiar como un habla que irrumpe sobre la violencia de la lengua, que es *la* familia. En este sentido, considerar las posiciones familiares más que en términos de parentesco, en términos de posiciones discursivas móviles, que no dejan de fluir, resignifica lo que se entiende por familia. En esta línea, la familia (Domínguez 2007:16) surge “no como una institución social, ni como el lugar de constitución de una estructura psíquica, sino como el sitio donde se ponen en juego relatos y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo”. Sostiene también Domínguez: “Cada relato familiar específico da cuenta de la dureza y persistencia de un modelo hegemónico –el de la familia nuclear, moderna– pero, también de su complejidad y variabilidad” (2004: 226). En este sentido, la cuestión estriba en poder distinguir las posibilidades y lugares que el Estado habilita y, por otro lado, las propias dinámicas que se gestan en los modos de vincularse y que operan como resistencia.

En relación con esto, resulta necesario empezar a vislumbrar el modo en que dichas negociaciones se tramam en términos de relatos. Domínguez lo explica de este modo:

Los discursos jurídicos, médicos, pedagógicos sobre la familia también intervienen históricamente en la constitución y transformación de los tipos de intercambio. La familia solo adquiere presencia a través de uno o varios de los relatos que la constituyen. Hegemónicos o alternativos, reales o ficcionales, siempre históricos, los relatos disputan las formas de inteligibilidad cultural de la familia en cada época. (Domínguez 2004: 227)

Por este motivo, los discursos educativos se tramam con los discursos familiares como instrumentación de la domesticación de la infancia. Si los niños transitan por una primera segregación, una puesta a distancia de los adultos, “un largo proceso de

enclaustramiento de la infancia (como los locos, los pobres y las prostitutas) (...) al que se le da el nombre de escolarización” (Ariès, 1987: 11), las prácticas educativas encontrarán un lugar estratégico para la fijación de una forma de infancia y de familia.

En el discurso escolar, la concepción de la infancia se sostiene sobre una anulación de las variables de género, clase, origen étnico en la consideración de la niñez. La escuela funciona como plataforma de homogeneización. En términos de dispositivos disciplinadores, el que no se adapta es separado. La infancia se vuelve territorio de intervención sobre el que se actúa represivamente esperando ciertos resultados. La minorización surge, entonces, como lo que impide hablar al niño. Se trata de un orden que los silencia.

Con relación a esto, plantea Gómez López-Quiñones que

Educar significa, desde esta perspectiva, forzar un conjunto de comportamientos que respondan a las expectativas de una colectividad de adultos, en este caso, la sociedad franquista. El niño se convierte en material dúctil que sus mayores y un sistema educativo configuran a su imagen y semejanza. En este proyecto, la imaginación se torna facultad problemática porque su rol en el proceso de crecimiento resulta necesariamente negativo. Crecer significaría, de hecho, deponer la imaginación o domarla para impedir que se convierta en un principio organizador de la conducta. (2009: 76-77)

Por eso, en este sentido, los relatos sobre y desde la familia, que tensionan con el familismo como ideología, exponen el lugar de la infancia como el de su mayor productividad.

En relación con esto, se puede sostener que a partir de mediados de los setenta los discursos de lo social en España se organizan en torno a un relato de desarticulación de lo familiar, que al mismo tiempo que lo expone, lo pone en problema. En el centro, y como eje de tal problematización, emerge la infancia. Esta desarticulación supone, además, volver sobre la familia franquista (y sobre otras instituciones que actuaron en la misma dirección en paralelo, como la escuela) a fin de exponer el discurso familista en términos de ficción. Si el familismo franquista funcionó como modelo discursivo que delineó prácticas, desmontar sus presupuestos conlleva atravesar diversas formas de lo doméstico a efectos de explicitar, junto a su propia constitución represiva, otras formas de la afectividad que se filtran como resistencias.

Vale la pena volver a pensar el período de la Transición con Labrador (2017: 75)

La Transición, en esta perspectiva, no debe ser la historia de la construcción de las instituciones políticas de la democracia (ni la de sus usurpadores) sino, más bien, un *cuero de experiencias*, un paisaje de época, una forma de habitar en él, donde, por supuesto, no sólo toman parte los jóvenes. La vida cotidiana (...) es un campo de fuerzas.

La infancia en estos relatos trabaja sobre las ficciones domésticas para hacerlas estallar. Vale decir, toma como punto de partida lugares “familiares” para después dinamitarlos. Se tratará, entonces, de intentar entender cómo las formas de imaginar la literatura, estuvieron en cada momento bajo los efectos de formas de imaginar la libertad.

En este sentido, ¿en qué medida las configuraciones familiares se vinculan estrechamente a la literatura?

La literatura exhibe de un modo, que no es posible encontrar en otro tipo de práctica discursiva y social, el modo en que el imaginario familiar puede adoptar y al mismo tiempo el modo en que puede gestar los puntos de su propia transformación. El imaginario familiar se sostiene en y produce mitos, creencias, conductas, discursos, relatos que operan social e individualmente. Resulta una de las piezas claves en la construcción de subjetividades. De este modo será pertinente, entonces, entender a la familia no sólo como una realidad subjetiva y social o como un espacio sobre el que se proyectan e implantan políticas sociales sino más bien como un microcosmos social, cultural, político, religioso, sexual que genera relatos, discursos y subjetividades. (Domínguez 2004 :228)

En este punto es que la desarticulación del relato familiar da lugar desde la infancia al trabajo de la imaginación en términos de la creación de ficciones alternativas. Ficciones que, por otra parte, producen, a su vez, configuraciones que discuten un orden establecido. Lo infantil emergerá entonces, en nuestra lectura, “como un punto de cruce de distintos tipos de discursos y núcleo de disputa entre políticas familiares y políticas literarias” (Domínguez 2007: 27).

Si en el relato nacional la familia se configuró como un significativo ordenador de sentidos, la literatura después de la Transición buscará interrogar sobre qué hacer con los efectos de dicha construcción. Si el discurso de la moral religiosa resulta constitutivo de las configuraciones subjetivas y organiza la disposición de “lo familiar”, la narrativa española buscará desentramar dicho familiarismo desde la dislocación de esa insistencia. Frente al discurso hegemónico paternalista expuesto desde la fractura que supone la muerte del dictador, se abre la puerta a un nuevo modo de entender lo familiar, que en las posiciones familiares que discurren sobre el eje padre-madre-hijo,

expondrán el lugar del hijo como el de la posición infantil en función de la exploración de otra ficción familiar posible. Si el lugar del hijo es el lugar de la futuridad, en la trama familiar, la posición infantil tensionará entre la *performance* familiar aprendida (y por tanto en la habilitación de un habla a partir de un “ser hablado”) y la configuración de una lengua nueva, una “lengua menor”, que aún nutrida por los significantes que le preceden, crea universos de sentido nuevos para ir hacia el deslumbramiento de los fulgores de *lo inesperado en lo familiar*.

Así, además, qué es lo que la familia sea en cada caso, se pondrá de manifiesto en las prácticas que se efectúan con determinados recursos interpretativos disponibles (el secreto familiar, el chisme, la ironía, la puesta en escena, por ejemplo). En esta dirección, hablar de *lo familiar* nos permitirá: 1. Explorar las zonas de un imaginario sobre la familia construido sobre las ruinas de cuarenta años de dictadura 2. Relevar la emergencia de modos disidentes de entender la familia en términos de vínculos familiares y de posiciones familiares. 3. Considerar las implicancias de lo familiar en términos simbólicos, en la medida en que su propia concepción determina zonas de frontera entre lo propio y lo ajeno, entre lo común y lo extraño, entre lo posible y lo prohibido.

4.3. Posiciones infantiles como politización de lo abyecto en la trama de lo familiar

Carlos Skliar (2016) retoma de Walter Kohan (2012) tres formas de abordar la infancia: la infancia como pura posibilidad, la infancia como inferioridad y la infancia como “otro” despreciado. La infancia como pura posibilidad sería la que imagina la institución escolar, esa tabula rasa que pretende llenar en función de una futuridad (que es la de ser adultos). Luego, Skliar explica la infancia en términos de inferioridad de esta manera:

(...) Platón recurre varias veces a la idea de infancia como inferioridad en sí misma pero, también, como un tipo de inferioridad que puede asociarse, relacionarse, a otros estados pensados como “inferiores” (la embriaguez, por ejemplo, porque allí, en ese estado, desaparecen en el hombre sus opiniones y sus pensamientos: casi es esa la imagen de un niño ¿no es verdad?). (7)

La idea de infancia como inferioridad está ligada especialmente con el concepto de minoridad que sostiene el Derecho. La infantilización de cualquier cosa tiene que ver con un estado depreciado. Esto puede leerse en relación con el planteo de Schérer y Hocquenghem:

De este modo, [el adulto] manteniéndose a distancia, y dejando evolucionar a un ser del que es autor en el espacio de libertad que le ha provisto, puede espiar la irrupción del peligro, del Otro absoluto, inquietante y salvaje, para denunciar cualquier violencia que intente perturbar su apaño. Y, tras crear este ser de ficción, puede darse el lujo de dejarlo “libre y a su aire”, sabiendo perfectamente que, formado como está a su imagen y semejanza, jamás dejará de volver a él. Esta es la razón de que tema no tanto una “libertad” hecha a la medida de unas estructuras perfectamente dominadas como el hecho de serle arrebatado. (1979: 34)

Finalmente, la infancia como un *otro depreciado*, se trata de un otro que no tiene ningún dominio y se “torna, así, algo incómodo, peligroso, extraño, sucio, no-familiar”. (Skliar 2016: 8) Esta última concepción de infancia nos resulta particularmente productiva porque en esa dimensión de lo no-familiar, de lo des-familiarizante, es donde trabajarán los textos del corpus desde sus posiciones infantiles.

Esa marginalización, leída en términos de lo abyecto, es lo que producirá un revés productivo. Didier Eribon (2004) trabaja, especialmente, sobre la relación entre abyección y orgullo en la obra de Jean Genet, y pone el énfasis en el lugar imaginario que juega la injuria en la constitución del sujeto marginalizado:

Si el análisis puede aislar como un momento teórico puro “el instante fatal” de la imprecación injuriosa, es evidente que esta escena primitiva del encuentro con el insulto es un acontecimiento mítico [Sartre], en la medida en que no hace más que simbolizar, condensar, los múltiples encuentros con la mirada insultante, las palabras hirientes, las imágenes ofensivas, que la vida cotidiana reserva a los individuos que pertenecen a categorías estigmatizadas. (...) Es posible que la metamorfosis en monstruo se haya producido antes del encuentro efectivo, concreto, con la injuria. Por eso el injuriado sabe confusamente que no es como los demás, y que sus sueños y deseos lo alejan de los otros, que el niño o el adolescente será vulnerable cuando la injuria venga a decirle que, efectivamente, es lo que él ya sabía que era. (2004: 83)

Desde ese lugar es que Eribon puede formular lo que en Genet ha llamado “el misterio de los niños malditos”:

De ahí que la injuria no haga más que decir y repetir al individuo lo que su historia le ha enseñado (aunque sólo lo haya aprendido inconscientemente), lo que ya sabe (incluso si no lo sabe realmente), incluso si no se lo ha formulado

explícitamente, y cuando recibe la palabra hiriente, toda su infancia emerge a la superficie, todos los momentos en los que ya supo, vio, oyó, comprendió que a lo que las palabras injuriosas le reducen hoy era precisamente a lo que no debía ser, lo que está considerado como inferior, “abyecto”, y lo que, con temblor y templando, temía, sin embargo, ser. En el fondo, cuando es proferida, la injuria nos recuerda que siempre ha estado ahí, y que su fuerza aterradora ya se ha ejercido sobre nosotros. Somos los hijos de la injuria. (2004: 86)

La injuria, por tanto, posee un peso de constitución que trama en el individuo la vulnerabilidad. En este sentido, y con relación a la injuria, Eribon señala el lugar particularmente determinante de la familia:

El hijo no tiene más que una idea en la cabeza: que ella [la familia] le diga por fin lo que quiere callar. El poder de la “familia” como lugar y norma de la verdad sobre y de uno mismo (como dispositivo de poder que funciona con la “voluntad de saber”, habría dicho Foucault) actúa incluso donde cabría esperar que estuviera más fuertemente desarticulado (2017: 23).

La familia insiste entonces en construir ese mismo lugar de la abyección aún cuando se trata de salir de ella, o precisamente, por este mismo motivo. El lugar de la exclusión es lo que impulsa a la salida pero es, paradójicamente, lo que mantiene atado y conduce siempre a mirar atrás.

Si bien estas ideas acerca de la sentencia de la injuria y la productividad del lugar abyecto ya estaban en Butler (“lo interior al sujeto como su propio repudio fundacional” (2002: 20)⁶³, lo productivo en Eribon es que trabaja sobre la abyección en un sentido ampliado (no sólo el términos de sexualidades)⁶⁴ para pensar especialmente lo abyecto

⁶³ “En la economía de la heterosexualidad hegemónica, la marca del género, como queda dicho, garantiza la humanización de los cuerpos y el acceso del individuo al estatuto de sujeto (Butler 2001: 21-22), por lo que las figuras corporales para las que no pueden asignarse atributos de uno u otro sexo/género forman parte del campo de lo deshumanizado o de lo abyecto (Butler 2007: 225). En relación con este término, Butler, inspirándose en Julia Kristeva (2006), sostiene que la distinción binaria entre lo externo al sujeto (lo abyecto o lo otro) y lo interno (lo mismo o lo uno) estabiliza y refuerza al sujeto coherente; pero si ese sujeto es cuestionado, tanto el significado como la necesidad de los términos interno y externo se desplazan, (...) problematizándose la relación de exterioridad o de separación entre lo uno y lo abyecto. (...) Por otro lado, abyecto designa al excluido y expulsado de la economía de las identidades que administran la represión del inconsciente para mantenerse estables (Kristeva 2006: 14-20)” (Bonatto 2014: 148:149).

⁶⁴ Este planteo en términos de sexualidades no heteronormativas, podría leerse en línea con el desarrollo tanto de Germán Prósperi como de Alberto Mira, quienes recuperan en sus lecturas la propuesta de Kathryn Bond Stockton (2009), con relación al *niño queer*. Dice Mira: “Con el fin de corregir las limitaciones políticas que devienen cuando el Edipo se construye como ‘camino correcto’ y ‘crecimiento hacia arriba’, Stockton propone una caracterización del niño queer como alguien que crece hacia los lados [sideways]. Se trata de un giro conceptual de gran rendimiento analítico (...). [El niño queer] absorbe cultura y se desarrolla no en dirección de la hombría –una hombría que le precede y parece ser el lugar que se le ha asignado–, sino para convertirse en un ente reacio a encuadrarse dentro de las expectativas de su tiempo” (2016: 189). Mira delimita lo que denomina “tres dinámicas” de funcionamiento de la figura

desde el territorio de la infancia, en principio, y luego, para desmontar la pregnancia de lo que llama “un closet de clase” (2015, 2017). A partir de lo que denomina su “autoanálisis”, el sociólogo francés se pregunta: “¿Por qué yo que le otorgué tanta importancia al sentimiento de vergüenza en los procesos de sometimiento y subjetivación, no escribí casi nada sobre la vergüenza social?” (2015: 21). En este sentido, recuperará productivamente la potencia epistémica de la “vergüenza”, en términos de categoría para el abordaje no solo en el terreno de la sexualidad sino, fundamentalmente, en una dimensión de clase social. Para el autor, los procesos que pone en juego un individuo que se percibe en términos de “desvío” con relación a su sexualidad, en su inserción en un medio que reclama de sí determinadas conductas, funcionan de manera similar a aquel que, a causa de una trayectoria social ascendente, se autopercibe como en una situación “en falso” con relación a su origen de clase (2017: 42).

La infancia en el desarrollo teórico de Eribon adquiere así una vital importancia en la medida que la pregunta que origina su reflexión es “¿por qué volvemos a aquello de lo que tanto habíamos querido huir?” (2017: 23), que luego se reformula como “¿de qué huimos? (2017: 99). A partir de su trabajo de introspección sociológica, la infancia se revela como el territorio del que se busca escapar pero del que sin embargo nunca se logra salir, y por tanto, el imposible regreso se convierte en la dimensión que funcionará como eje para la exploración de la vergüenza. Así, Eribon (2017) constatará la incomodidad de distintos intelectuales, entre ellos Bourdieu, Hoggart y Williams, quienes lograron convertir en objeto de estudio aspectos diversos de lo que se denominaría *habitus escindido* (2017: 95), pero manifestaron especial incomodidad para profundizar en lo referido a sus propios pasajes. No obstante, lo fundamental en ello es que esa escisión no alude solo a una tensión sino que es en muchos casos la condición de emergencia de “una falla, una grieta a partir de la cual se forma el proyecto intelectual (...)” (2017: 95). De allí su importancia.

El niño es el otro abyecto más abyecto: no tiene voz (resulta siempre hablado) y por tanto, no tiene una inmediata posibilidad de reivindicación (a la manera de otros colectivos minorizados); el niño no puede reproducirse, por lo tanto no tiene injerencia en términos de una cadena productiva; resulta recluido bajo una condición de

del niño queer: la dinámica identitaria, la del deseo y la de socialización homosexual (2016: 189-190). Este “crecer torcido” habilitaría formas otras del deseo exploradas productivamente desde la potencialidad de lo infantil.

“minoridad”. Pero como significante de exclusión, en nuestro planteo las posiciones infantiles logran transformar la minoridad en lo menor, volver productiva su condición límite. Por eso interesa el desarrollo de Eribon si se pone a dialogar con el concepto eje que sustenta este estudio, el de posición infantil como posición ex -céntrica. Así, el lugar de la infancia desde los límites que establece la expulsión de lo abyecto, fuerza a la construcción de un dominio en el que se trabaja como un afuera aprovechable. Es en este punto donde se despliega la creatividad en función de la propia posición en ese lugar al que se ha sido desplazado. Se trata de una reconversión, de transformar lo abyecto en el punto de la productividad.

4.4. Al encuentro de las ficciones de infancia y de familia

Es en el último aspecto mencionado donde se expone más claramente que toda ficción de infancia es una ficción *teórica* de la infancia (Link 2014), crea teoría sobre ella y es a su vez un factor de resistencia. En el espacio en el que se correlacionan marcas de alteridad y subjetividades injuriadas, se produce una transformación fructífera: se crea ahí donde se reconoce como abyecto y eso puede ser leído por la voz como una potencia en el decir. Eribon lo explica con claridad al aludir a la potencia de la vergüenza:

La exploración de los estratos de la “vergüenza”, si se entiende por ello una exploración de las formas incorporadas de la inferiorización y la sujeción, puede desembocar en la creación de nuevas significaciones sociales, culturales, políticas, existenciales que no sería exagerado calificar de emancipadoras, y tal vez incluso de revolucionarias. Interrogar el veredicto es ya una manera de despojarlo de su carácter de evidencia: es apelar la sentencia, pero como no hay instancia ante la cual presentar esa apelación, conviene a la vez en uno mismo y en el mundo social organizar la resistencia a los lastres instituidos del pasado, siempre eficaces en el presente, y trabajar en la invención de nuevas posibilidades. (2017: 275)

Si situamos esta reflexión en términos de narrativa, podremos reconsiderar el modo en que la tradición literaria española trabaja sobre una moral que se tensa entre la dominación y el doblegamiento o la sumisión (Señor/ vasallo; Amo/siervo; Maestro/educando; Caballero/ escudero; Imperio/colonias; vencedores/ vencidos). La postulación operativa de la infancia considera invertir el segundo término desde la resignificación, no como una nueva dominación, sino como una liberación de la tensión desde el trabajo de la fantasía. Se trata, en realidad, de una tercera posición. El

binarismo resulta roto por la irrupción de lo abyecto, que refuncionaliza la lógica de la tensión minorizante a partir de la productividad de la abyección en términos de lo menor.

Por otra parte, también será posible constatar que los relatos instalados en una posición infantil cuestionan la dinámica de las generaciones: se sitúan en la trama de la genealogía y la descendencia para luego, dinamitarla. Así, la historia de la literatura construida desde el corte generacional se problematiza desde el modo en que operan los hijos que escriben o que enuncian en estos relatos. En ese marco, el debate de la oposición entre padres e hijos se vuelve un programa político-literario. Supone pensar en la transformación de la paternidad en relación con la autoría y habilitar un concepto nuevo de la productividad de la posición de hijo: la *hijidad*⁶⁵. La serie de los hijos habilita un decir nuevo, desde otro lugar, que ya no reproduce lo aprendido sino que actúa desde el enfrentamiento con el régimen de legalidad que instalan en su propio discurso sus madres y sus padres. La posición de hijo y la posición infantil dispondrán del relato de filiación para descubrir formas nuevas en ficciones que discuten lo que se entiende, finalmente, por *tradicción*.

A la luz de todo lo expuesto, podemos sostener que los relatos que constituyen nuestro corpus se establecen en términos de ficciones de familia e infancia. Esto supone un desfase con relación a las fronteras de lo genérico, en la medida que la ficción se expande por fuera de los relatos (aunque parte de ellos) para dar cuenta de su circunscripción en los imaginarios. Aún más, las ficciones de familia e infancia trabajan sobre los discursos de lo social en función de provocar un desvío. Al operar sobre lo previsible, exponen una red de vínculos ya codificados. Sin embargo, servirse de esa previsibilidad funciona a efectos de provocar una desestabilización. Se valen para ello de la potencia subversiva de la infancia. Esa potencia reside en la construcción de una

⁶⁵ Marthe Robert sostiene sobre la teoría freudiana de la novela familiar de los neuróticos, que existen dos formas de relato en los orígenes del género novelístico: “(...) il n’y a que deux façons de faire un roman: celle du Bâtard réaliste, qui seconde le monde tout en l’attaquant de front; et celle de l’Enfant trouvé qui, faute de connaissances et de moyens d’action, esquive le combat para la fuite ou la bouderie” (2000: 72). Explica Didier Anzieu que en la forma del niño “encontrado” “el niño duda de sus padres. Don Quijote es un ejemplo típico. Las novelas construidas de esta forma son obras de ficción pura”. Pero luego, en aproximación a la realidad externa “el niño ya no puede dudar de su madre, pone en tela de juicio solamente el papel que desempeñó el padre y fantasea que otro hombre pueda ser su progenitor. Es la segunda forma de la novela familiar, la del niño “bastardo” que serviría de modelo a la novela realista, o naturalista, que, al nutrir su ficción con elementos de la realidad “secunda al mundo al mismo tiempo que lo ataca de frente” (Didier Anzieu 1993).

imagen que se aproxima a la del niño pero se desplaza de la identificación hacia un movimiento que busca hacerla detonar. Por tanto, no hablamos de infancia como identidad porque de lo que se trata es de la desarticulación y dispersión. Así, en esa fragmentación, en esa dispersión de elementos, lo que persiste es una posición infantil. Posición infantil que trabaja para excentrizar, dislocar, extrañar.

Los entramados conceptuales recorridos a lo largo de nuestro desarrollo, exponen los modos en que diversos abordajes disciplinares (la historia, el psicoanálisis y la filosofía, fundamentalmente) permiten dar cuenta de una red conceptual en la que la infancia y la familia se disponen como saberes a construir. En este sentido, la literatura puede aportar un conocimiento de índole disidente, que se basa en lo que la infancia construye sobre sí misma y en torno a su enclave de emergencia, lo familiar, como territorio sobre el cual buscará intervenir.

Si en nuestra lectura identificamos, de comienzo, tres grandes matrices conceptuales –la infancia, la familia y la luz (más exactamente, las fulguraciones figurativas) –, el dispositivo crítico que intentamos poner en funcionamiento se ubica en el intersticio en el que las tres se encuentran.

Las ficciones de infancia y de familia se fundan sobre exclusiones y tensiones (salud/enfermedad; niñez/madurez; minoridad, mayoría) pero colaboran a desarticular los binarismos desde la delimitación de una autonomía del espacio de la creación de fronteras móviles, desde la desarticulación temporal y desde algunos lugares tópicos de la infancia que resultan recuperados para ser destruidos. En la tradición de la narrativa española, la posición infantil es un *hacerse carne* de lo niño liberado para inocular el franquismo somatizado en los cuerpos (Labrador 2017). Pero en la medida que la infancia se revela siempre en presente, los efectos del totalitarismo quedan expuestos en un devenir temporal en el que van revelándose con distintos matices (transformándose en órdenes impuestos de índole diversa). No se trata solo de poner a trabajar el recuerdo, sino que la infancia se revela en estas ficciones como un reconocimiento de “lo mismo” en un mirar nuevo. Esa mirada se deja deslumbrar por la fulguración de lo pequeño, de lo que se instala como microfisura sobre una superficie dada.

Asimismo, las ficciones de familia e infancia tomarán en nuestro corpus la forma privilegiada del “relato de filiación”. En el vínculo entre padres e hijos se revelarán formas nuevas de contemplar el propio funcionamiento de los textos al interior de un entramado hecho de literatura, en el que emergen lenguas de la infancia. No se trata de

una lengua trascendental perdida, sino modos de hacer cosas con y desde la infancia para decir desde lo menor. Como emergencia en los textos, las posiciones infantiles aparecen como un modo de concebir la literatura, una teoría de la infancia que es a su vez una teoría de la creación estética

Estas ficciones pueden ser consideradas como ficciones menores que operan dentro de un sistema mayor para exponer sus derivas procedimentales con un objetivo principal: las fisuras de sus propios programas de escritura.

4.5. Síntesis y proyecciones

En este capítulo se propuso la sistematización de aportes conceptuales operativos con relación a la familia. En este sentido, se expuso de comienzo su funcionalidad en términos de tropo durante la Transición y el desarrollo intentó dar cuenta del trabajo del familismo en términos de ideología. De este modo, en función de su íntima articulación en el abordaje de la infancia, se propuso considerar la familia en términos de posiciones discursivas que funcionan en torno a una posición infantil. Finalmente, considerar las posiciones infantiles como refuncionalización de lo abyecto, nos permitió contemplar su productividad como estrategia de mostración de “lo familiar” desde la extrañeza. Finalmente, la aproximación en términos conceptuales a lo que se entiende por “ficciones de familia e infancia” sienta las bases de lo que buscará leerse operativamente en los capítulos siguientes, en los que se desarrollará un análisis del corpus desde estas redes conceptuales propuestas.

TERCERA PARTE

NIÑO DESORDENADO. Cada piedra que encuentra, cada flor arrancada y cada mariposa atrapada ya es para él principio de una colección, y todo lo que posee constituye una sola colección. Con él muestra esta pasión su verdadero rostro, la severa mirada india que en los anticuarios, los investigadores y los bibliófilos sólo sigue ardiendo de manera empañada y maníaca. No bien entra en la vida, ya es cazador. Caza espíritus, cuya huella presiente en las cosas; entre espíritus y cosas se le pasan los años, en los que su campo visual permanece libre de hombres. Le sucede como en los sueños: no conoce nada permanente; cree que todo le ocurre, se lo topa, le sobreviene. Sus años nómades son horas en el bosque de los sueños. Desde allí arrastra el botín hacia el hogar, con el objeto de limpiarlo, asegurarlo y desencantarlo. Sus cajones deben convertirse en arsenal y zoológico, museo del crimen y cripta. Ordenarlos significaría destruir un edificio lleno de castañas espinosas que son manguales, papel de aluminio que es un tesoro de plata, cubos de madera que son féretros, cactus que son árboles totémicos y monedas de cobre que son escudos. Hace tiempo ya que el niño ayuda a ordenar el armario de ropa blanca de la madre y la biblioteca del padre, aunque en su propio territorio sigue siendo un huésped inconstante y guerrero.

(Walter Benjamin. "Ampliaciones". *Calle de mano única*)

Capítulo V: La posición infantil y el padre

Resumen del capítulo

Este capítulo desarrollará las siguientes líneas de lectura: en Millás, el trabajo sobre la metaforización del pasado y la transformación en bloque de infancia de la escritura en términos de la epístola. En tanto, en Mendicutti, lo que emerge como bloque de infancia es el cuerpo ausente que se transforma en lengua (el cuerpo travesti que no tuvo niñez se vuelve todo infancia en su monólogo). En ambos textos, las metáforas de la luz se decantan por los matices de sombra. Lo que fulgura figurativamente es un cuerpo cuya libertad amenazada se resiste desde la potencialidad de la palabra.

5.1. *Cerberos son las sombras* (1975): la luz empobrecida. Posiciones infantiles y desencanto.

Cerberos son las sombras parte de la constitución del relato a partir de una primera persona que intenta reconstruir un momento axial de su historia familiar. En este sentido, el objeto que orienta el recuerdo y el olvido es un intento de explicación y de formulación de un sentido a la circunstancia actual en la que el yo se encuentra sujeto y que constituye su presente de enunciación. No obstante, lo significativo es que el relato se organiza a modo de una carta al padre. De esta manera el yo que dice, pone de manifiesto en el acto mismo de decir, y a través de la interpelación, el modo en que un *otro* configura el propio territorio de la intimidad.

Como se consignó por extenso en los primeros apartados de esta tesis, *Cerberos son las sombras*, la primera novela de Juan José Millás, ha sido señalada como una de las novelas que inicia en España el ciclo de la llamada “Nueva Narrativa”, junto a *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza. Sin embargo, sobre esta coincidencia Constantino Bértolo reflexiona:

Cerberos son las sombras, de Juan José Millás, presentaba o portaba unas novedades muy dispares a las de *El caso Savolta*, salvo en la pretensión de fuerte unicidad que ambas obras encerraban. Escrita en primera persona, la larga carta al padre que conforma la novela de Millás revelaba un sabio equilibrio de tensiones dobles: en lo exterior y lo interior, entre lo reflexivo y lo narrativo, entre lo enunciado y lo sugerido, entre lo público y lo privado. Si la obra de Mendoza provenía, al menos en su superficie, de los registros de la literatura popular, la de Millás enlazaba con la literatura de Kafka, la narrativa existencialista francesa y la atmósfera moral del realismo italiano. Si su argumento remitía a un pasado

histórico concreto –la derrota–, no lo hacía ni desde la voluntad de testimonio ni desde una fácil desideologización del pasado (...). La apuesta narrativa que suponía *Cerberos son las sombras* presentaba unas exigencias de lectura nada comparables a las de Mendoza y eso, unido a determinados factores extraliterarios, provocó que, a pesar de la atención de la crítica, su novela no tuviese una repercusión literaria explícita. [Tanto la obra de Millás como la de Mendoza son, sin embargo, las que mejor delimitan el marco de nuestra actual narrativa.] (Bértolo [1989] 1992:294)

En este sentido, es posible identificar en esta novela el tránsito del experimentalismo a la narratividad. El resabio kafkiano la sitúa en línea con una tendencia de exploración de la forma en términos de reflexividad sobre lo narrado. Pero a su vez, existe una historia, con personajes bien reconocibles, cuyos matices configuran enclaves de misterio, algunos de los cuales irán revelándose en el devenir de la trama, y otros permanecerán como preguntas.

Javier Sánchez Zapatero enfatiza en la condición de hito que significó en el panorama de las letras españolas la publicación de *La metamorfosis* en 1966 en España a través de Alianza de Bolsillo (2016: 2). La gradual apertura en la circulación de textos previamente prohibidos, colabora al encuentro con clásicos y su especial pregnancia en la narrativa vernácula. El propio Millás arriesga una hipótesis con relación a los efectos de estos clásicos en la cosmovisión particular que sostienen sus textos. Así, consultado por la influencia del existencialismo en la primera parte de su obra, el autor responde:

Puede ser que haya una influencia porque hubo un momento en que el existencialismo, tanto Sartre como Camus, fue muy importante vitalmente para nosotros. Fueron unos momentos en que vivíamos muy desgarrados y muy desesperados y quizás el existencialismo dio una cobertura intelectual a un tipo de desesperación que era muy cutre y muy provinciana, una desesperación de vivir en familias muy locas, que eran un reflejo de la dictadura, donde todo estaba prohibido. (Millás en Beilin 2001: 120-121)

Esta “desesperación cutre y provinciana” se postula como modo de concebir la sensibilidad de una época pero puede considerarse el punto de partida de la mirada que sostiene la novela en cuestión. Recordemos que en la propia trayectoria biográfica de Millás, hay un viaje fundacional que lo traslada, junto a su familia numerosa, de Valencia a Madrid. Este desplazamiento sella en su trayectoria de escritura el lugar de la circulación como *valencia* clave. En las novelas de Millás, el tránsito entre espacios se convierte en un merodeo en torno al ocultamiento y a las revelaciones. En esta novela, en particular, dicho tránsito se cifra en esta escena inicial:

Y cuando mi recuerdo gira en torno a ti, la memoria se me traslada a aquel tren en el que viajamos juntos. Sé que pensé en el mar que abandonábamos, y que me pregunté con qué palabras recordaría todo aquello cuando pasaran unos años. (...) Llevabas la camisa sucia, y eso armonizaba muy bien con aquellos bancos de madera, que al cabo del tiempo aún me duelen en las costillas. Te asustaste cuando el policía de paisano que acompañaba al revisor te pidió la documentación familiar con educación y alevosía. Todo estaba en regla, y tal vez comprendiste, mientras perdías la mirada en el perfil de Jacinto, que el miedo viviría contigo el resto de tus días; luego, cuando la concentraste en su expresión, supiste que habías comenzado a transmitirlo”. (1989: 10-12)

De este modo, la imagen del tren se convierte la fulguración figurativa inicial que cifra un desplazamiento. Pero este tren inicial, no se dirige a ningún lado salvo al miedo. El tránsito oscila insistentemente, hecho de puntos de fuga y de puntos ciegos. La infancia es, de comienzo, el territorio del miedo y la carta es el instrumento a través del cual se intentará transformar ese miedo en el sustrato material de elaboración de otra cosa. En este sentido, resulta relevante en el pasaje citado, la contundencia del verbo de conocimiento dispuesto con relación a la acción de pensar –lo que construye una recursividad extraña– y la pregunta por la lengua: con qué palabras. De esta manera, los momentos iniciales del texto revelan que de lo que se trata es del modo en que la infancia construye conocimiento sobre el presente poniendo en problema la lengua familiar.

Deleuze y Guattari (1990) sostienen con relación a la *Carta* de Kafka: “Se diría que al proyectar la foto del padre en el mapa del mundo se ha desbloqueado el callejón sin salida propio de la foto, se ha inventado una salida para este callejón, se ha conectado una madriguera subterránea y a todas las salidas de esta madriguera” (1990: 20). Vale decir, en ese territorio que crea una textualidad en diálogo entre padre e hijo, la proyección de una imagen paterna implica un salirse de sí de la voz que relata, para habilitar una huida de la identificación. El riesgo de este reconocimiento de sí mismo en términos de duplicación, aparece en la primera línea de la novela: “Querido padre: Es posible que en el fondo tu problema, como el mío, no haya sido más que un problema de soledad” (1989: 9). Por lo tanto, esa línea que conduce al reflejo, buscará ser destruida a través de las páginas subsiguientes. El primer lugar de salida de esa “madriguera” (“en el fondo”), es la escritura misma de la carta. El hijo que escribe pone a distancia a un padre que, al momento de su escritura, no puede hacerlo.

Pero así como la carta en Kafka es un reproche sobre el miedo, en Millás el desplazamiento hacia la soledad como problema, traslada la pregunta a la cuestión de lo familiar ¿Por qué la soledad si había una familia? Éste es el punto clave que permitirá la desarticulación (para su exposición) de la ficción familiar como prisión.

Si bien resulta significativo que la *Carta al padre* de Kafka funcione como reminiscencia inmediata en la lectura de *Cerberos son las sombras*, es inevitable asimismo considerar el vínculo con el *Lazarillo de Tormes* en la forma de la carta⁶⁶. Desde este lugar, la apertura de la serie de las ficciones familiares e infantiles que se traza en esta investigación, toma como punto de partida un texto de doble entrada, pero que se remonta a los comienzos en la tradición, en función de una reinscripción dislocada e imprevisible. Allí donde surge la novela española, con un niño que en el camino de su aprendizaje recibe como mandato de su madre “Válete por ti”, en *Cerberos son las sombras* esta soledad será cuestionada y, al mismo tiempo, reactualizada para denunciar el trasfondo de imposibilidad. Lo que se pide es *imposible*, porque todo decir está atravesado por las voces familiares al punto tal que, en el tránsito, la lucha se revelará como la del propio reconocimiento, aunque por ello se pague el precio de la autodestrucción. En este sentido, la novela es *infancia* en su propia constitución, como un asomarse al límite, al modo en que lo planteaba Bataille.

Sobejano lee que, así como en la carta al padre de Kafka hay un distanciamiento propio de una jerarquía entre débil y poderoso, en Millás se produce una inversión en la que a través de la comprensión se logra un acercamiento. “La ‘carta al padre’ es, en consecuencia, un *poema de amor*, y dentro de él se inscribe el *cuento de horror*” ([1987] 1992: 316). No obstante, tal como lo planteáramos, el movimiento no es unidireccional, sino que se trama de acercamientos y distanciamientos sucesivos.

En este sentido, el vínculo paterno-filial es determinante en la configuración de la escritura. Trama las condiciones para la reflexión desde la epístola sobre la ganancia y la pérdida en este acto de comunicación. Porque escribir es siempre un acto de filiación que deja un resto. Dice Mainer:

Estos hijos de la frustración de las clases medias del último tramo del franquismo no *existen* (condición digna y prometeica) ni *son* (horizonte de suprema dignidad ontológica), sino que *duran*, como las condiciones que los han creado. Y en esa confusa pervivencia, sueñan todavía con ajustar la vida a las convicciones y

⁶⁶ Sobre la inscripción de rasgos picarescos en *Cerberos son las sombras* trabaja especialmente Prósperi (2009, 2013a).

no a las mentiras. (2004: 54)

La condición de infancia para los niños del franquismo es el de ser todo disponibilidad para la disciplina. Sin embargo, los matices de su sometimiento se definen entre la afectividad y el rigor, por lo cual, el acceso a la libertad en el trabajo de la imaginación, supone asimismo recuperar estos rasgos como base procedimental. La voz que dispone el relato pertenece a un sujeto de edad indefinida (probablemente un niño que se estima en el arribo a la pubertad) y es en esa condición etaria incierta donde se juega su potencia. Los episodios que traman la historia son localizados en un tiempo reciente. No obstante, podemos sostener que se sustenta en el relato una posición infantil en la medida en que la mirada que se dispone sobre ellos es una mirada entre extrañada y reflexiva sobre la familiaridad de lo extraño. *Eso extraño* es, en cierto modo, la violencia y la desesperación.

En esta línea, el texto se tramará como un tren de circulación de intensidades en dos vías: la carta (la vía de la luz) y el secreto (la vía de oscuridad y muerte). Ambas vías no son mutuamente excluyentes, sino que se superponen, se requieren mutuamente, funcionan juntas. El bloque de infancia emerge en la exploración imaginaria del pasado, pero a partir de la conmoción temporal que provoca la carta, la inscripción del presente transforma lo relatado en un siempre-ahora.

De circunscribirnos a la anécdota en la novela, podríamos identificar de comienzo una doble abyección. El relato que se construye comienza con una huida hacia Madrid de la voz que narra y su familia, en condición de perseguidos. A su arribo, se instalan en una casa de condiciones precarias en la que permanecen ocultos. Por tanto, en condición de parias y pobres, tendrán sobre sí el peso de la exclusión. Sin embargo, es el punto en el que la voz toma la palabra, cuando dicha abyección se transforme en productividad enunciante. Por este motivo puede reconocerse allí una posición infantil: aquella que logra hacer con los restos algo que permanece. El bloque de infancia es la carta misma en el que se la pretende detener, condensar, hacer funcionar como dispositivo de sobrevivencia. Una máquina que fabrica una huida. El trazado de una región cuyos puntos de fuga están en lo incierto, en lo no dicho.

No obstante, si bien se intuye un escape familiar tramado por motivos políticos, la revelación es que, en quien narra, la condición de “perseguido” está dada por su sujeción a lo familiar. Leemos en la novela:

Yo adiviné por sus palabras que *nunca más tendríamos familia*, que habían comenzado ya a echar tierra y olvido sobre nuestros nombres. Y esto al menos me sirvió para comprender que los frágiles lazos que unen a las personas nada tienen que ver con la sangre, sino que afirman sus dominios sobre el dolor compartido y la mentira necesaria, creando entonces corrientes subterráneas de un cariño tan triste e inútil, como difícil de reprimir en las situaciones adversas. (1989: 17. Subrayado nuestro)

El dolor y el cariño, el rigor y la afectividad en términos procedimentales, tal como aludíamos anteriormente, se dirimen en una familia que, en la constancia de su descomposición, se demuestra especialmente viva y activa. Lo que persigue hasta caerse a pedazos es el familismo; lo que “afirma su dominio” con contundencia, es el resabio de lo familiar como cárcel. En términos de Epps (2001)

Indeed, it is possible, I believe, to read the broken domestic scene in Millás's text in the light of the official version of domesticity. Whatever the case, Millás's text does not stage violence only in the street, but in the home, suggesting an imbrication of sites. (2001: 48)

Significativamente, quien narra reside en un sótano oscuro en el que convive con ratas a las que les ha construido una especie de jaula con desechos encontrados. La lectura en términos de réplica es inmediata: el sótano replica la oscura casa familiar; el vínculo de la voz con las ratas, es su propio vínculo con su familia. Ese vínculo se construye no sólo sobre las acciones de dar vivienda y alimento, sino que se sostiene asimismo en el rigor y en las pequeñas torturas. El presente de quien habla se dirime en su interacción con los animales encerrados. Pero allí donde se ve reflejo y reproducción, aparece la infancia, que siempre destruye el binarismo en Millás, es la tercera posición en un circuito dinámico indecible.

Lo que permanece no dicho funciona como puntos de fuga y como puntos ciegos. ¿De qué huye la familia? ¿Cuál es el problema de Jacinto, el hermano del narrador?: son puntos ciegos. ¿Por qué la madre oculta el cadáver de Jacinto en el armario? ¿Por qué criar ratas?: son puntos de fuga. Al hablar de puntos de fuga, aludimos a pliegues de sentido que logran dinamizar el circuito a partir de lo que solapan. Se trata del secreto como dimensión constitutiva de la ficción familiar. A propósito del secreto dicen Deleuze y Guattari:

El secreto tiene una relación privilegiada, pero muy variable, con la percepción y lo imperceptible. El secreto concierne en primer lugar a ciertos

contenidos. El contenido es demasiado grande para su forma... o bien los contenidos tienen en sí mismos una forma, pero esta forma es ocultada, sustituida o reemplazada por un simple continente, envoltorio o caja, cuyo papel es el de suprimir en ella las relaciones formales. (2004: 287)

Y más adelante agregan:

Pero el devenir del secreto lo lleva a no contentarse con ocultar su forma en un simple continente, o a intercambiarla por un continente. Ahora es necesario que el secreto adquiera su propia forma, en tanto que secreto. El secreto se eleva del contenido finito a la forma infinita del secreto. Ahí es donde el secreto alcanza lo imperceptible absoluto, en lugar de remitir a todo un juego de percepciones y de reacciones relativas. (2004: 289)

El secreto es el punto de fuga. Y en ese secreto se oculta una verdad doble: que lo que muere en realidad es el niño y que lo que persiste es la infancia al precio de no comprenderla. La voz protagonista relata el reencuentro con su hermano recluido en una habitación a causa de una dolencia indefinida. El episodio emerge en el cruce del misterio (no se sabe lo que va a pasar porque no el texto no dio indicios de ello) y el suspenso (el tiempo entra en ralentí y hay una deliberada demora en el trabajo de la percepción). Cuando el sujeto logra ingresar a la habitación, descubre en el armario el cadáver de Jacinto⁶⁷. Pero esa revelación provoca una especie de contagio en quien narra, quien a partir de allí, comienza a percibir en sí mismo los efectos de la putrefacción. El encuentro con lo ominoso, no obstante, no es un fin en sí mismo. Lo que pretende revelar, en realidad, es el circuito que ha tramado la madre para que el sujeto llegue a dicho encuentro. La escena doméstica arrastra nuevamente una experiencia pura de la violencia. En este sentido, en esta escena, cada miembro de la familia es un punto que resignifica desde su posición la de los demás. La ficción familiar guarda para cada miembro una posición discursiva en la que lo que se negocia es la propia supervivencia y los vínculos se dirimen como un territorio de lucha cuya materialidad última se funda en lo que resulta factible hacer con la lengua.

La cartografía sórdida que se teje a partir de entonces, entre lo que el armario

⁶⁷ Dice Millás en una entrevista realizada con motivo de la publicación de su novela *Desde la sombra*: “El armario, todo mundo sabe, sobre todo los niños, es el lugar donde vive el fantasma. Incluso el armario empotrado que no tiene tanto misterio, es el depositario del fantasma, el niño tiene miedo de abrirlo. La relación especial es con dos espacios del dormitorio: el armario y debajo de la cama. Pero el armario metaforiza el útero materno y también el ataúd. Y es el propio subconsciente. Es como entrar en comunicación con una dimensión muy oculta de sí mismo. Los confesionarios tienen algo de armario. El armario es un trasto que puede metaforizar mucho y es el lugar desde donde nos espían”. (En Caviglia s/f: en línea)

oculta y lo que se sabe, establece una disrupción en términos de conocimiento, que ubica al yo que recuerda en una nueva posición: saber lo que oculta el armario supone reconocerse a sí mismo como una otredad imposible. Por eso el yo necesita indagarse delimitando su propio territorio, a la distancia y en perspectiva, en diálogo con una otredad fantaseada. Del acercamiento, solo podrá obtenerse el fracaso: como en un espejo, la carta devuelve al yo enunciante su propio eco. Porque esta carta, que nunca llegará a destino, diseña un tú que es el sí mismo desdoblado.

De este modo, lo que se encuentra en disputa a lo largo del relato son las posiciones de poder interpretativo. Durante los episodios relatados, el protagonista entrará en contienda fundamentalmente con su madre, en la medida en que el padre sólo cumple la acción de fracasar. El resto de su participación se limita a asentir y a “callar otorgando” en las intervenciones de los demás. La situación de espera en la que se encuentra el padre (espera de alguien que los rescate) aparecerá transformada en la posición del hijo que escribe porque ya no espera nada. Sabe que lo que resta es el fin. Es por este mismo motivo, que encuentra un sentido último sostener el ejercicio de la escritura en función de otorgar una interpretación a la propia ficción familiar, a partir de lo vivido.

Leemos en las primeras páginas de la novela: “Entonces supe que para nosotros el futuro no sería jamás un cielo abierto, ni siquiera un mar de calamidades, sino más bien el único lugar posible desde el que la memoria pudiera trabajar, como en un pozo sin fondo, intentando sacar algún sentido del azar anterior” (1989: 15). Como los desechos utilizados para la construcción de las jaulas de las ratas, la voz se vale de sus propios recuerdos como ruinas, restos, de la propia historia familiar para darse a sí mismo el fin de la supervivencia (el *perdurar* del que hablaba Mainer).

Sin embargo, resulta digno de atención este pasaje:

Te veía unos años atrás menos cansado, pero no más joven, conduciéndome al sitio donde nació tu padre (...). Me habías llevado de la mano hasta una pequeña altura, en las afueras, y allí junto a aquel castillo que venía pudriéndose desde que lo abandonaran los moros, me enseñaste con orgullo los cinco árboles que habías plantado por deseo de tu padre cuando tenías cinco años. (1989: 15)

La escena que sitúa la infancia paterna textualiza diversos elementos de alta significatividad: la disposición en un escenario exterior, un padre joven envejecido, la afectividad del gesto de tomar la mano como quien transmite una enseñanza

trascendental. Frente a la opresión de los espacios cerrados, la infancia paterna se muestra como un reducto para la esperanza: plantar árboles como apuesta a la futuridad. El padre-niño planta árboles. Pero los niños del relato, por sus propias circunstancias, no pueden hacer otra cosa que imaginar:

(...) de entre todas las maneras posibles de huir [Rosa y yo] habíamos escogido aquella que estaba más expuesta al fracaso, porque partía de una base cuya raíz era el fracaso mismo y que consistía en aprovechar la imaginación o cualquier otro proceso mental para creernos libres y capaces de alcanzar al menos *un cierto tipo de felicidad en la que el afuera nunca entraba como elemento constitutivo*; y lo que a veces tomábamos como afirmación de la progresiva consistencia de nuestro conocimiento y nuestro saber, no era sino su extrapolación más vil manipulada con las tristes armas de nuestra soledad, impuesta por los que se repartían el afuera. (1989: 34-35. Cursiva nuestra)

Se trata del juego del “hechizo liberador” al que aludía Savater. Un tiempo suspendido, precario, que resiste como fracaso en un sentido otro. La distancia que separa la infancia del padre de la propia se dirime en esa tensión entre exterior-interior, que es también la tensión entre pasado-presente. De aquí se explica: “Porque ahora ya todos los caminos conducen a vosotros, de manera que lo que quise convertir en recuerdo se ha tornado en memoria, y la memoria tiene más relación con el futuro que con lo sufrido” (1989: 166). Poner a trabajar la infancia en la carta, ir a su encuentro, es la única apuesta de futuridad que le resta a quien narra. Por eso puede leerse en el desplazamiento de esta carta que nunca llegará al destinatario (el padre), que finalmente no se trata de otra cosa más que escribirse a sí mismo la infancia en función de la pervivencia.

“Entonces nace en él el extraño imperativo: o bien dejar de escribir, o bien escribir como un ratón...” (Deleuze y Guattari 2004: 246). En *Cerberos son las sombras* podría leerse la infancia recuperada de Bataille en ese punto límite en el que se encuentra la escritura y la locura como enfermedad familiar latente. La enfermedad sin nombre de Jacinto que se ha transmitido a quien escribe a partir del encuentro con su cadáver en el armario, se transforma en la escritura en un devenir-rata que, de alguna forma, es transmitir la enfermedad al lector. Las ratas paren y devoran a sus crías, así como de la ficción familiar deriva la infancia que se devora a sí misma: “Primero la cabeza, luego el resto de esa pequeña realidad lampiña, ciega, tan precaria como esta realidad algo más grande que soy yo, que enseguida voy a ser atrapado por las redes de quienes me persiguen” (1989: 191). Pero el tránsito ya ha ocurrido previo a la transmutación y la

carta, finalmente, se convierte en la intemperie que ilumina alejada de la sordidez familiar, en la forma de una novela. Si “Cerberos son las sombras”, el tránsito sobre la oscuridad será la condición para el arribo hacia la luz de la palabra.

Finalmente, la pregunta inevitable y evidente que se desprende del episodio relativo a la infancia del padre, es: ¿Cuál es ese castillo “que viene pudriéndose desde que lo abandonaran los moros”? Sin dudas es la familia pero es España también. Mainer afirma que “‘Desencanto’ e ‘identidad’ son premisas que pueden buscarse en casi todas las novelas de 1970-85” (2004: 42). Precisamente, se trata de leer en la exploración que propone la primera persona, los matices de una sensación de *pérdida*. El caso de la novela de Millás es paradigmático porque premiada en 1974 se publica el mismo año de la muerte del Dictador. Sostiene Contadini que “*Cerberos son las sombras* constituye un verdadero programa narrativo, porque en él se encuentran concentrados una multiplicidad de temas y de estrategias propuestos de nuevo pero en forma diferente en las novelas sucesivas” (2013:37). Con una particular capacidad de anticipación, *Cerberos son las sombras* lee, en realidad, la ficción familiar como un enclave problematizador con vistas al futuro, no solo de la obra sino de España.

En términos más amplios, de “(...) la interiorización de los fantasmas del franquismo por sus víctimas” (Mainer [1988] 1992: 55) surgirá esa nueva condición de ser hijo, estallada, y en su transformación productiva, la carta finalmente llega a destino, se vuelve una pequeña luz que ilumina bajo la condición de lo incierto. Puede leerse esto junto a Epps (2001)

“Something familiar” might be Franco and Francoism, continuing, for many, even after their apparent disappearance, continuing, moreover, in the act of writing and publishing after Franco’s death a tale that may very well take place before it. More generally, and hence more disturbingly, “something familiar” might be anything that forms part of a familiar story, a tradition, a family. Millás’s text, profuse in quasi-philosophical reflection and sparse in social, historical, and political reference, does relate some strangely familiar things. (2001: 32)

Algo tan familiar como el castillo que no deja de pudrirse.

5.2. *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982): Hacerse niño para ver en la oscuridad

En *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) la infancia puede abordarse en tres órdenes: las escenas de infancia propiamente dichas tal como aparecen textualizadas en el relato, las escenas de construcción de una mirada travesti como posición infantil que desafía la oscuridad y, finalmente, el posicionamiento de esta novela al interior de la obra de Mendicutti, sobre la que se impone un gesto de condición inaugural.

Una mala noche la tiene cualquiera se postula como el gran monólogo interior de una travesti llamada La Madelón, y toma como punto de partida un hecho histórico, factual. El 23 de febrero de 1981, un grupo de guardias civiles dirigidos por el Teniente Coronel Tejero irrumpe en el recinto del Parlamento español y toma a los congresistas por rehenes bajo el propósito de terminar con la relativamente reciente democracia. Así, la historia de la novela se sitúa durante la noche de ese 23 de febrero, momento en que La Madelón se encierra en su casa a esperar y, mientras tanto, da rienda suelta a su discurso en una deriva de recuerdos y reflexiones. En términos temporales, la acción del relato se enmarca entre el 23 y el 27 de febrero, día de las marchas pro-democráticas. Pero los límites temporales, por acción del recuerdo, serán producto de dislocación (no se sigue una línea cronológica en los episodios relatados). Lo único que queda claro es la preeminencia del presente en la voz que enuncia y su proyección hacia el futuro en la espera que se da en una doble dimensión: la del desenlace de los acontecimientos y la de la compañera de vivienda de la Madelón, a quien llaman La Begum, cuyo paradero se desconoce. Ambas esperas pueden considerarse en relación, porque un desenlace desfavorable de los hechos puede conducir a un final trágico para La Begum.

Alberto Mira sitúa en el fin del franquismo

un cambio de configuración en la experiencia homosexual: el paso de una homosexualidad *forzosamente* armarizada (...) a una identidad gay *potencialmente* pública que se expresa en primera persona y constituye, en sí, una *transición*, metonimia de un proceso de cambio general que afecta a estructuras y mentalidades. (2007: 416)

Desde este lugar, puede pensarse que el movimiento de La Madelón en su encierro, replica la “armarización”, un repliegue en función del miedo. Sin embargo, no habría que perder de vista que la figura se identifica con la condición travesti. Mira

alude asimismo, a la problematización de la figura de la travesti: “El travesti se sitúa así entre la dominación del estereotipo heterosexualista y una nueva homosexualidad radical que planta cara a los estereotipos” (Mira 2007: 417). De esta manera, la *voz travesti* se constituye como una dimensión altamente productiva para explorar en los enclaves de visibilización de las sexualidades minorizadas por la violencia institucional.

La novela podría pensarse como un discurso de urgencia. Ganadora del Premio Ciudad de Barbastro en 1982, surge sobre la inmediatez de lo necesario. La muerte de Francisco Franco en 1975 habilita en España un nuevo período en el que las instituciones democráticas requieren repensarse. Pero la contundencia del episodio del 23-F exige la reflexión sobre las consecuencias de cuarenta años de dictadura. La amenaza sobre la incipiente democracia expone las contradicciones y negociaciones que se están gestando, no sólo en términos institucionales, sino también en términos de imaginarios, que involucra no solo a las sexualidades sino a un concepto amplio de libertad.

Todo lector podrá constatar que en esta novela las escenas de infancia no ocupan un lugar predominante. Sin embargo, en la medida en que en la trama de las referencias, la infancia se recorre de modo desplazado, surge una fisura por donde ingresar al eje que nos interesa desandar.

En los relatos de la Transición, la palabra en primera persona adquiere una relevancia particular. Laura Gómez Vaquero señala este fenómeno para el cine documental de la época y sostiene:

Es quizás esa presencia de voces concretas y diversas, pertenecientes tanto a especialistas como a profanos, a personajes conocidos y a anónimos, etc., la que de manera más clara simboliza el paso de la dictadura a la democracia, por lo que tiene de pública convivencia (más o menos problemática) de pareceres. (2012: 16-17)

Esta apuesta puede leerse del mismo modo en la literatura. De hecho, Mainer refiere como marca saliente para el quinquenio 1985-1990, la “refundamentación del ámbito íntimo, *privado*” ([1988] 1992: 67). El autor señala como evidencia del fenómeno la proliferación de diarios, dietarios y memorias personales ([1988] 1992: 68). Por tanto, éste podría considerarse como uno de los aspectos en los que la propuesta de Mendicutti se revela como *avant la lettre*.

Las distintas modulaciones en la inscripción del sujeto darán cuenta de la

necesidad de testimoniar, y al mismo tiempo, de reconocer la palabra corporeizada, arraigada a un cuerpo con historia. El trabajo sobre la primera persona ya nos alerta sobre un primer problema que atañe en realidad a todas las que pueden ser llamadas escrituras del yo ¿Cuánto dice de sí mismo en realidad quien se dice en primera persona? ¿Qué se calla en lo que se dice cuando se pretende decir? En este sentido, decir “yo” nos enfrenta a la fisura que se abre en la palabra en términos de lo íntimo, como lo íntimamente desconocido (Pardo 1996). Eso que se escapa, que es lo que impide ser idéntico al buscar la identidad en la postulación de la primera persona, es lo que se expone para nosotros en condición de problema, especialmente, cuando lo que manifiesta es su proximidad con la dimensión de la infancia. Infancia, lógicamente, entendida no como una figuración particular de la niñez, sino como territorio epistémico posible para indagar en las subjetividades otras. Será posible pensar con Link a la infancia como *falta*, y en este sentido, entenderla como “rastros de una ausencia” “que sin embargo (o precisamente por eso), funciona como la máquina que produce el acontecimiento, y por lo tanto, la historia” (2014: 5). Así podemos preguntarnos: ¿cuál es esa ausencia en el texto de Mendicutti? La Madelón se establece a sí misma como una voz travestí. Esto supone un reconocimiento de sí como sujeto con historia. En este sentido, su voz nos enfrenta a la evidencia de la imposibilidad de considerar la identidad en términos de univocidad. Su voz supone valencias ambiguas y su recuerdo pone de manifiesto que esa ambigüedad es una matriz constituyente de su ser en el mundo. Para ella, lo fundacional no es sólo la iniciativa de optar por el atuendo femenino, sino la decisión de tomar la palabra. Pero en esa toma de la palabra, podría considerarse que la ambigüedad queda desactivada a favor de una dispersión significante que no puede circunscribirse sólo en términos binarios. Este efecto podría leerse en términos de Catelli (quien reflexiona así sobre un texto de Alejandro Gándara):

Una voz, en suma, entre otras voces: una buena muestra de lo que debe entenderse, con cierta propiedad, cuando se habla de *polifonía*. No muchas personas, ni muchos personajes, sino muchas voces habitando la máscara del narrador. Aun en la primera persona. Importa poco el estatuto gramatical; lo que cuenta es el efecto que los cortes y las separaciones producen en el discurso: el efecto de la pérdida de dominio de *una subjetividad* sobre el material. No es inútil recordar que Mijail Bajtín decía que ‘el máximo lujo de una subjetividad es la omnisciencia’ y que, por ende, la verdadera novela *subjetiva* es la gran narrativa decimonónica. Por eso, la novela contemporánea, que no hace más que dar cuenta, una y otra vez, de la pérdida de ese lujo, de ese reino, es *objetiva*. ([1986] 1992: 387)

En esta misma línea puede leerse el planteo de la novela de Mendicutti. Una voz que es muchas voces. Una aproximación al discurso minorizado para dar cuerpo a una voz estallada, para exponerse desde su condición performativa: el cuerpo se construye a la vez en el acto de hablar. Hay un cierto regodeo de la lengua, la demora en la lengua causa placer. En la coloquialidad, en el uso de los diminutivos y de una variante andaluza, o incluso de la jerga del propio colectivo de travestis madrileñas de los ochenta, todo esto va de la mano a conformarse un cuerpo. De hecho, la Madelón dice que, a veces, hasta cree que las hormonas le están modificando “el dicho” (1994: 24).

Panesi reflexiona sobre la potencia de lo que denomina “la lengua de las locas” en Perlongher:

Cuando una lengua se vuelve loca deja salir a los monstruos, los desata, los desvela; cuando una lengua se vuelve loca son las locuras del mundo las que combaten con ella. Cuando una lengua se vuelve loca pueden acudir todos los artificios barrocos y con ellos el chillido de las locas que están siempre al borde de parodiar su propia monstruosidad. (2018: 189)

La “lengua de las locas” en Mendicutti es altamente combativa. Sus artificios y “chillidos” están puestos al servicio de la liberación de “los monstruos” criados al calor de cuarenta años de una dictadura que coartó la libertad de los cuerpos y, a través de un silenciamiento impuesto, los condujo a la reclusión⁶⁸.

Alberto Mira sitúa a Mendicutti bajo el modelo del *camp* o la pluma. Según explica el autor, esta sensibilidad particular se desarrolla como enclave de resistencia en especial durante el franquismo (un modo de “dar sentido a la experiencia marginada”) y, luego, será el legado que favorezca la transformación del acontecer homosexual durante los setenta. Funciona como el sustrato desde el que, más tarde, las voces minorizadas trabajarán productivamente a modo de distanciamiento y a la vez de homenaje (Mira 2007: 343).

⁶⁸ La persecución a la homosexualidad durante el franquismo se vio avalada, en principio, por la llamada Ley de Vagos y Maleantes (enmendada en 1954 para “castigar con mayor dureza los comportamientos homosexuales” (Mira 2007: 320)) que luego, reformulada, dio paso a la llamada Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, aprobada en 1970. Los dispositivos institucionales funcionaron a favor de dicha persecución: la represión policial, la confesión en la Iglesia y el discurso médico. Bonatto explica que “en 1979, se consiguió eliminar la cláusula que penalizaba la homosexualidad, y la ley perdió vigencia definitiva en 1995. Sin embargo, la ley que calificaba y sancionaba por escándalo público a la homosexualidad continuaría vigente durante la democracia hasta 1988” (Bonatto 2014: 162).

Para los artistas que llegan a la madurez en los setenta, los referentes preferidos serán el cine popular, la copla, los seriales radiofónicos, las fotonovelas o el pop español de los sesenta: la cultura popular del franquismo, que la intelectualidad ‘oficial’ de la Transición despreciaba, resucita a mediados de los setenta vaciada de sus solemnidades. (Mira 2007: 527-528)

De esta manera, la recuperación de materiales de la cultura popular recompone una memoria colectiva (se trata de un conjunto de referencias compartidas) y expone la trama de la educación sentimental durante la infancia franquista. Al valerse de lo aprendido y transformarlo lingüísticamente, La Madelón logra hacer trabajar el recuerdo en términos de refuncionalización del desecho. Eso desestimado como “frívolo” o superficial, se recupera como un sustrato elemental. Se trata del hacer de “lo niño liberado”, de producir desde “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” (Labrador Méndez 2017: 194). También con relación a esta forma infantil de refuncionalización, dice Vázquez leyendo a Benjamin:

[Los niños] en los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les vuelve precisamente, y sólo, a ellos. (...) Su quehacer con los objetos no tiene por fin restaurar el orden que los precede. Ni siquiera actúan movidos por la necesidad de copiar el mundo de los mayores a partir de sus fragmentos inservibles. Creación antes que uso, renovación antes que imitación, la actividad infantil dota de un sentido inédito al sinsentido de los residuos. (1996: 102)

Por tanto, Mendicutti mira a la tradición narrativa española obturada y, al mismo tiempo, mira esa lengua desfasada con la que se propone hacer algo nuevo. El movimiento es doble. Trabajar la literatura desde la lengua de las locas supone intervenir en la historia de la literatura en una dirección diferente. Fundamentalmente, entonces, el trabajo sobre la forma está planteado desde la opción por la oralidad (esa secundariedad siempre desechada). La lengua de las locas mendicutiana, además, funciona como arqueología verbal (Ingenschay: 1994): los neologismos y la ortografía fonética del inglés, los términos familiares junto a cultismos, borran los límites de lo que ordena, fisuran el orden de la lengua y operan como una apertura en la que se reconoce la posición infantil.

Desde el comienzo del texto, algo de la dimensión de la infancia llega a la historia. La Madelón, enterada de lo que está sucediendo en el Parlamento, ingresa a su casa y enciende la radio: “Me quedé quieta, en cuclillas, pegadita al transistor (...)”

(1994: 9). Podemos imaginar que esa posición física remite a la ubicación fetal, esa disminución de altura llega además para traer, en términos literales, una posición que en principio podría indagarse desde otro lugar como infantil. La analogía entre la posición física y la posición de la mirada de los hechos se ve refrendada cuando más adelante La Madelón sostenga: “¿Qué nos iba a pasar ahora? Ahí pudo servidora comprobar que nada hay más malo que no saber, qué angustia” (1994: 10). Lo que se postula entonces de comienzo es un problema del orden del conocimiento. ¿Qué es lo que se sabe desde una posición infantil? Y aún más: ¿Qué se sabe en lo que se desconoce? La novela emerge así como un instrumento de construcción de conocimiento que busca explorar en el terreno de lo íntimo para poner de manifiesto el lugar de la alteridad en la narración de las historias constitutivas de lo propio. El relato que emerge en el transcurso de la espera, pondrá en eje la construcción del saber de sí en un devenir en el que la memoria movilizará imágenes desarticuladas surgidas de un trabajo singular con la lengua bajo los efectos complejos de la oralidad. Y hablar nuevamente de la oralidad aquí nos remite de inmediato a la primera de las dos escenas de infancia que nos interesa reponer:

Lo mío por Radio Nacional ha sido siempre una devoción, desde que era chica. Bueno, desde que era chico, que con esto de mi juventud me hago un lío horroroso. Nunca sé por dónde tirar. A veces lo pienso, y es como si no fuera conmigo: La Madelón no tuvo juventud, nació con la verde. (...) Ya me lo decía mi madre, que en gloria esté, la pobre: “Manolito, tú como Pemán”. Y es que a mí de chava, aparte de disfrazarme de la Rivelles en *La leona de Castilla* y de Lola Flores en *La Marquesa de Benamejí*, me daba por escribir y me salían unos versitos preciosos. Luego lo dejé porque siempre me salían los mismos, para qué voy a decir otra cosa. (Mendicutti 1994: 10-11)

Significativamente, La Madelón piensa su infancia reñida con la escritura. Escribir es el gesto del “chavea”, el lugar desde donde se construye lengua, pero una lengua que se vuelve insistencia, que replica, que se repliega sobre sí misma, que obtura, que cierra. Dos son los gestos de esa lengua, en realidad: la *performance* de la diva y la *performance* del escritor ícono del franquismo. Ese encuentro disruptivo deviene en un abandono, lo que no se puede leer porque insiste, porque se repite

incansablemente, se desfigura pero para transformarse en otra cosa⁶⁹.

Más adelante en el relato aparece esta segunda escena⁷⁰:

De pronto, no sé por qué, allí pegado al transistor y en cuclillas, que ya me empezaban a doler las corvas, me dio por pensar en todo aquello, en nuestros primeros meses en Madrid (...). Aquello fue mi juventud, o sea la juventud de Manuel García Rebollo, que es mi gracia. La Madelón nació después y, como cualquier mujer divina que se precie, no tiene pasado. (...) Cuando pienso que La Madelón –o sea, servidora de un tiempo a esta parte– no ha tenido juventud, me entran unos repelucos la mar de dramáticos. Claro que, para repelucos, los de aquella noche de febrero (1994: 12).

La reflexión sobre la ausencia de pasado conmociona el cuerpo. La experiencia de esa noche de febrero se acerca a la imaginación de una emergencia sin origen, vale decir, lo que se impone como resultado de un vacío, de una ausencia (de niñez y a la vez de democracia). Cuando La Madelón utiliza su nombre masculino lo hace en presente. Por lo tanto, expone su propia dualidad constitutiva. Lo hace también a lo largo del relato, cuando en distintas ocasiones, alterne para sí misma la forma masculina y la femenina. El nacimiento de La Madelón no es consecuencia de la muerte de Manolito, sino que ambos construyen la materia desde donde se funda su decir. Significativamente, buena parte de los relatos que apuestan a la autobiografía delimitan el momento de los orígenes como fundacional. Algo en la experiencia de la infancia pretende situarse como el lugar de la explicación de lo que el adulto es. No obstante, en La Madelón, ese paso es imposible, el proceso de construcción de su propio reconocimiento expone que toda construcción de la infancia es ficticia. Pero en este

⁶⁹ Este encuentro disruptivo entre lugares inesperados también puede encontrarse en una escena de infancia que irrumpe en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, novela de 1997: “Mi padre no quería enterarse. Aquella tarde, sin embargo, se enteró. (...) yo tenía cinco o seis años, cuando mi padre volvió con Metralla a las cuatro de la tarde, sin avisar, y los dos entraron en el cuarto y me encontraron con una tela negra liada al cuerpo, una tela negra como un vestido que llegaba casi hasta los pies, una tela negra con la que mi madre se quería hacer una falda de vestir, y un pañuelo también negro en la cabeza, que ahora me da la risa cuando pienso en la pinta que un niño de cinco o seis años tendría con aquel trapajerío, pero también me da mucha lástima cuando me acuerdo de la cara que se le puso a mi padre (...) Entonces Metralla, quiso ayudar un poco, se puso en cuclillas a mi lado (...) y me preguntó:

–¿De qué te has vestido, picha? ¿De capuchino? (...)

Ahora comprendo que Metralla hizo todo lo posible para que yo dijese que sí, que de eso era de lo que me había vestido. Pero yo, con una sonrisa que sé que era nerviosa, dije que no con la cabeza.

–Entonces –insistió (...), ¿de qué vas vestido?

Yo dije:

–De Pasionaria”. (Mendicutti 1997: 45-47)

⁷⁰ Hay, en la novela, otras escenas de infancia que atañen a personajes secundarios. Una, vinculada al personaje de La Soraya (que el relato deja sugerir su condición de “inventada”) y otra más, que alude a la infancia del Paco (el amante de La Madelón), pero con un énfasis declarado en la ficción familiar. Decidimos centrarnos sólo en las que atañen específicamente a la protagonista.

texto, el gesto está radicalizado. En la medida en que La Madelón no tuvo pasado, la dimensión temporal resulta desarticulada al punto en el que no es posible pensar la infancia más que en términos de devenir. Por eso el tiempo de la espera se vuelve el tiempo de la infancia: porque allí donde vemos pasado (en el recuerdo de la protagonista) no hay más que proyección de futuro. Esa es la posición infantil de la escritura en la novela. Por este motivo *Una mala noche la tiene cualquiera* se vuelve una ficción de infancia: al tematizar lo desoriginado (lo que no tiene origen) construye teoría sobre los modos en que se fundan siempre los inicios.

Ahora bien, buena parte de los trabajos críticos existentes sobre esta novela se detienen en la condición travesti de La Madelón como un modo de reflexionar sobre el estado de una sociedad en transición (por ejemplo, Tapia 2008; 2012). Es decir, la novela permitiría fundar una analogía entre el cuerpo de la Madelón y el cuerpo social. Pero el binarismo (cuerpo hombre-cuerpo mujer; autoritarismo-democracia) aún en el proceso de una transición, conlleva el riesgo de la cristalización. En esta línea también apunta Garlinger:

The rhetorical gesture of applying to Spanish contemporaneity a binary metaphor of transvestism –as a newly constructed identity that repudiates its past or as a masquerade behind which lies an authentic self– has the effect of reifying a national identity that is more profitably understood as ambiguous and in flux. Moreover, that rhetorical gesture limits any discussion of national identity and cultural change to the Franco regime. In this respect, Mendicutti’s portrayal of the drag metaphor is perhaps more accurate to describe contemporary Spain, for it invariably produces a rather ambiguous body. (...). *Una mala noche* forces us to recognize the limitations and consequences of our critical frameworks and to question the tenability of the corporeal metaphors that have continued to dominate the stale discourses of national identity. By underscoring the inherent ambiguity of drag as a metaphor, Mendicutti suggests a possible new approach beyond the discourse of “post-Franco”, one that eschews facile dichotomies to read and interpret the complex and dynamic panorama that is contemporary Spain. (2000: 377-378)

Por eso la condición travesti de La Madelón (“de lo mal que nos encaja el medio cuerpo de cintura para arriba, con el medio cuerpo de cintura para abajo” (102)) es traspasar los límites que configuran todo cuerpo, el ser desencajado, el ser cuerpo-medio, fundando su ser viviente en la emergencia de lo que deriva en un *entre*. Y su lengua desbordada se convierte en un artefacto de fabricación de imágenes que se desplazan siguiendo sólo la lógica de lo que irrumpe.

El terreno de lo visual es central en el texto, ya sea por la importancia que

adquieren las referencias culturales del cine para explicar y figurar escenas por analogía, como por la pregnancia de la imagen televisiva (en la novela, el rey es un monarca televisado). Pero fundamentalmente, las imágenes que traman el texto y lo fundamentan son las que se crean como producto del recuerdo. ¿Qué es lo que ve La Madelón cuando crea imágenes? ¿Qué es lo que se ve en la imagen de sí que se construye? “Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del síntoma en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una obra de pérdida” (Didi-Huberman 2014: 17). Con relación a esta cita, la posición infantil en condición de espera de La Madelón, nos remite al vacío que se abre en la dimensión de lo que se figura. Si volvemos a la escena inicial ya citada, la de la toma de la palabra, vemos a La Madelón sola, frente a la ausencia, trabajando verbalmente en función de construir un objeto que, por aparición y desaparición, gestione su propia relación con la pérdida: en este caso, de la libertad⁷¹. En este sentido, las imágenes que se van hilando en su propio discurso (sus romances, las referencias a las divas de Hollywood, los *affaires* de La Begum, su participación en distintas manifestaciones, las referencias filmicas, las referencias a la realeza inglesa, entre tantas otras) son formas de arrojar la bobina y volver a traerla, formas de aproximarse a una incertidumbre esencial que mira desde lo que se construye para mirar. Y significativamente, allí la noche recupera su estatura simbólica. La potencia de la noche es: “Allí donde estoy, allí desde donde miro, no veo nada: ésa es la paradoja de la que la situación extrae, tal vez, su fuerza de conmoción” (Didi-Huberman 2014: 65). La noche en la que La Madelón sitúa la escena de la espera es también la noche de su discurso. Un lugar de opacidad desde donde los objetos que crea se vuelven luminosos para hablar de las sombras. Decir la ausencia es enfrentarse al dolor de la invisibilidad, a la amenaza de una otredad que desfigura. Pero la circulación de la palabra impone por su dinamismo la vitalidad del deseo, un flujo de intensidades que rompe la estaticidad de la muerte. La experiencia de la noche se convierte así en la experiencia del juego de la visibilidad de lo constituyente:

El momento que hacemos la experiencia de la noche, en la que todos los objetos se desvanecen y pierden su estabilidad visible, es cuando la noche nos revela la importancia de los objetos y su fragilidad esencial, es decir su vocación de perderse para nosotros en el instante mismo en que nos son más cercanos. (...)

⁷¹ Jurado Morales (2012b: 35-50) ha reflexionado sobre la posición de la obra de Mendicutti desde una ética de la libertad. Plantea el crítico que desde la decisión de dar voz a sujetos minorizados (homosexuales, travestis, enfermos, niños, ancianos) Mendicutti pone en posición de compromiso su escritura en un gesto de “conciencia solidaria”.

Pero la experiencia [de la noche] sólo [es] “reveladora” por ser dialéctica, superadora de su propia negatividad en su poder de abrir y ser constituyente, mostrando el objeto como pérdida pero superando también la privación en una dialéctica del deseo. (Didi-Huberman 2014: 65-66)

En medio de la noche de su temor, La Madelón puede hacer circular la palabra, construir bloques como objetos que se suceden desordenadamente sin más hilación que la propia secuencialidad de la lengua, que a la vez que exponen la ausencia, le muestran su propia fisura constitutiva: la de su cuerpo y la de su ser en comunidad (en esa pequeña comunidad que figura con La Begum). En la noche de la palabra, las proporciones desde las que se piensa un cuerpo quedan desarticuladas. La disociación binaria exterior-interior queda dislocada, aún cuando “se ve todo muy negro” y todas las imágenes que fluyen en el relato construyen ese cuerpo que, estallado por el miedo y por la angustia, filtra una evidencia que es finalmente el vacío de lo que falta. Ahí es donde trabaja la infancia y donde la posición infantil hace pie. La trama que construye lo que se ve y lo que se pierde se juega en la imagen dialéctica tal como la piensa Didi-Huberman (recuperándola de Benjamin):

Pues el anacronismo esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene –que sabe lo que atesora–, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un deseo, es decir una nueva puesta en juego perpetua, “viviente” (quiero decir inquieta), de la pérdida. Un juego con la pérdida, así como el Fort-Da podía ofrecer la repetición rítmica de un “punto cero del deseo” y fijar en cierto modo lo imposible de fijar: o sea un vínculo de abandono deviniendo juego, deviniendo una alegría de ébano – deviniendo una obra. (2014: 76)

La insistencia rítmica del punto cero del deseo se abre en *Una mala noche la tiene cualquiera* en esta escena tan significativa:

Cuánto me acordaba de ella, de la vieja tata Cari, cuando me iba con La Begum a la estación de Atocha y, entre caña y caña (...) nos hacíamos la ilusión de volver por unas horas yo a mí Sanlúcar y La Begum a Algeciras, que ella es de allí (...). (1994: 62) [Y más adelante] Y me sentía tan mal, con una angustia tan grande, que me dio por pensar otra vez en aquellas visitas que he hecho algunas veces con La Begum a la estación de Atocha, que no sé por qué eso me daba consuelo, era como si me taponaran un poquitín los oídos y escuchara, en la lejanía, los altavoces anunciando la salida y llegada de los trenes (...). (1994: 64)

La imagen de la abuela vuelve en momentos de tristeza y en las circunstancias en

las que se relata. Volver a Sanlúcar es volver a Manolito. Es una forma de intentar volver a lo que nunca se tuvo. La infancia de La Madelón se cifra en el merodeo en la estación. No hay posibilidad de volver. Pero pensar en el tránsito da consuelo. El lugar de ligue se vuelve al mismo tiempo el lugar donde se arriba a la infancia. Queda claro que se convierte en la expresión más evidente del modo de circulación del deseo. El encuentro con la niñez de Manolito resulta siempre en imposibilidad, no hay niñez al momento en que se evoca. Pero esa pérdida es la prueba misma de la movilización de la infancia. Es el cuerpo en tránsito permanente que en la palabra se funda siempre en devenir. Por eso, por su circulación luminosa en términos de deseo, la lengua-locas dispersa reflexiones ingenuas y da forma a episodios absurdos en los que se genera el humor. Porque la revelación de sí como un aún-deseante desde donde se resiste, es motivo de verbena.

En este sentido, también “lo familiar” resultará reconsiderado bajo una nueva luz. Las posiciones discursivas habilitadas en la novela están siempre desplazadas, y el imaginario familiar desde el que se construyen no se deja domesticar. Son enclaves móviles, desde los que adquiere una nueva dimensión. Por eso es indispensable pensar aquí en la imposibilidad de concebir lo personal por fuera de los dilemas de la historia y de lo colectivo. En términos de funcionamiento familiar, La Madelón actúa a veces como madre de la Begúm (su compañera de vivienda, también travesti) y otras como hermana. Ellas conforman, dentro del espacio de la casa, un pequeño colectivo donde se sostienen mutuamente y despliegan una domesticidad que las convierte en familia. Hay algunas escenas que son claves en este entramado familiar: la escena en que La Begum intenta enseñarle a la Madelón a acomodarse “el bulto” (1994: 56), por ejemplo, es una escena de iniciación que expone el modo en que la ficción familiar se construye aquí en la *performance* de los vínculos.

Así, si Domínguez plantea para el caso argentino que son las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo las que logran desestabilizar el discurso hegemónico de la maternidad en la narración de la historia, no sería arriesgado asumir que en el relato español son *las locas* las que impulsan una nueva forma de concebir lo familiar que implica una apertura de los lugares cristalizados. Narrar la historia desde una posición infantil asumida por una travesti, implica recomponer un lugar y visibilizar, llevar hacia la luz, la consistencia de los cuerpos tramados bajo condiciones de opresión. Resulta revelador este pasaje de la novela:

Abrir la maleta donde La Begum y yo guardamos hacía ya casi cinco años, el último traje que nos pusimos antes del juramento de ser mujeres para siempre, que fue más que nada por guardar una reliquia, por conservar un recuerdo de los malos tiempos, a lo mejor por tener siempre a mano como un certificado de que hubo una época en la que fuimos otra cosa. (1994: 111)

La herida de lo social se guarda en esa valija, la intimidad está atravesada por la historia. El pasado es en el relato la potencialidad de ese traje que forma parte de la propia constitución de sí, que se conserva por esa razón, pero que se puede elegir guardar sólo “como una reliquia”. De la reliquia al residuo, La Madelón construye su discurso de liberación, desde la creación de algo nuevo en el medio de la oscuridad⁷².

La Madelón da cuenta, como narradora oral, del modo en que los relatos que le dan estatuto a la identidad necesitan nutrirse de las ficciones cotidianas que tejen toda tradición⁷³. Pero esta escena imaginada, también necesita volver al gesto del novelista para con la tradición narrativa en la que emerge.

Y así podemos referirnos al tercer orden con relación a la infancia que anunciáramos. Con respecto a esto, nos gustaría detenernos en la posición que ocupa la novela estudiada en la obra del autor. Tal como se quedara expresado, las dos primeras novelas de Mendicutti no fueron reeditadas. En 1982, *Una mala noche la tiene cualquiera* gana el premio Ciudad de Barbastro y se publica por Unali, una editorial pequeña, que al tiempo ve la quiebra. El espacio de visibilidad como novelista llega para Mendicutti cuando quede finalista en 1987 del premio “La Sonrisa Vertical” organizado por Tusquets, con su novela *Siete contra Georgia*. A partir de allí, Mendicutti va a tener su ingreso formal como autor en el catálogo de la editorial, y al año siguiente, *Una mala noche la tiene cualquiera* se va a reeditar con una repercusión que no había tenido en su primera aparición. Este gesto puede leerse como una segunda operación de simulación, donde vuelve a aparecer la filiación lazarillesca. No son pocos los trabajos críticos que oportunamente cayeron en la confusión al desconocer ese

⁷² Bonatto incluye a Mendicutti en “una línea literaria de reconstrucción del pasado reciente y de evocación memorialística que en sus modos de transgredir y de negociar significados con las vías asequibles para el recuerdo colectivo, y en sus operaciones de ruptura y reescritura de los géneros literarios o los códigos culturales disponibles para la representación literaria” se vuelven *narrativas subalternas-abyectas de la memoria*. En estas narrativas, los sujetos minorizados por un lado funcionan como otro constitutivo para las identidades “normalizadas” pero a la vez, logran empoderarse y narrarse a sí mismos lo cual impacta en la construcción de la memoria colectiva (Bonatto 2014: 155-156).

⁷³ La tradición que construye *Una mala noche la tiene cualquiera* se sitúa en diálogo también, al igual que *Cerbera*, con el Lazarillo, pero específicamente en su caso, con la voz del “cornudo” como una voz otra que dice desde los márgenes.

primer nacimiento descentrado, precario. La obra de Mendicutti crea su propia ficción de origen cuando se desentiende de los primeros textos para reconocerse en el camino que se construye luego. El autor admite no poder leer esas primeras novelas en la estela de los rasgos que luego caracterizarán su obra. En este sentido, su apuesta se expone como anticipatoria de una mirada que desestabiliza los binarismos en un momento en que las tendencias teóricas de lo *queer* están comenzando de modo incipiente a tomar espacio. La toma de la palabra de la travesti es un gesto que se lee como político: el relato del pasado se asume desde la frontera. Así, una posición ex -céntrica se revela como posición infantil en su operatoria: mirar lo mismo desde lo nuevo, poner en jaque lo establecido desde las preguntas que apuntan a desarticular lo obvio. La apuesta por la condición inaugural de la novela se vincula a la posibilidad de establecer un diálogo con su tradición en términos de decisiones narrativas, en la búsqueda de la exploración de la forma sobre la opción por el pasado inmediato y desde el territorio de una intimidad marginal. Finalmente, la obra desoriginada puede representar aún mejor su posición en términos políticos al interior del sistema, recogiendo disputas históricas y como disruptiva de las lecturas obstruyentes de las posibilidades del decir de los cuerpos, de lo que el cuerpo puede en la palabra más allá de los géneros y los encasillamientos. La novela misma alcanza, en definitiva, su propia posición infantil al interior de la obra.

5.3. Ficciones de familia e infancia en Transición: Nocturno de conversación.

Cerberos son las sombras y *Una mala noche la tiene cualquiera* trabajan desde la primera persona como productividad. No obstante, si en el texto Millás se trata de construir desde la escasez, en el de Mendicutti lo que prima es el exceso. Desde este lugar de base, aunque ambas novelas se sitúen sobre dos momentos de la Transición (el principio y el final), girarán en torno a un mismo problema: cómo gestionar la herencia del franquismo que trama las subjetividades en España, a fin de dar lugar a una apertura hacia la libertad.

En relación con esto podríamos preguntarnos ¿resulta factible pensar estas novelas como dispositivos políticos de re-presentación problemática de la familia como un lugar clave de inserción de la ideología del régimen? ¿Cómo re-escribir la familia luego de cuarenta años de funcionar como aparato privilegiado de los discursos autoritarios?

¿Encuentra la narrativa en la infancia un espacio de indagación de los límites y los recovecos de la configuración de una intimidad devastada por las consecuencias de la historia? Y yendo un paso más adelante: ¿Podría habilitarse la reflexión sobre la posibilidad de una *posición infantil* en estas novelas de la Transición? ¿Puede postular la literatura la indagación sobre la emergencia de una *fulguración infantil*, más allá de la aparición de personajes niños?

En las dos novelas abordadas la infancia activa la figuración de un tránsito. Así, es posible leer en ambas la operatividad de la imagen del tren. Ese mismo tren es el que conduce de un extremo a otro de la Transición: desde el año de la muerte de Franco, hasta el intento de golpe de Estado de 1981. Por eso, es posible percibir también, un desplazamiento de una novela a otra en la configuración de las ficciones de infancia y de familia.

Resulta significativo que a la hora de pensar las ficciones de 2000 en América Latina, Josefina Ludmer se refiera a una *forma-familia* y diga:

La familia es como la subjetivación pública de cada temporalidad: pone un tipo de afecto, el mayor, y mide el tiempo por generaciones. Sirve para temporalizar y politizar. Y sirve para narrar: las generaciones son un modo de contar en encadenamiento y en continuidad histórica con el pasado y el futuro. Por eso la familia es uno de los mecanismos de transición de dictadura a democracia. (2010: 72-73)

Se trata fundamentalmente, entonces, de “temporalizar y politizar”. La novela de Millás, publicada en 1975, trabaja sobre lo familiar en términos de lo sórdido. La oscuridad que se abre en las dimensiones de la exploración textual, va al encuentro del legado del franquismo como un sustrato que atraviesa los cuerpos en términos de miedo. La familia del franquismo es un enclave de opresión, es un castillo en estado de putrefacción que se desmorona como las esperanzas del cambio. El desencanto se vinculará aquí a la resistencia de la intimidad a desactivar los efectos del horror. El padre como interlocutor, en la forma de la carta, figura en ausencia las condiciones desde las que se enuncia: se enuncia en soledad porque en el dolor se reconoce, a un tiempo, lo más familiar y lo más desconocido de sí mismo. El secreto cifra en la novela una cartografía sórdida de posiciones en las que lo único que importa es la supervivencia. La voz que narra intentará darse a sí misma esa supervivencia a través de la posición infantil de la escritura, esto es, un trabajo imaginativo desde el recuerdo

sobre lo descompuesto y lo roto. La carta es el último enclave de resistencia, es la luz.

Por su parte, en la novela de Mendicutti, la oscuridad de la noche es lo que habilita la creación de imágenes luminosas a través del recuerdo. La posibilidad de la reinstauración de la dictadura genera también miedo. Pero ese miedo se gestiona a través de la liberación que propone una lengua-loca, una lengua desbordada y excesiva que construye objetos de resistencia a través de la reutilización de materiales de la cultura popular. Lo familiar aparece en *Una mala noche...* como una configuración abierta, virtual, en la que las posiciones se movilizan según las circunstancias lo exijan. De hecho, el rey que trae la palabra tranquilizadora, se figura televisivamente como un galán o como un jovencito inseguro, pero jamás toma la figura del padre. Pareciera que Mendicutti, a esta altura, sabe que la metáfora familiar ha sido lo suficientemente explotada y, ahora, intenta desplegar sentidos *otros* para pensar la institucionalidad.

El tren, en ambas novelas, evoca una circulación que señala una posición ex - céntrica. El tren de Millás anuncia la renuncia al mar y la llegada del miedo. Nada se nos dice sobre ese mar, pero se intuye que cifra la potencialidad de una niñez que no fue. El tren de Mendicutti, en tanto, cifra el desplazamiento hacia el lugar donde desborda el deseo, que es a la vez, un lugar imposible: la infancia de La Madelón. Pero imaginar esa infancia es acceder a un lugar que es de sosiego, donde todas las posibilidades aún permanecen vigentes. Ir hacia ese lugar de infancia es sustraer la palabra de un orden represivo y trasladarla al orden creativo.

También coincide en las dos novelas la figuración metafórica del armario como lo que oculta lo que no puede terminarse de gestionarse del todo. Quizás en ambas, aunque a través de elementos diferentes, lo que esconde el armario sea una misma cosa: un niño muerto. Frente a él, la palabra puesta a circular en el texto, resulta la expresión más cabal de lo “niño liberado”. De aquí, puede leerse una “fenomenología infantil en la que las cosas son liberadas de la pesada carga de su ayer y redimidas de su actual condición de residuos” (Vazquez 1996: 107). Construir sobre los restos es lo que supone, finalmente, acceder a la libertad. Y aún más, considerar el trabajo de la infancia en términos de “terreno en construcción” (como lo hace Benjamin) implica habilitar esa demolición de los fundamentos que preceden, a fin de dar lugar a lo nuevo. Dijimos que la condición de infancia para los niños del franquismo es el de ser todo disponibilidad para la disciplina. Precisamente, una ruptura con esto es lo que los sustrae y los pone en una posición otra. Así, será posible mirar el peso de los pilares del edificio del pasado

franquista, pero en función de dinamitarlos, reconocer lo dado para intervenir sobre ello, como superficie expuesta a la creación. Esta posición infantil es la puerta de acceso a la luz liberadora.

Identificamos en las dos novelas el gesto de la conversación: por un lado, la carta; por otro, la forma del monólogo interior que dispone un desdoblamiento de sí. A través de la primera persona, lo desdoblado figura una comunidad. La Madelón se narra a sí misma pero porque en ese gesto está narrando una historia social de opresión. La imagen es la de un “nocturno”, la historia emerge desde la oscuridad, pero en la escena de la conversación, se postula un otro y por tanto se funda lo colectivo.

Ahí donde Sobejano lee en la novela de Millás un *poema de amor* dentro del que se inscribe un *cuento de horror*, en Mendicutti la operación es la inversa: La Madelón narra un cuento de terror (o su parodia) que guarda un poema de amor construido con una lengua desatada. Podríamos entender así la reaparición del tópico amoroso reelaborado, transformado. El poema de amor se dirige a todas las posiciones minorizadas durante el franquismo que continúan resistiendo los embates de la amenaza injuriante. A todos esos niños malditos que supieron hacerse a sí mismos con sus propios restos.

En estas dos novelas, algo no está contado del todo, algo se muestra de forma parcial. Dos historias que se narran en paralelo: la que queda oculta, es la que se alimenta de los “chispazos” de luz de la infancia, la luz de las luciérnagas. Así, ese territorio de sombra se revela como especialmente potente para la acción de la tenue luz.

Finalmente, lo que queda en evidencia es la imposibilidad de la sustracción de lo privado a lo público en la medida que lo íntimo está atravesado de modo radical por lo colectivo. En este sentido, si siguiéramos la línea de reflexión de Eribon con relación a la ausencia de una “memoria obrera” en términos individuales (la imposibilidad de reconstrucción de una genealogía⁷⁴), no sería arriesgado sostener que en estas novelas de voces minorizadas, se trabaja en función de su elaboración. Así, ambas figuran una narrativa *de y para* la nueva democracia, que pueda exponer las preguntas que aún quedan pendientes con relación a la gestión del pasado.

⁷⁴ Eribon (2017) se refiere a la imposibilidad de los individuos de orígenes obreros para dar cuenta de un árbol genealógico extenso en términos de ancestros, lo que sí es característico en la alta burguesía (práctica que se reconstruye típicamente en la identificación de los orígenes del apellido). Por tanto, si bien existiría una “memoria del proletariado” en términos de luchas y reivindicaciones, cada historia proletaria en términos individuales es un terreno por construir que debe hacer frente a las propias ausencias y vacíos.

Capítulo VI: La infancia y el abismo

Resumen del capítulo

En este capítulo se desarrollarán estas líneas de lectura: en Millás, la diada bloque de infancia-bloque de escritura se transita en función de la aproximación al lugar del límite. La infancia queda allí ligada con la destrucción. Lo que fulgura figurativamente toma la forma de una cadena, que como la lengua, a la vez que apresa, permite *performar* un nuevo lugar. En Mendicutti, el bloque de infancia se transforma en el cuerpo enfermo. En este sentido, la ficción familiar trabajará a fin de poner en palabras lo que no encuentra su nombre. En esta novela, la fulguración llega a través de un espejo en forma de luna, que devuelve la imagen de un cuerpo-niño-abyecto. En ambos textos, la posición infantil se dirime en el encuentro de lo duplicado.

6.1. *Volver a casa* (1990): el (imposible) viaje a la infancia recuperada

Podría sostenerse que *Volver a casa* es la novela de la familia en Millás. Si bien la tematización de los vínculos familiares aparece a lo largo de toda su obra, en este texto en particular, el problema se explora de modo especialmente productivo. *Volver a casa* es también la “otra novela” (Prósperi 2013a) porque en ese mismo año, 1990, Millás publica también *La soledad era esto*, que le vale el Premio Nadal. En algún punto, puede pensarse que ese año replica la historia de la novela. Veremos ahora de qué se trata esta réplica.

En *Volver a casa*, Millás vuelve a trabajar sobre el tópico del viaje. Situados a inicios de los noventa, Juan Estrade, industrial de profesión a cargo de una imprenta, casado y sin hijos, residente en Barcelona, viaja a Madrid, su ciudad natal, a raíz de la desaparición de José, su hermano gemelo. Su cuñada, Laura, le ha requerido para intentar resolver el caso. José Estrade, escritor de cierto renombre, asiduo colaborador en un periódico de amplia tirada, ha abandonado su hogar y se desconoce su paradero. No obstante, ha dejado preparada una serie de columnas para que su esposa envíe al periódico en tanto sean requeridas. Se trata, en fin, de una desaparición premeditada. Esta premeditación revela un plan. A medida que Juan se adentre en el conocimiento de la voluntad de su hermano, se descubrirá sujeto a un desarrollo en el que su propia vida surge como texto.

La dimensión metaficcional se impone de inmediato. El protagonista se conoce como personaje de una ficción tramada por su hermano. A lo largo de toda la trama, su

lucha se revelará por encontrar su propio lugar como resistencia a un determinismo que acaba descubriéndose como la contundencia de la red de lo familiar, que lo ha mantenido atrapado toda su vida.

¿Por qué la infancia en *Volver a casa*? La historia de la novela no textualiza niños. Se trata, en realidad de un devenir niño del protagonista, en la medida que su regreso a Madrid supone volver a un pasado doloroso, que había pretendido olvidar.

El relato se trama sobre dos estrategias centrales: la figura del doble y, nuevamente, la carta como el espacio de la revelación. En torno a estas dos estrategias se organiza un mapa de sentido que se tensa y se repliega sobre sí mismo: las acciones de Juan están de algún modo *ya escritas* y son parte de la novela que imaginó su hermano: la novela que nosotros leemos.

Pero el devenir-niño trabaja con una eficacia particular. La pregunta que proyecta el texto finalmente apunta a exponer las posibilidades que existen para encontrar una fisura en lo dado. En ese sentido, podemos entender que en el hallazgo final de Juan, el fracaso se postula como el más contundente de los triunfos.

El regreso a la ciudad de la infancia otorga una importancia singular a la dimensión espacial en la economía del relato. El enclave de mayor significatividad es el hotel. El hotel funciona como una suerte de no lugar, de espacio-tiempo suspendido, desde donde las pequeñas acciones de lo doméstico se ponen de manifiesto para resultar desnaturalizadas, mostradas, paradójicamente, en su condición de lugar común. Juan, de modo significativo, se encierra con frecuencia en el baño de su habitación, como si se tratara de un territorio escindido en el que puede volver sobre los hechos que configuran su vivencia con especial reflexividad, una suerte de meta-espacio desde el que, en soledad, puede evaluar el devenir de los acontecimientos. Pero, de modo peculiar, evita siempre el espejo, la superficie que le devuelve el rostro de lo que quiere olvidar: que hay otro con su cara que lo controla. Porque, finalmente, lo que quedará expuesto es que el control se juega en su darse a la sumisión, su voluntad de ser escrito, el sometimiento que, de comienzo, accede a ofrecer como condición en la trama que le adviene.

Como la Berlín de Benjamin, Madrid es aquí la ciudad-memoria. Al salir de la habitación de su hotel, Juan Estrade circula por una ciudad que es propia y a la vez extraña. Allí se mueve con la familiaridad del extranjero. Logra *habitar sin hábito* – como señalaba Vázquez (1996)–, la premisa de la posición infantil. Madrid se construye en el texto sobre localizaciones precisas: nombres de calles, de plazas, referencias

concretas. Sobre esta ciudad, en la que siempre llueve, Juan se mueve usualmente en taxis. Y cada sitio en el que ingresa le ofrece un abanico de estímulos a su percepción: la casa de su cuñada (que es la de su hermano), un bar repleto, el Museo de la Desesperación, un pequeño restaurante, la casa donde participa de una sesión de espiritismo. Sin embargo, en ese desplazamiento por una ciudad que no le es ajena, solamente no regresa a un único lugar clave: la casa de su infancia. La explicación es evidente: la casa de su infancia está en su propio cuerpo.

Esa es la casa doméstica, propia, pero también la casa figurada, (...) casa como la de Caperucita Roja, a donde parece que se va, pero adonde, en realidad, se vuelve; camino que conduce, dirá Bourdieu, al futuro inscrito en el pasado, a la herencia que hereda al heredero, la casa a la que se retorna sin haberse ido. (Labrador Mendez 2017: 406)

En este mismo sentido puede entenderse que “(...) el ‘regreso’ no sucede al viaje, no es su final; está inscrito en el viaje mismo, forma parte de él” (Eribon 2017: 87). La idea de “vuelta a casa” resulta problematizada, porque el lugar al que se vuelve está inscripto en realidad sobre el cuerpo propio.

El vínculo entre la ciudad y el cuerpo queda explicitado en el texto de este modo:

Comparó la evolución de la ciudad en la que había vivido en otro tiempo con su propio territorio corporal y afectivo, y dedujo que las ciudades y los cuerpos poseían una identidad precaria, inestable, pues cuando alcanzaban el punto en el que parecían ser una cosa, un movimiento subterráneo los convertía en otra, aunque en una mutación tan sutil, tan insensible, que podía pasar inadvertida a una mirada perezosa. De este modo, las ciudades y los cuerpos se relacionaban entre sí creyendo que eran lo que parecían y no otra cosa. Sólo el que vuelve después de mucho tiempo, pensó, o aquel que se mira en el azogue tras una larga abstinencia especular, es capaz de advertir que lo extraño se ha instalado y vive entre nosotros y nos conduce a un fin que no es el nuestro. (Millás 1990: 21-22)

Esta cartografía corporal que se diseña sobre Juan se construye asimismo sobre la mezcla de pastillas y alcohol, se trata de una cartografía alucinada, que se repliega sobre la experiencia del “arrebato”⁷⁵. Por otro lado, sobre la superficie corporal de Juan se nuclea los sentidos de lo familiar: la información genética, la réplica del doble (es idéntico a su hermano), el legado materno en una cadena de oro de la que nunca se

⁷⁵ Como en la película de Iván Zulueta de título homónimo (1979), en la que la experimentación con narcóticos y el encuentro de lo infantil crean un tiempo suspendido que conduce al encuentro de la extrañeza, de la extranjería de sí. Una lectura de este filme con relación a la vivencia de la infancia franquista puede encontrarse en Labrador Méndez (2017: 196): “Zulueta hace gravitar las búsquedas químicas y vitales de toda una generación alrededor del hábito infantil de la contemplación extática”.

desprende. “No hay gesto emancipatorio total, no hay política sin resto: siempre somos, en gran medida, hablados y actuados por el mundo social, aun cuando nos esforzamos por disolver, mediante la palabra y los actos, las adherencias de nuestra vida (...)” (Eribon 2017: 68-69). El fracaso de una ilusión de emancipación total es la lección de la novela.

No obstante, resulta significativo que el intento de emancipación insista sobre el gesto de la escritura. Juan y José escriben cartas. Juan le escribe cartas a su esposa Julia, cartas que sabe no llegarán a destino. Juan recibe, a su vez, cartas de parte de su hermano quien le explica la secuencia de los acontecimientos que deberá adquirir esa ficción “de restitución” que ha imaginado. Las cartas permiten exponer aspectos condicionantes del pasado en el devenir del relato. Pero la respuesta de Juan se gestiona en su acomodamiento o desvío con relación al plan de José, por eso puede sostenerse que, en Juan, la posición infantil se asume como la del lugar de resistencia.

Por otra parte, José, el escritor, se permite reflexionar sobre la literatura: inserta en su comunicación un ejercicio *meta*, adquiere a la distancia la voz del crítico y pone a la literatura en el lugar del desecho: “la literatura es una mierda” dice (1990: 135). Por tanto, escribir y vivir “literariamente” es un modo de hurgar en los restos. Esta revelación ya había quedado expuesta en *Cerberos son las sombras*, pero si allí el relato trabajaba sobre el montaje de los residuos, la recomposición desde los restos de un naufragio, en *Volver a casa* el presente actúa de manera espiralada, como la circulación del agua en el wáter, allí donde Juan arroja las cartas de su hermano luego de leerlas.

De esta manera, la operación de trabajo sobre el presente que reclama el pasado podría identificarse con el procedimiento que Benjamin relata en este pasaje:

Sótano

Hace tiempo que hemos olvidado el ritual según el cual se erigió la casa de nuestras vidas. Pero si es atacada y ya caen las bombas del enemigo, qué de antigüedades demacradas y anómalas no quedan a la luz en los cimientos. Cuántas cosas que quedaron hundidas y sacrificadas ahí bajo fórmulas mágicas, qué escalofriante gabinete de curiosidades, en el que los pozos más profundos están reservados para lo más cotidiano. En una noche de desesperación soñé con mi primer amigo de la escuela, que no veo hace décadas ni tampoco he recordado casi en este lapso de tiempo, renovando con pasión la amistad y la fraternidad. Al despertar quedó claro: lo que la desesperación había traído a la luz como una detonación era el cadáver de esta persona, que estaba amurado y debía hacer que quien alguna vez viviera aquí no se le pareciera en nada. (2014: 44-45)

El pasado de la novela va revelando “antigüedades demacradas y anómalas” que

sostienen cimientos precarios. El vínculo entre Juan y su hermano funciona como la revelación del sueño para Benjamin: la luz de la epifanía es la de mantener a distancia el espejo de la muerte. Porque la revelación final es ésta: la operación de la infancia supone el reconocimiento de los muertos.

En *Volver a casa*, Millás vuelve a la exploración de lo familiar desde la figura del secreto. Juan y José están distanciados desde muchos años atrás. Han construido sus vidas sobre el silencio de “un asunto de familia” (1990: 26) que han guardado en secreto y que pone en el eje del problema la cuestión de una imposible identidad. En momentos de angustia, Juan toca la cadena sobre su cuello, busca consuelo en lo familiar. Sin embargo, ese objeto que lleva al lugar de lo conocido, guarda una historia. Juan lo cuenta en una carta a su esposa (que no enviará):

Te diré mi secreto, el secreto que ni a mí mismo me he confesado en todo este tiempo, pero que ha determinado mi vida. En realidad soy José, mi gemelo. Fui José hasta los diecinueve o veinte años y a esa edad mi hermano y yo intercambiamos nuestras identidades. Él se llamaba Juan, como mi padre, porque nació unos minutos antes que yo. Éramos tan iguales, tan espantosamente idénticos, que mi madre, para distinguirnos, tuvo que ponerle a uno de nosotros una cadena de oro que apreciaba mucho. La cadena, como el nombre de mi padre, le correspondió también a mi hermano, al llamado Juan. En realidad, todo era para él, incluidos sus cuidados y sus afectos. (...) Y yo no conseguí ser otra cosa que un resto, un apéndice, durante aquellos años infernales que para otros constituyen el prólogo de la vida. (...) Creo que mi madre nunca me trató como le había tratado a él, a pesar de ser el portador de la cadena. Siempre vi en sus ojos un fondo de sospecha, de duda, que nunca llegó a manifestar abiertamente. Pero yo me conformaba con tener su cadena porque me parecía –me parece aún– que en ese objeto había una parte de la sustancia de mi madre, ya que ella la había llevado al cuello durante muchos años antes de regalársela a mi hermano. (1990: 102-105)

El pasaje es revelador en muchos sentidos. En principio, exhibe de modo explícito “el asunto de familia”. Asimismo, sitúa el problema en el terreno de lo monstruoso: la duplicidad no hace más que mostrar su lado ominoso. Se trata de “la contigüidad del deseo: todo lo que sucede, sucede en la oficina de al lado” (Deleuze y Guattari 1990: 76)⁷⁶. Finalmente expone una verdad: los años que constituyen el prólogo de la vida son “años infernales”. Por eso, en la simbología del relato, el cuadro de Lucifer contra Dios situado en el ingreso del Museo de la Desesperación, dejará del lado de la infancia la

⁷⁶ La existencia de un espacio que usualmente denomina “el otro lado de las cosas” será recurrente en la obra de Millás y puede leerse como la postulación de una zona *otra* desde la que los personajes transitan problemáticamente las derivas del deseo. Se trabajará especialmente esta cuestión en el capítulo siguiente.

resistencia al orden, el asomarse al límite, la evidencia de que la “literatura es de mal” como nos enseñara Bataille, la condición de *pobre-diablo* del niño.

En la posición de hijo, se aduce al azar, una afectividad que es asimismo una violencia. El gesto que marca la preferencia, violenta la duplicidad en la medida en que delinea la diferencia (enviste a uno, despoja al otro). Ambigüedad y ambivalencia rotas como consecuencia de una falla ancestral: la cadena cifra el miedo a lo monstruoso (que ambos sean idénticos). Así, con el otorgamiento de la cadena y el nombre del padre, se escenifica el ingreso a una legalidad. El hijo “se eleva” como hijo (a la manera del gesto de los romanos que nos explicara Ariès). Y el otro, se convierte en residuo. En el texto que comprende la escena *el prólogo se convierte en apéndice*, se dice, se instituye la paradoja del infante muerto. Doble límite: no sólo no dice porque no tiene habla sino porque en la *cadena* significativa le ha tocado el lugar de ser el silencio, los vacíos necesarios que permiten que dicha cadena exista.

La trayectoria que repentinamente teje la alianza, surge también en el texto como un golpe de azar. El Juan “original” pierde la cadena en una partida de naipes contra su hermano José. La alianza fraterna, en realidad, convierte en disputa el amor materno. Por eso mismo, tener la cadena es tener de alguna manera el cuerpo de la madre, deslizarle furtivamente una trampa al lenguaje, a la ley del padre, ser el padre, la madre y el hermano en un mismo objeto. Pero Juan enfatiza de comienzo su intuición de que el viaje está “impregnado de un raro carácter sexual” (1990: 10). Dice Matamoro (2012: 23) que “la relación de dos varones en un texto es una relación homoerótica específica, que Koestenbaum denomina homosocial. Los dos hombres no se encuentran en sus cuerpos sino en el corpus de la escritura”. De esta manera el circuito de la escritura que cifra ese viaje de “raro carácter sexual” implica el encuentro incestuoso de los dos hermanos. Juan busca tácitamente el cuerpo de José como objeto de su deseo, pero solamente pueden encontrarse en la ficción que desarrollan a cuatro manos, que se orienta a su vez hacia el deseo de la madre. Sin embargo, es de este modo que consiguen la implosión de los vínculos, en una trayectoria que conduce al fracaso que es, a su vez, el triunfo de la literatura. Y en esta insistencia en lo erótico, como el goce es siempre de muerte, la infancia irá al llamado de los muertos.

Afirma Domínguez reflexionando sobre la lectura airana de Copi: “El gesto previo a la representación es para Aira una pelea por la vida. El que sobrevive, generalmente el hijo, permanece marcado por la disputa, lleva las marcas de la muerte

de la madre en su pluma o en su risa” (Domínguez 2007: 31-32). Y agrega: “Dar vida, traer un hijo al mundo es traer una voz, darle cuerpo y entidad, situarla, disponerla para el habla y el oído y, luego, ocultarse. Éste es el gesto que imita el hijo escritor (...)”. (Domínguez 2007: 32). En *Volver a casa* es la imagen de la madre la que finalmente sobrevive indemne⁷⁷. Cuando a través de una sesión de espiritismo Juan pregunte a su madre “¿De quién es la cadena, mamá?”, ella responderá con un “La cadena es mía, mía, mía” (Millás 1990: 188-189), y en esa respuesta reclamará para sí un lugar que la deja exenta de la lucha entre los hijos. En ese mismo episodio, el relato plantea que el gesto de la médium es una risa que ya no es suya sino idéntica a la de la madre de Juan y José: “Entonces se oyó una risa que Juan reconoció como la risa de su madre, aunque procedía de la boca de Beatriz” (Millás 1990: 187). La madre abandona así la lengua y ese gesto, que es casi una carcajada irónica, devuelve a los hijos la posibilidad de hacer, de intervenir sobre la lengua, porque ya no es su dominio, es la lengua del dominio de los hijos.

Hacia el final de la novela, los hermanos intercambian identidades, proceden al simulacro de restitución. Pero como el regreso, según nos enseñara Eribon, es lo irrealizable, convocar a la infancia en este punto, se vuelve en el relato un “hablar con los muertos”.

En un primer momento, Juan (ahora José) asume la imposibilidad y *performa* el simulacro creando un personaje a través de una máscara: “el escritor enmascarado” que se vuelve sensación mediática. Esto guarda relación con el hecho de que la realidad de la ficción se construye en la novela en el diálogo que establecen distintos medios masivos en la historia. La radio, el periódico, el teléfono y, fundamentalmente, la televisión, se postulan a manera de interferencias sobre la trama principal, funcionan como historias intercaladas quijotescas. Cuando Juan delinea las principales ideas de su propia versión de *Volver a casa* (la novela que, en realidad, está escribiendo su hermano y de la cual él es protagonista), termina diciendo: “El televisor, muy importante” (1990: 203). ¿En qué reside la importancia de la televisión?

⁷⁷ En *La soledad era esto*, Elena Rincón, la protagonista lee en el diario de su madre muerta, que decidió llamarla Elena porque ése era el nombre de su doble invisible durante su infancia. Aunque los elementos de trabajo son similares (el diario íntimo frente a la carta como exploración de una primera persona confesional y el problema del doble), *Volver a casa* pone a distancia la madre en función de hacer emerger una tercera posición que es la de lo productivo que busca socavar el peso de lo familiar. Sobre la indagación del problema en *La soledad era esto*, resulta iluminadora la lectura de Morales-Rivera (2011).

Así como la radio sintonizada en el mismo dial a kilómetros de distancia, se convierte al principio del relato en el medio de comunicación entre los hermanos lo mismo que las llamadas telefónicas en las que solo media un jadeo, la televisión, al proyectar fragmentos diversos de la realidad (hasta llegar al clímax de la imagen del escritor Millás llorando en un plató), logra poner en foco la sustancia desde la que toda realidad resulta construida: la consistencia de los relatos. Relatos que en su dispersión se vuelven, más bien, función de incomunicación, muestras palpables de la soledad y el miedo. Por eso lo familiar se revela en la novela como función de extrañeza.

Finalmente, Juan (ahora José), toma el lugar del cadáver de cera en el Museo de la Desesperación. Resistiéndose al baño, Juan logra situar su propia corporalidad como materia disponible para un “espectáculo”, se convierte a sí mismo en un “muñeco de cera”, crea una versión de sí que es su propio cuerpo como artificio. Trabaja contra la representación. Cierra un círculo iniciado con sus reiterados baños en la bañera del hotel, transmutado ahora en un doble de sí mismo que rompe el binarismo. Por eso decimos que la infancia en Millás opera siempre a efectos de esta ruptura.

Dice Vázquez leyendo a Benjamin: “(...) todo el problema consiste en la transformación del cadáver de la infancia en una voz” (1996: 49). Juan y José van hacia la infancia, a buscar esa voz pero sin poder reconocer cuál es la propia. Continúa Vázquez: “El recuerdo evoca lo que de evocación hay en esa voz. Solo así es posible alumbrar la propia vida no como fue vivida, sino como había sido olvidada” (1996: 71). Lo que alumbrar la propia vida tal como fue olvidada es la cadena de oro que cifra un legado incomprensible, un legado que mantiene preso, encadenado, que funciona como refugio en su carácter de lo familiar, pero que al mismo tiempo se resiste, porque es la prueba de una expulsión originaria, que sostiene lo familiar.

En *Volver a casa* se gana una lengua al precio de perder la identidad. Y, de este modo, si el infante es el vivo-muerto (como postulara Agamben), escenificar la muerte es una manera de escribir la infancia, de volver a casa.

Frente al arribo de la década de los noventa, podríamos preguntarnos de qué habla lo familiar a esta altura en la narrativa española del posfranquismo. En principio, podríamos leer este pasaje:

Antes que un acontecimiento real, la Transición fue el efecto especial (también en el sentido cinematográfico) de una instalación colectiva en un presente que quería ser absoluto: el presente del mercado. (Resina 2007: 28)

Ese presente, por tanto, se asume como parte de una realidad en la que el orden se ha transformado bajo la ley de un nuevo padre, el mercado, en el que el escritor está igualmente atrapado y sobre el que debe tomar una posición. En ese sentido puede comprenderse la disyunción de nombres en los personajes Juan-José que, juntos, dan lugar al nombre del autor Millás. Éste emerge así como una tercera posición que busca poner en problema el lugar que la literatura asume frente a los rápidos consensos.

Por otra parte, si la novela de la primera Transición apela a las posiciones infantiles como exploración de las posibilidades de apertura de “lo familiar”, en los noventa la emergencia de la infancia indagará sobre las deudas de la democracia joven. Podría sostenerse que en la insistencia sobre la idea del doble y del cadáver, la imaginación doméstica se postula como el negativo de la memoria. Si el pasado se hace carne en los cuerpos, la imaginación funcionará como prótesis a efectos de transformar lo dado en una pregunta en futuridad.

Los textos (...) son las prótesis que recomponen los cuerpos políticos de *unxs ciudadanxs mutiladx.s*. En este contexto, la creación se convierte en un espacio de biorresistencia, donde realizar un trabajo sobre los gestos aprendidos que permita extraer los cuerpos del dominio donde han sido inscritos. (Labrador Méndez 2017: 219)

La operación en *Volver a casa* podría leerse en los términos en que Rivera-Morales (2011) lee *La soledad era esto*: como efecto de una *imaginación desmadrada*, entendida como excesiva y, a la vez, como fuera del orden de la madre. Así dirá el crítico:

Si para Labanyi la obsesión posmoderna con los simulacros es resultado de la presencia espectral del pasado traumático de España, la imaginación desmadrada de Millás parece apelar más a un proceso de crecimiento, de transformación, que a reproducción alguna del régimen presuntamente transitado. (2011: 145)

Si el orden paterno es una presencia espectral y el orden materno es una forma que entrama a la vez que sujeta, salir de la lengua materna será la condición para sustraer la ficción familiar de lo dado y producir, desde el trabajo de la memoria, el hallazgo de un nuevo alumbramiento.

6.2. *El palomo cojo* (1991): la luz de lo abyecto

Desde el “giro lingüístico” producido en la segunda mitad del siglo XX, resulta posible admitir que el terreno de lo pensable y el lenguaje se anudan en una relación problemática. Esta apertura conduce igualmente a reconocer la categoría de identidad como en un punto de encrucijada. En este contexto, los estudios de género se constituyen, en un primer momento, en tanto espacios de reflexión y de denuncia sobre el lugar de la mujer en la sociedad, un lugar de posición estratégica para las economías de dominación simbólica. Desde allí, las reflexiones ligadas a la dimensión política de los cuerpos en disidencia, después de fenómenos de ruptura como el de Stonewall en 1969, sientan las bases para la emergencia de los llamados estudios *queer*, como territorios epistémicos de indagación sobre las sexualidades minorizadas. Para Beatriz Preciado [Paul B. Preciado] (2012) los estudios *queer* aluden a

un proyecto crítico heredero de la tradición feminista y anticolonial que tiene por objetivo el análisis y la deconstrucción de los procesos históricos y culturales que nos han conducido a la invención del cuerpo blanco heterosexual como ficción dominante en Occidente y a la exclusión de las diferencias fuera del ámbito de la representación política. (2012: s/p)

La infancia sería un momento clave de ingreso a la efectuación de la legalidad de la heteronorma pero, al mismo tiempo, algo de las infancias particulares se revela como una fisura que deja lugar a pensar en los niños como *corporalidades enunciantes* desde el posicionamiento transgresivo.

Así como sosteníamos que *Volver a casa* puede reconocerse como la novela de la familia en Millás, *El palomo cojo* podría identificarse inmediatamente como la novela de la infancia en la obra de Mendicutti. De hecho, según el mismo autor lo refiere, la novela recibió una acogida muy positiva entre “las señoras”, atraídas por la historia de este niño y las extravagancias de su familia^{78 79}. De comienzo, entonces, se la contempla como una novela “amable”. Pero si desandamos el camino de la lectura hegemónica, que supone asimismo desestimar las construcciones estereotipadas sobre la niñez, podemos encontrar un desvío en esta reflexión personal del escritor:

Jamás reconoceré en la infancia un refugio. Mi infancia, al menos, no me

⁷⁸ Ver entrevista incluida en Anexo.

⁷⁹ La novela contó con una adaptación cinematográfica: *El palomo cojo* (1995) de Jaime de Armiñán, protagonizada por María Barranco y Francisco Rabal.

consuela de nada. Si yo alguna vez en mi vida he sufrido ha sido en la infancia y no en la adolescencia como dicen muchos, quizá porque soy un caso de precocidad. El caso es que todo el dolor se concentró en mi infancia, sin que pueda culpar a nadie de mi familia, que era una familia estupenda. De adolescente, yo ya tenía todo sufrido. Era una cuestión de piel, de captar mucho a cada instante (Mendicutti en Jurado Morales 2012: 46).

Si lo familiar queda al margen del sufrimiento infantil, podríamos preguntar a qué remite el dolor de la infancia. Mendicutti mismo ya nos da una pista: la intensidad de la percepción se sitúa como una “cuestión de piel”, se aloja en el cuerpo niño, se sella como un tatuaje. Si bien *El palomo cojo* ha sido leída en clave de novela autobiográfica y autofictiva⁸⁰, dejaremos por el momento de lado esta identificación referencial para reflexionar sobre las condiciones desde las que el relato trabaja el anudamiento entre el dolor, lo familiar y el cuerpo infantil como territorio de disidencia.

Que la novela se construye fundamentalmente en tanto ficción familiar, queda expuesto desde la primera línea: “Mi padre apreciaba mucho la belleza masculina. Por eso se casó con mamá. (...) Cuando yo me puse malo, mi madre lo organizó todo y mi padre dijo amén” (Mendicutti 1991: 13). Nuevamente, como en *Volver a casa*, encontramos a una madre que dispone una orden que sitúa y los padres mantienen una condición espectral. En relación con esto, lo masculino de la madre irá tornándose, lentamente, como un factor espectralizante: desde ese primer lugar de centralidad, lo familiar se proyectará hacia otros vínculos, que dejará al lugar de la madre totalmente desplazado.

Esta novela vuelve a postularse desde las estrategias claves que insisten a lo largo de toda la obra de Mendicutti: el trabajo sobre la primera persona, el humor y la explotación de la oralidad, pero esta vez, con énfasis en matices encontrados, es decir, no circunscripto necesariamente a una lengua-loca como veíamos en *Una mala noche la tiene cualquiera*. El encuentro-desencuentro en dichos matices, favorecerá una operación cercana a la traducción en función del descubrimiento de una lengua propia, que se posicionará en el lugar de lo indecible.

⁸⁰ Por ejemplo, en tanto novela autobiográfica, Bonatto (2014) y desde los rasgos de la autoficción, Ruiz (2013)

El palomo cojo cuenta la historia en primera persona de Felipe Bonasera Calderón Lebert (el nombre completo se revelará sólo hacia el final del texto)⁸¹, un niño solitario de diez años que, ante sucesivos episodios febriles, es trasladado a la casa de sus abuelos maternos, por decisión de su madre, para que transite allí su recuperación durante el verano, sin resultar un estorbo para los miembros de su núcleo familiar más cercano. Situada en algún del sur de España y aproximadamente en la segunda mitad de la década del cincuenta, el relato expone el devenir del niño en términos de descubrimiento de una dinámica familiar diferente.

Sostenemos que en este relato, la voz narradora que dice *yo* asume la narración como el progresivo develamiento de su cuerpo-niño como una *transgresión*. En este sentido, la novela se organizará en torno a dos estrategias básicas: la postulación de la casa familiar como un territorio en desmoronamiento y la mirada infantil como condición de una revelación productiva. Vale decir, si en Millás el secreto se postula en tanto enclave central en la economía del relato, en esta novela, la trama se constituye como progresivo acercamiento a una verdad que se encuentra solapada porque aun no están dadas las condiciones para que sea enunciada. Lo que no se conoce se traza como una promesa de lo que, en el devenir de la novela, se podrá conocer: la promesa de la infancia.

Lo no dicho, en este caso, gira en torno a la potencial homosexualidad de Felipe, sobre la que a lo largo de todo el texto se transita, pero no termina de ratificarse en términos explícitos. Hay algo del orden de lo solapado por el que circula toda la novela, una especie de pliegue narrativo que a la vez que muestra, oculta. El primer indicio de este solapamiento es la enfermedad del niño, la cual nunca recibe diagnóstico concreto. No hay nombre para dicha enfermedad. El niño sufre debilitamiento y episodios febriles y el cuadro general se asocia en el relato con los “síntomas del crecimiento”. La enfermedad, en realidad, alude a un desacomodo físico, que se vincula a una incomodidad mejor relacionada con las *expectativas de crecimiento* que manifiesta el orden social sobre su cuerpo. Ante la intuición de un desajuste, el niño despierta a la

⁸¹ El nombre del personaje reaparecerá en la novela *Mae West y yo* (2011), produciendo un movimiento intratextual que se repetirá asimismo en otros personajes, como La Madelón (en *Una mala noche la tiene cualquiera* y en *Siete contra Georgia*) o Cigala, el manicura (con una pequeña aparición en *El palomo cojo* y en carácter de protagonista en *Ganas de hablar*). También en Millás ocurren usualmente estos pasajes, en la insistencia de ciertos nombres, como Julio, Laura, Teresa, entre otros. Entendemos que en estas insistencias se revela la búsqueda de un reconocimiento en términos de obra. El lector asiduo de Mendicutti y de Millás activa inmediatamente estas referencias que colaboran a dar una idea de un universo narrativo propio.

conciencia de su propio cuerpo, y puede lograrlo gracias a la interacción que establece con distintos habitantes de la casa. Pero despierta con temor. Nuevamente, la infancia y el miedo juntos.

La infancia guarda, al menos en los primeros tramos del relato, la amenaza de lo abyecto. La abyección se jugaría en este caso por la excedencia que supone, en términos de Butler, un cuerpo disruptivo dentro de la matriz heteronormativa que funciona como “rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos” (1999: 32).

En esta línea, el género aparece como categoría necesaria. Su productividad se presenta, en principio, en tanto visibiliza el interregno en el que lo biológico y lo social se encuentran para definir identidades. El género moldea las identidades en términos representacionales, haciendo evidente el binarismo arbitrario que distingue de manera tajante lo femenino de lo masculino y señala el primero como término marcado. En esta línea, desde el discurso clínico y legal, “para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (...) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad” (Butler 1999: 32). Pero para Butler esta consideración del género, no es sino un efecto mismo de la heteronormatividad: el sexo nunca es prediscursivo, sino que esa concepción es producto mismo de la legalidad operante desde el binarismo heterosexual.

En este sentido también dirá Butler:

El género es una complejidad cuya totalidad se pospone permanentemente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta afirmará identidades que alternadamente se instituyen y se abandonan de acuerdo con los objetivos del momento; será un conjunto abierto que permita múltiples convergencias y divergencias sin obediencia a un *telos* normativo de definición cerrada. (1999: 49)

Pensamos en el cruce entre lo genérico y la intimidad en el punto en que ambas se instituyen como territorio en el que la definición siempre se escapa, y cuya forma de aprehensión inmediata reside en lo performativo. Podríamos hablar de intimidad en el caso de Felipe porque su voz toma la forma de un monólogo interior. Algo del orden de lo íntimo emerge en el lenguaje que lo cruza, que lo sujeta en lo que desconoce de sí, y a través del cual puede decir-se performativamente. Sin embargo, esa enunciación desde

el exceso que lo convierte en un personaje abyecto, revela en simultáneo la configuración de *lo mismo*, en esa propia ajenidad, y en su monólogo, queda expuesto el modo en que los discursos normativos de la sexualidad traman su conciencia para venir a decir su voz como el lugar de transgresión.

De cierta manera, su cuerpo parece tomar a veces el lugar de su voz, instituirse como voz. Entendemos en este par (cuerpo-voz), una integración indisoluble en el punto en el que será posible “decir” con el cuerpo, y construir-edificar una corporalidad a partir de la palabra íntima. Devenir menor en términos de *niño* en este texto implica devenir *corporalidad enunciante*.

Plantea Nora Domínguez que “los textos literarios, considerados artefactos sociales, ubicados en redes según distintos tipos de afinidades selectivas, construyen diversas representaciones de la maternidad (de acuerdo con normas genéricas, procedimientos narrativos y estrategias textuales)”. (Dominguez 2007: 26). Y más adelante agrega:

El niño, cuando es expulsado del cuerpo materno, es recibido por un sistema de prácticas que arman un relato. Quizás su madre sea la primera que se lo cuente, porque en algún lugar “son sus prácticas las que lo saben” y así transforma al niño en un recitador innato no de las prácticas sino de la regulación sentimental que ellas persiguen. Las prácticas quedan del lado de las madres, el relato del lado de los hijos. (Dominguez 2007: 40).

Como aludimos anteriormente, en esta novela hay un desfase con relación a la *performance* materna, un desplazamiento que la pone en otro lugar. No obstante, puede considerarse que el abandono del niño se efectúa a fin de que él mismo produzca discurso. Vale decir, en ese abandono le lega una batería de herramientas para construir un universo de lo sentimental. En este sentido, si consideramos el lugar de la infancia hacia la segunda mitad de la década del cincuenta, el orden familiar del franquismo forzaría al niño a performarse como “varón”, a responder a la heteronorma con muestras de performatividad masculina. Pero sabemos, de comienzo, que en relación con esto se postulan dos problemas: por un lado, la enfermedad del niño se vincula a su imposibilidad con relación a este mandato y, por otro, la performatividad de género resulta un interrogante en esta familia.

¿Cómo juega la ficción familiar en la novela con relación a las sexualidades disidentes? Plantea Gabriel Giorgi que la homosexualidad emerge en tanto categoría “en torno a un mecanismo paradójico: el de una *ficción normativa* que nombró e instituyó a

una clase de individuos cuya existencia definió como indeseable” (2004: 9). Lo paradójico de esta emergencia, señala Giorgi, es que en el momento mismo del nacimiento del “homosexual”, recibe la condena a su desaparición. Y más adelante agrega:

La homosexualidad como categoría médica y disciplinaria salió al discurso público para hacer visibles los límites de lo social. (...) Exhibe, en ese sentido, la inscripción del cuerpo en el orden biopolítico, su realidad es inseparable de su función normalizadora. (2004: 18)

En esta línea, el discurso de lo familiar funcionaría como dispositivo de disciplinamiento y de inscripción del cuerpo niño en la heteronorma. Sin embargo, la ficción familiar en la novela de Mendicutti dispone un desvío que posibilita un tratamiento nuevo de lo familiar.

Por su parte, Alberto Mira se pregunta por las convenciones en torno a la figuración del homosexual en los noventa, en el discurso no gay, entendido como aquel no basado en la experiencia homosexual misma: “Los rasgos que evocan son bien conocidos: afeminamiento, gusto artístico, decadencia, neurosis, matrocentrismo, perversión, descarado, exhibicionismo, narcisismo” (2016: 192). Esto que alude como “matrocentrismo” aparece en *El palomo cojo* trabajado de un modo particularmente productivo. Si la madre se mantiene en el exterior del núcleo de aprendizaje del niño, no es esto sinónimo de su desatención. Porque precisamente, el plan materno se revela de manera solapada como una intervención sobre la mencionada imposibilidad del niño: envía a su hijo *raro* al sitio donde *anida la rareza* y esto puede leerse como una invitación de su parte a iniciar su propio relato, en términos de hijo.

La familia, según Eribon, vuelve y se rehace en lo que la mantiene activa: “(...) la lógica afectiva, el sentimiento de culpa, el respeto de ciertas obligaciones sociales, los llamados al orden permanentes lanzados por todos los dispositivos sociales (las ceremonias y las fiestas) y estatales (el estado civil)” (2017: 24). No obstante, la novela habilita otra posibilidad de ficción de lo familiar durante el franquismo y construye una posición discursiva en la posición infantil en el linaje de “los raritos”. El epígrafe de la novela recupera el inicio del clásico de Tolstoi: “Todas las familias dichosas se parecen, y las desgraciadas lo son cada una a su manera” (Mendicutti 1991: 9). Este inicio revela que ahí donde la ideología familista homogeneiza, las familias des-graciadas, aquellas quitadas de la estela de la gracia, logran delinear una dinámica propia. En ese linaje des-

graciado, se situará el narrador, quien encontrará la casa familiar como un territorio abierto para las preguntas.

Sostiene Bonatto que en *El palomo cojo* se produce la confluencia de dos líneas genéricas: la novela de aprendizaje (asociada a lo masculino) y la novela gótica (asociada a lo femenino):

El relato en primera persona de Felipe se aviene a dos tipos de lecturas: una lineal, lógica y temporal, en la que el lector va acompañando el desarrollo prolijo del argumento y los cambios subjetivos del niño en relación con su vínculo con los adultos dentro de la casa (equiparable, como vimos, al desarrollo del *Bildungsroman*); y una lectura que denominamos gótica porque deviene del discurso infantil atemorizado por sus pulsiones físicas, sus supersticiones, y su deseo reprimido, en un espacio apto para este tipo de expresión, como lo es esa casona en la que el temor a Franco y a la condena social determinan las conductas de la mayoría de sus habitantes. (2014: 231)

También Alberto Mira sitúa la novela en la línea de lo gótico. Dice Mira: “Aunque el tono se aleja de lo que entendemos por literatura gótica, lo cierto es que las constantes están ahí: una familia de miembros extravagantes, llenos de manías, secretos y una atmósfera cerrada, en ocasiones decadente, que remite a cosas que no se dicen” (2018: 179).

En relación con la doble lectura que plantea Bonatto, resulta posible derivar una tercera de ambas, que no es otra que la de la picaresca. Entendemos que esto así porque la novela misma invita (como Bonatto bien lee en términos de narrativas abyectas) a eludir la tajante distinción entre masculino y femenino. Y si la novela puede, además, salir de esta dualidad genérica es porque la estrategia fundamental desde la que se asienta es el humor. Por eso, la picaresca en clave mendicuttiana se acercaría más a la del *Buscón Don Pablos* de Quevedo, de lengua excesiva y de énfasis rotundo en la dimensión del cuerpo⁸².

⁸² La filiación de esta novela con *El Buscón* merecería un trabajo en profundidad, que de todos modos, se desviaría del objeto de esta tesis. No obstante, interesa citar este episodio del texto de Quevedo: “En estas niñeces pasé algún tiempo aprendiendo a leer y escribir. Llegó (por no enfadar) el de unas Carnestolendas, y trazando el maestro de que se holgasen sus muchachos, ordenó que hubiese rey de gallos. Echamos suertes entre doce señalados por él y cúpome a mí. Avisé a mis padres que me buscasen galas. Llegó el día y salí en uno como caballo, mejor dijera en un cofre vivo, que no anduvo en peores pasos Roberto el diablo, según andaba él. (...) Pasamos por la plaza (aun de acordarme tengo miedo) (...). Yo, viendo que era batalla nabal y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme; mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una (hablando con perdón) privada [lugar de depósito de excrementos]. Púseme cual V. Md. puede imaginar. Vino la justicia (...) Quiero confesar a V. Md. que cuando me empezaron a tirar los tronchos, nabos, etcétera, que, como yo llevaba plumas en el sombrero, entendiendo que me habían tenido por mi madre y que la tiraban, como

Ahora bien, con relación a las “cosas que no se dicen” a las que alude Mira, el movimiento que establece la circulación de estas voces en el texto, podría considerarse en realidad como el del *merodeo*: en el fluir de lenguaje que circula de capítulo a capítulo, *algo* resulta relegado a una zona de periferia (pero no totalmente obturado) y, en ese mismo gesto, queda visibilizado como constituyente de un centro. Lo que no se debe perder de vista es que lo no-dicho se encuentra circunscripto a la voz del narrador que se sitúa en una posición infantil.

Dijimos que la casa familiar aparece como un núcleo de sentidos especialmente productivo. Vista desde el exterior, la mansión de los Calderón Lebert se ubica en un sitio privilegiado de la ciudad (el Barrio Alto) y, en su “robusta solidez”, expone la contundencia de un apellido de alta burguesía tradicional. No obstante, el interior de la casa revela una decadencia que está lejos de la aristocracia.

La mirada del niño surge por oposición a la mirada exterior, al transformar las valencias de una noción de “riqueza”. Para el niño, la opulencia se juega en otros términos. Tal como imaginaba Benjamin: la casa se vivencia como “el arsenal de las máscaras” (2014: 83). Un corredor, una puerta, un balcón, un armario, son lugares que funcionan a fin de que el niño sufra una metaformosis, se vuelva de repente otro, mostrándose y ocultándose a la vez en su misma condición de niño. También la opulencia se juega en términos simbólicos con relación a la lengua: hay muchas voces circulantes y él se afana por escuchar a todas. Aparece textualizada en esta novela una potencia nueva: la de las posiciones de los tíos y los abuelos. Cada uno de ellos guarda una historia significativa para el narrador que se hará preguntas sobre cada una de ellas, fundamentalmente, en función a su propia historia. El tío Ricardo, un solitario que cría palomas y circula durante la noche; la bisabuela Carmen, una anciana que trama relatos sobre sus fantasías eróticas con bandoleros; la tata Caridad, quien percibe su cuerpo desdoblado y afirma “no tener nada de cintura para abajo”. Todas estas posiciones son variaciones sobre lo raro trabajadas desde la parodia.

habían hecho otras veces, como necio y muchacho, empecé a decir: “Hermanas, aunque llevo plumas, no soy Aldonza de San Pedro, mi madre” (como si ellas no lo echaran de ver por el talle y rostro). El miedo me disculpó la ignorancia, y el sucederme la desgracia tan de repente” (Libro primero, capítulo II). Los enlaces son sorprendentes: la lengua hiperbólica, la figuración animal (en el rey de gallos carnavalesco), la injuria y la figuración abyecta en función de su inmersión en el excremento, la imaginación infantil que aduce la confusión femenina a causa de las plumas, el lugar dado a la madre en la herencia de abyección.

En este sentido, sostiene Bonatto que “en lo procedimental, el camp emerge como espacio apto para la parodia de estructuras significativas ligadas a géneros literarios consolidados por una tradición doblemente hegemónica: por masculina y por heterosexual”. (2014: 197-198). Por este motivo, el aprendizaje que se trama en el relato produce un desvío. Los dos miembros de la familia que provocan mayores efectos en el narrador son su tía Victoria y su tío Ramón. Ambos podrían considerarse como miembros “de paso” en la casa. En ellos se figura lo disidente del familismo, la rama que en una genealogía sigue la línea de “los raros” (la de la bisabuela Carmen y la de tío Ricardo). La tía Victoria recita versos y muestra un pasado de plenitud que repasa junto al niño, hojeando viejas revistas del corazón en las que aparece retratada en su apogeo. Tío Ramón es una especie de diletante, una mezcla de galán y hombre misterioso, hacia quien el niño se sentirá fuertemente atraído. Significativamente, un cuerpo del armario de su habitación guarda, a la vez que oculta de los ojos del niño, las pertenencias de Ramón que aún se conservan en la casa. En este sentido, la imagen del *closet* figura el “secreto elocuente” en términos de Kosofsky Sedgwick (1993) y sirve para pensar en el juego de ocultamiento y revelación en términos de productividad.

De todos modos, el lugar privilegiado en el relato en términos de posiciones familiares, será ocupado por la figura de una de las empleadas. La incorporación de voces minorizadas en términos de lo social se trata de otro de los hallazgos con relación a la constitución de una ficción familiar en la novela de Mendicutti. El familiarismo ausente en principio (en la distancia de padres y hermanos), será resignificado por el vínculo que este niño establezca con la empleada conocida simplemente como “la Mary”. Afirma Valls que el texto “(...) recrea el habla de Mary, tan creativa y ordinaria como divertida, y la contrasta con el habla de la burguesía gaditana, más envarada, cursi y convencional, llena de frases hechas que recogen los prejuicios de clase” (2003: 170-171). Por tanto, en el cruce, en términos de tensiones, entre las voces de la Mary y de su madre, la voz narradora irá componiendo su mirada extrañada del mundo, en la que el lenguaje será el instrumento fundamental.

Dicen Deleuze y Guattari “No hay niño que sea incapaz de saber esto: todos los niños tienen un mapa geográfico y político de contornos difusos, móviles, aunque no sea sino en función de las nodrizas, de las sirvientas, de los empleados del padre, etcétera” (1990: 23-24). Ese mapa difuso es el que la Mary colaborará a delinear. Según la madre del niño “en nada de tiempo [la Mary] se había hecho la dueña de todo”

(Mendicutti 1991: 34). La Mary es concedora de todas las historias de la casa, y trabaja especialmente para acceder a ellas. En este sentido, su carácter de *dueña* reside en poseer en conocimiento total de la dinámica familiar.

En este punto puede leerse la *lógica económica* que rige los intercambios familiares. De comienzo, la cuestión de clase es fundamental para los Calderón Lebert. A pesar de tratarse de un apellido cuyo potencial monetario se encuentra en decadencia, se busca sostener la imagen de familia tradicional en el pueblo, a partir de ciertas prácticas que tienen carácter ritual y que se disponen en función de la apariencia (el té de todas las tardes con la abuela, las visitas a la bisabuela Carmen que devienen en tertulias improvisadas en la escalera, las reuniones masculinas en el escritorio del abuelo, entre otras). No obstante, la economía del relato no se orienta sólo hacia la posesión del dinero sino que se basa fundamentalmente en la circulación del conocimiento. En este sentido es que la legitimidad de las posiciones se establece en una dimensión cognoscitiva. Se trata de una *economía del chisme*. Las relaciones entre los personajes se dirimen en términos binarios entre saber/no saber, verdad/mentira, comprender/no comprender. Y estos binarismos se encuentran en la base de todos los intercambios. Performar la ficción familiar implica situarse en una lógica de lo cotidiano que, paradójicamente, significa lo disruptivo en el funcionamiento de esta intimidad familiar. Como dijimos, la familia intenta sostener una imagen de sí misma, que a su vez, se enfrenta con el real funcionamiento de la rutina cotidiana. De hecho, pareciera que la casa *vive* de noche: algunos de sus miembros deambulan, otros profieren discursos a gritos y otros, como la Mary, sostienen “interludios” con sus pretendientes. En definitiva, en esta ambivalencia (impulsada por la apariencia), se juega el aprendizaje de las leyes de intercambio de la intimidad y, a su vez, de la posición que ocupa el propio cuerpo dentro de este entramado para ir accediendo gradualmente a zonas de conocimiento vedadas.

El narrador, que en principio parece relacionarse con el espacio a través de los sentidos (en el olor de las habitaciones y de las personas o la percepción de la luz vercosa que ingresa por las ventanas en ciertos lugares de la casa), ingresa progresivamente en la economía de los intercambios verbales, y lo hace fundamentalmente, a partir de sus diálogos con la Mary: comprende o no comprende, recibe una explicación, descubre –de aquí la predominancia en el texto de los verbos de conocimiento–. Esto significa que puede hablar y callar según necesidades concretas.

Elige hacer una confesión o guardar silencio evaluando los beneficios y los perjuicios de la palabra.

Así dice:

Si estaba con décimas, no tenía ganas de pelearme con la Mary para que no me manoseara tanto, pero, cuando ella decía aquello de uy, uy, este niño ni siente ni padece, pensaba yo si no me estaría pasando lo que a la tata Caridad, que no tenía nada de cintura para abajo, y me entraba un agobio grandísimo, como si comprendiera que tenía que preocuparme por algo y no supiera bien por qué. Desde luego, no se lo conté a nadie, ni siquiera a la Mary, porque hay cosas que uno siente pero se calla, y además no habría sabido explicarme. (Mendicutti 1991: 47)

El conocimiento que se construye, no obstante, es variable y no se encuentra fijo en el lenguaje, sino que es sometido a traducciones constantes. El conocimiento está en función del punto de vista o del lugar del sujeto dentro de un colectivo de clase. No obstante lo particular de las voces que configuran el relato del narrador tiene que ver con su carácter predominantemente femenino. El niño expresa de modo permanente ideas que las atribuye a distintas mujeres de la familia, especialmente a la Mary y a su madre. Sin embargo, las mismas ideas pueden ser expresadas de diferentes maneras: “Yo estaba seguro (...) de que a tío Ramón no le escribían gachises sino señoras, por loconas que fuesen –la palabra locona la repetía mucho mi tía Blanca, pero tía Blanca llamaba loconas a mujeres a las que la Mary llamaba en cambio pindongas” (Mendicutti 1991: 51), o en otro lugar “mi tía Blanca, que también tenía un genio de aúpa, mandaba siempre a la gente a tomar viento, y la Mary a tomar por culo, y yo me imaginaba que las dos cosas eran horribles, pero no sabía decir cuál sería peor” (Mendicutti 1991: 52).

Lo familiar aparecería aquí, en términos de Amado y Domínguez (2004: 15) como “el circuito móvil que la familia traza entre lo subjetivo y privado y lo público y social”. En este relato, ese cruce se plantea claramente en la lengua. Hay lenguas familiares, tonos, oralidad familiar, lenguas privadas que cruzan todo el relato. Las lenguas de la familia (en su multiplicidad, en sus variedades) acaban por *hacerse carne*, finalmente, en la voz que narra. Progresivamente, percibimos la incorporación de los términos, la asunción de la lengua, de esta *alteridad*, en todos los sentidos, que implica la Mary para el protagonista. En ese ejercicio de traducción se postula, entonces, la creación de un texto nuevo que no es otro que la corporalidad infantil.

¿Pero esa lengua familiar en sus multiplicidades, es suficiente para decir el cuerpo en el presente infantil? Hay un momento clave para el relato, en el que el niño ingresa

en la percepción drástica de su cuerpo. La Mary comparte con el protagonista el descubrimiento de parte del contenido oculto del cuerpo cerrado del armario, el de las pertenencias de su tío Ramón. Así, el niño descubre una foto que le resulta particularmente perturbadora. En ella su tío posa frente al armario en ese mismo cuarto en el que ahora él atraviesa su convalecencia. Y luego de esta conmoción, hacia la noche, el niño siente el llamado del deseo. El episodio puntual al que nos referimos es el siguiente:

Había luna llena y por el cierro entraba mucha claridad. Yo empecé a dar vueltas y vueltas en la cama y no podía dejar de pensar en aquella foto de tío Ramón y en la postal de Federico. Estaba empapado de sudor. Me levanté despacito y sentí que me mareaba un poco, como si el suelo estuviese más bajo de lo que yo pensaba. Me quité el pijama y me quedé en calzoncillos, unos calzoncillos blancos de algodón, de los que mi madre nos había comprado a todos –también a mi padre– porque decía que eran más cómodos y más higiénicos que los de tela con pernils. Noté que me entraban escalofríos, y me asusté un poco porque a lo mejor la fiebre estaba subiéndome más que nunca. Pero quería verme allí, en el espejo, en la luna del armario, en la misma postura que tenía en la foto tío Ramón. No sé por qué. Quería verme igual que él. Así que fui a abrir un poco la puerta del armario y pegué un respingo cuando la madera crujió, pero después todo siguió en silencio y puse el espejo de manera que pudiera verme desde el cierro, desde el mismo sitio en el que estaba tío Ramón cuando le hicieron la foto. Yo estaba muy delgado y tampoco a mí, con aquellos calzoncillos, se me notaba el bulto ni la inteligencia. Tenía frío, y eso que había oído a la abuela pidiéndole a la Mary que dejase abierta toda la galería porque aquella noche había bochorno. La claridad que entraba por el cierro *me daba un color raro, como si brillase*. Yo notaba en la cara el cosquilleo de la calentura, y me daban ganas de dejar caer un poco la cabeza, era como si alguien a quien no veía estuviera acariciándome. Me gustaba, y a la vez me daba miedo que me acariciaran así. Qué lástima que no pueda verme los ojos, pensé, porque el espejo estaba demasiado lejos. Fui acercándome poco a poco, muy despacio, como si flotase y el aire o aquella claridad de la luna me empujasen suavemente. De pronto, me di cuenta de que ya me veía los ojos y sentí una punzada en el cuello, por detrás. Y no sé por qué lo hice. Me quité casi sin darme cuenta los calzoncillos y de pronto me dio por pensar que estaba sonámbulo, pero no era cierto, yo estaba más despierto que nunca. Y asustado. Me entró de repente un miedo horroroso, no sabía por qué, a lo mejor porque nunca antes había estado así, solo y desnudo y mirándome a los ojos. Y otra vez sentí que me mareaba, como si el suelo se hubiera hundido de pronto una cuarta. Y me encogí, como la primera vez que me dio el dolor y me quedé doblado, sin poder respirar, sin poder moverme. Me encogí otra vez como si estuvieran a punto de darme una paliza. Y me di cuenta de que estaba tiritando. Y busqué a tientas los calzoncillos y el pijama y me lo puse todo de mala manera y me pegué en el dedo chico del pie con la pata de la cama –me dolió tanto que pensé que iba a quedarme cojo para siempre– y me tiré en la cama boca abajo, para no ver la luna del armario, y me tapé hasta la coronilla con la sábana porque estaba temblando de fiebre y porque tenía el corazón pegándose saltos, como si alguien me persiguiera. (Mendicutti 1991: 62-63. Cursiva nuestra)

En esta escena se revelan los efectos de la percepción propia del cuerpo y esto se vincula asimismo al deseo de re-conocimiento desde una perspectiva otra, que atraviesa la ficción familiar pero va hacia otro lugar. Los propios ojos mirando su desnudez desde el espejo generan en el niño el terror de una ajenidad que cruza su propio deseo, que lo dice, pero cuya potencia de acción él mismo aún no es capaz de asumir. La persecución que lo aterroriza es la de un orden para el que su cuerpo representa una anomalía. Pero significativamente, por su productividad, la imagen la convierte en una fulguración figurativa de la infancia por los sentidos que despliega. El cuerpo niño *brilla* de un modo particular a causa de la luz de la luna. Podríamos leer esta transformación con Schérer y Hocquenghem:

Cuestión sin respuesta, pero no absurda, si es verdad que lo vivido del cuerpo, para el niño, es ante todo la falta de lenguaje, la falta de identificación consigo mismo, que le permite tratar con los animales o con la luna y, por así decirlo, *serlos*. (1979: 97)

El niño deviene luna. Pero al mismo tiempo deviene animal. La alusión a “quedarse cojo para siempre” se vincula a la referencia que atraviesa toda la novela con relación a uno de los palomos que cría su tío Ricardo, un palomo que no es igual al resto, un palomo solitario y tristón que puede destacarse por aquello de lo que, en la mirada de conjunto, “cojea”. La remisión al dicho popular andaluz es inmediata: “más maricón que palomo cojo” (Valls 2003: 170). El palomo, por lo demás, ha sido bautizado “Visconti”, de modo que se activa asimismo el nombre del director de *La muerte en Venecia* (1971). El palomo cojo es el niño que en un devenir animal cojea su deseo no heteronormado. Porque al mismo tiempo, el niño-palomo-cojo posee una sensibilidad que lo hace permeable, además, a historias como las de Sissi Emperatriz, a la novela *Mujercitas* de Louisa May Alcott, a la figura del criminal que construye la noticia sensacionalista al que llaman el Jarabo y con quien la Mary fantasea, entre otras referencias de la cultura popular que traman el deseo del narrador en términos de desvío.

Por eso el reflejo del cuerpo que alumbrata atemoriza, enceguece. Se trata de un reconocimiento como individualidad pero a la vez como desvío en el deseo. En la imagen que refleja “el closet cerrado”, la percepción especular puede trabajar inicialmente para luego transformarse. El niño no busca sólo imitar la pose de su tío. Lo que busca en realidad es encontrar una posición singular.

¿De qué modo el cuerpo busca sus propias estrategias de reubicación en la ficción familiar? En principio, consideramos significativo en la escena citada por extenso, el advenimiento de la fiebre como un síntoma de desestabilización. Reconocerse como el otro abyecto que puede posicionarse desde el lugar de *lo diferente* para trazar el propio dibujo de una subjetividad heterodoxa, también involucra la experiencia sensible del mundo y ese reacomodamiento impacta en el cuerpo en forma de enfermedad. Claro que esta enfermedad puede leerse también como el lugar que estos sujetos ocupan en este entramado social, como un trabajo de reacomodamiento en un orden biopolítico.

En esta novela, la dimensión animal se juega como clave interpretativa expuesta por el mismo texto en un sistema de reenvíos en los que resulta imposible no leer en una oscilación incesante. Dice Giorgi que “(...) la imaginación estética alrededor del animal trabaja sobre otras reglas de visibilidad del cuerpo, y funciona como un saber sobre lo viviente y no solo como figuraciones de la violencia normalizadora” (2014: 247). Entonces ¿qué implica para este niño devenir-palomo?⁸³ Implica desarticular la imagen de la infancia como la de una instancia fundacional de un origen definido, en función de reencontrar ese lugar vacío como el de productividad. Al enunciar desde dentro del entramado familiar (como dispositivo que trama su propio sistema de exclusiones definitorias), la infancia se revela en el paradójico punto en el que logra sostener “lo familiar” pero generando una fisura desde la que ingresa lo extraño, y desde donde es posible repensar las condiciones de este binarismo. La autofiguración animal supone salirse del lenguaje des-garrando los presupuestos de la legibilidad de lo humano para, en ese mismo gesto, fundar un *habla* en la que puede decirse el deseo.

⁸³ Mendicutti ha señalado en algunas oportunidades el libro de Gerard Durrell *Mi familia y otros animales* como una lectura que ha apreciado mucho. En él, encontramos a un niño que migra con su familia a la isla Corfú. Desde allí se narran sus vínculos familiares, las relaciones que establece con la gente de lugar y el descubrimiento de la naturaleza. En esa novela aparece un extraño palomo al que bautizan Quasimodo, y el que finalmente pone huevos. El episodio narrado con humor trae una reminiscencia particular sobre la exploración de la disidencia. En el ámbito de la narrativa española, Prósperi ha analizado la potencia del burro como una figura que se desplaza hacia la exploración de la ambigüedad genérica en el clásico de Juan Ramón Jiménez *Platero y yo*. Dice Prósperi: “Ya en el comienzo del texto, en la carta de identidad del animal, se despliega un repertorio de cualidades, a través de la proliferación de los recordados adjetivos, y se postula una imaginación otra. Platero no solo es peludo, suave, de algodón, sino que además es “tierno y mimoso igual que un niño, que una niña” (72). La imagen comparativa reenvía al animal a la inestabilidad genérica, la que curiosamente se liga a la cuestión de la infancia. El burro no es tierno como un hombre o una mujer, sino que deviene niño-niña y desde allí inaugura su posición disidente” (Prósperi 2017: 113).

Devenir-animal también habilita la reconsideración de esta casa que es la casa del recuerdo como la del nido-madriguera, por la que se circula pero para ir al encuentro de otras subjetividades deseantes que se exponen en disidencia de un orden totalitario⁸⁴.

El animal no naturaliza sino que politiza, plantea Giorgi (2014: 240). Por eso, la posición infantil resulta reveladora de lo que la infancia puede con relación a lo que no termina de gestionarse, sea el pasado franquista o la visibilidad de las sexualidades no normativas, o aún más, lo que puede el trabajo de la memoria en la narrativa desde el cruce de estas dos dimensiones.

En relación con esto, podemos leer el proceso del devenir niño-devenir palomo, con el planteo de Giorgi sobre las implicancias de lo que él llama “la lección animal”. Plantea Giorgi que el animal ha funcionado como “un mecanismo fundacional de clasificación y diferenciación jerárquica y política entre cuerpos, y al mismo tiempo una figura próxima y universal. El animal funcionó como el otro constitutivo (...)” (2014: 244). En este sentido, la salida de la especie que supone simbólicamente la disidencia genérica (Giorgi 2014: 242), se instituye como un gesto fuertemente político en la medida en que permite considerar modos alternativos de concebir lo humano. En esta novela, por tanto, la posición infantil adquiere la forma de un devenir niño, devenir animal, devenir luna. Y la luna no es, además, una presencia azarosa: es la Andalucía lorquiana del lenguaje, de la lengua de la Mary y de los versos que hacia final recitará la tía Victoria. Devenir niño-palomo-luna es darse hacia una tradición en la que lo familiar se desplaza de lo opresivo a lo raro y de lo raro a la literatura.

En este sentido habría que pensar con Eribon, en cuáles son los procesos de subjetivación minoritarios que se ponen en juego. La verdadera *transgresión* (que él lee para la obra de Jean Genet) estriba en asumir el lugar de la infamia como productividad y como potencial respuesta al orden que allí confina al personaje abyecto. Por eso, “el momento en el que la mirada social califica taxonómicamente al individuo y lo clava en el panel de las especies infames” (Eribon 2004: 70) constituye un momento arquetípico y funciona como una instancia mítica. Ese momento al que se alude es el de la *injuria*.

En esta dirección, la interpelación resulta un efecto que convierte en problema la dicotomía familiar-extraño. Y lo extraño como lo constitutivo terminará de delinearse

⁸⁴ El devenir animal del niño también se trabaja en la misma línea que en esta novela en los relatos “La tórtola” y “Los alacranes”, incluidos en el volumen de cuentos *Fuego de marzo*. La voz que construyen ambos textos sostiene la mirada en suspenso que permite el descubrimiento desde la extrañeza, un descubrimiento que no es otro más que el dolor propio de autoperibirse “rarito”.

en el gesto de la traición. El niño necesita figurarse como traidor para romper con el orden familiar. En el devenir de la historia, este niño que en principio se muestra débil e imposibilitado irá descubriendo su cuerpo, y en ese descubrimiento, tomará conciencia del valor de su saber dentro de la trama de los intercambios.

Luego de participar en la performance de su tía Victoria, y envuelto en un arrebato de celos por el intercambio sexual entre su tío Ramón y la Mary, el niño ocupa el lugar del delator al revelar el robo de una sortija por parte de la empleada. Al denunciar el hecho ante sus abuelos, provoca, no sólo el despido de la Mary, sino su propia expulsión de este hogar. La lección animal ha finalizado. No obstante, el paso por esa casa lo habrá transformado.

Si el miedo es, para el niño, “que lo tilden de *rarito*”, el miedo es lo no verbalizable: “Por eso me callé, por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era raro” (Mendicutti 1991: 129). Por este motivo, en la medida en que pueda “darse cuenta” y optar por el silencio como decisión personal, el quiebre se producirá cuando se posicione en el lugar de quien detenta un conocimiento (un conocimiento que el intercambio de la lógica económica mencionada se revele como un aprendizaje concluido) y decida asumir la decisión de “contar”: “Dije toda la verdad. Explicué las cosas tal y como habían pasado” (Mendicutti 1991: 215). Es el momento en que el cuerpo, construido en el entramado de las voces, pone de manifiesto al mismo tiempo la configuración de la infancia como el terreno de la desestabilización. El cuerpo-niño *desea*, y ese deseo se convierte en el impulso oscuro, que en los celos, llevará a provocar la ruptura del tejido, la apertura de la grieta en la que emergerá la propia palabra, la palabra singular.

Finalmente, se erige la performatividad del lenguaje en la maldición. La Mary profiere la injuria infamante. Pero ese lenguaje que determina/ fija/ impone un lugar, al mismo tiempo, ha construido, previamente, la subjetividad deseante del narrador; por lo tanto, la toma de palabra que constituye el relato (la novela que nosotros leemos) será, en este caso, el conjuro que contrarreste tal maldición.

Chivato, cochambroso, malasangre, maricón. Así te zurzan el ojo del culo con una sogá embadurnada de alquitrán. Y que se te encaje en las tripas un retortijón que te las deje como el escobón de desatascar el váter. Que se te engoñipe hasta la saliva que tragues, que se te llene la boca de gargajos y la lengua de ronchas, que por los dientes se te meta moho y por el ombligo te salga pus. Y que por la leche que mamé, niño, pichapuerca, no encuentre en tu vida ni una sola gachí que te ponga duro el bienmesabe, que con las hembras se te quede lacio

como una bicha en invierno, y que hasta con los hombres se te ponga chiquitajo, seco y pellejón, y si alguna vez, por los cuernos del demonio, se te pusiera en forma de alfajor, que te entre una bulla tan grandísima que se te salga el gusto antes de catar, que tengas que aviarte haciéndoles gallordas a los barrenderos por una perra chica, y que te apedreen por cacorro, asqueroso y mamonazo. (1991: 227)

Finalmente, esta maldición de la Mary deriva en el principal aprendizaje. Porque ella también es una voz minorizada que finalmente logra “(...) darle al grito una sintaxis” (Deleuze y Guattari 1990: 43), imponer su lengua a la lengua mayor y expresar su resistencia en una explosión final que acaba de dinamitar el precario orden de lo familiar, tal como el franquismo lo concibe. Dicen Deleuze y Guattari: “El lenguaje de las criadas (...) es ese sonido que nace del silencio (...) y en el que el enunciado ya forma parte de un dispositivo colectivo, de una queja colectiva, sin sujeto de la enunciación que se esconda o que deforme” (1990: 96). La Mary le grita en realidad al orden burgués que no se hace cargo de su ideología represiva. Desde aquí, el niño que ha trabajado su traición para intervenir sobre una superficie discursiva dada con su propia voz, logra, junto con la Mary, deshacer el orden de lo dado y replegarse sobre sí mismo como una voz que *ha recibido la lección*. Como corporalidad enunciante que desea, la posición infantil mostrará su potencia en la confluencia de la reflexión sobre los modos de decir el pasado y los cuerpos desde una liminalidad productiva, siempre desplazada, ex -céntrica.

Finalmente, es posible leer en esta sutil operación un posicionamiento político en términos de obra. Dice Bonatto:

La asertividad del proyecto de Mendicutti reside efectivamente en esta reutilización de las referencias culturales compartidas en función de la emergencia y consolidación de una subjetividad y una vivencia del pasado no homologables a las de los lugares compartidos del recuerdo colectivo. (...) Como queda demostrado, el ejercicio de Mendicutti en *El palomo cojo* se entronca en la línea más amplia de la recuperación crítica de la memoria histórica, pero introduce con fuerza política la problemática del género sexual y de la visibilidad de sujetos marginalizados, incluso por las operaciones culturales más abiertas de reciclaje y revalorización de las condiciones culturales de la posguerra. (2014: 203)⁸⁵

⁸⁵ Los avances en España con relación a una legislación de visibilización y resguardo de las sexualidades disidentes se han hecho sentir más de una década luego del año de publicación de esta novela. “En 2005 se aprobó en España la ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en material de derecho a contraer matrimonio, dando pie al matrimonio legal entre personas del mismo sexo. Dos años más tarde se aprueba la ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas, la cual permite el cambio de sexo en el Registro Civil sin necesidad de someterse a una operación de reasignación de género. A pesar del indudable progresismo y de la gran importancia de estas leyes para la comunidad lesbiana, gay y transgénero del estado español, cabe sospechar que el uso propagandista de estas leyes para proyectar una imagen moderna de España en el

Así, la *casa familiar* se desmorona pero su aprendizaje de posiciones discursivas otras, permite rehabilitar el lugar del texto como el de la reflexión sobre lo minorizado y su potencia.

6.3. Ficciones de familia e infancia: el brillo de las corporalidades enunciantes

Tanto en el relato de Mendicutti como en el de Millás, la sanción de las voces de la familia se *hace carne* en el cuerpo que deviene infantil, lugar desde donde se puede encontrar un camino de desvío en términos de una palabra propia. Estos sujetos se convierten así en corporalidades enunciantes. Traman el territorio de su cuerpo como un espacio desde donde se puede intervenir. Ambas novelas muestran que el cuerpo-niño *desea*, y ese deseo se convierte en el impulso oscuro, que llevará a provocar la ruptura del tejido, la apertura de la grieta en la que emergerá la propia palabra, la palabra singular. Cuerpos en trance de devenir-niño, devenir-animal, devenir potencia imaginativa en un desvío.

En este sentido, en ambos textos la narración del pasado tiene algo de anamorfosis de lugar. En la percepción del espacio, existe una dislocación primordial que, casi a la manera de una ilusión óptica, provoca el develamiento de una verdad solapada. Cuando creemos ver una ciudad o una casa, en realidad estamos ante una cartografía de posiciones discursivas que traman las superficies de unos cuerpos en posición infantil. Los lugares que se habitan en estas novelas son función de demolición. Pero la misión de la posición infantil en esta destrucción no es otra que la de mostrar la ficción que supone concebir lo familiar como el lugar del refugio, el lugar seguro. Las ficciones familiares constituyen un orden puesto en problema.

Finalmente, el *cuerpo-niño que brilla* –ya sea a través de una cadena de oro o por efecto de un rayo de luna–, se convierte en la fulguración figurativa dominante. Pero a la vez, esa verdad de la infancia no es definitiva, sino que emerge en un devenir en el que *lo dado* es lo que se busca derribar.

extranjero oculta otros problemas sociales todavía desatendidos (racismo, homo- y transfobia hacia inmigrantes y hacia colectivos LGBTQ no ‘homonormativos’)” (Pérez-Sánchez 2010: 163). Se trata de problemas sobre los que la obra de Mendicutti ha colaborado ampliamente en su reflexión.

Finalmente, el hecho de que *El palomo cojo* haya sido leído en clave autobiográfica y que *Volver a casa* inscriba el nombre del autor, Juan-José, nos sitúa en alerta sobre los devenires hacia la posición infantil de los textos mismos, entendidos en términos de intervención. Recordemos con Freud que “la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño” (1908 [1907]: 134). Ese juego se revela tramado y en diálogo con la tradición que lo aloja y, a la vez, con la propia obra. Tanto Millás como Mendicutti se demoran en esa instancia lúdica porque el pasado ya no es un castillo que se pudre ni un armario que contiene un cadáver, sino que se ha convertido en una fortaleza que requiere ser franqueada “tal como ha sido olvidada”, en términos de Vázquez, y sobre la que se impone una circulación de intensidades a fin de exponer su vigencia.

Se trate de una ficción familiar que se dispone a mediados de siglo o una que se dispara desde la habitación de un hotel, las ficciones familiares revelan en estos textos la forma en que continua punzando lo doloroso (que es herencia de la represión del franquismo) e imaginan, desde este lugar, formas fantaseadas de liberación y de renuevo. Mirar llorar a un escritor por televisión o leer *Mujercitas* se postulará como acciones que funcionan como puntos de fuga desde y hacia la infancia. Dispositivos disímiles de construcción de imágenes, pero objetos minúsculos de construcción de resistencia. En tanto bloque de infancia, de este modo, lo infantil se revelará de modo oblicuo, como la postulación de la latencia de una posición *otra* de índole política.

Capítulo VII: La infancia como falta o la lengua de la infancia

Resumen del capítulo

En este capítulo se analizan *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) y *El orden alfabético* (1998) de Juan José Millás y “La lengua de las mariposas” (1996), *El lápiz del carpintero* (1999) y *Los libros arden mal* (2006) de Manuel Rivas. En Millás, el bloque de infancia se desplaza en la forma del “cuento”. El relato enmarcado expone desde la posición infantil, la materialidad de la lengua como una excentricidad en la que *lo otro* se entiende como la desfamiliarización de lo que sujeta. Mientras tanto, en Rivas, el trabajo en términos de memoria genera un horizonte de expectativas que se centra en la operación del “recuerdo”. Frente a esto, puede leerse el modo en que el bloque de infancia en términos de tránsito progresivo, explora lo narrativo desde el lugar del fragmento. Se trata de la memoria desde la posición excéntrica.

7.1. *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1995) y *El orden alfabético* (1998): la potencia de la forma menor como desorden

Tonto, muerto, bastardo e invisible (1995) y *El orden alfabético* (1998) son dos novelas de Juan José Millás que pueden leerse bajo la misma hipótesis: en ambas, el relato dentro del relato surge como un espacio textual de exploración de lo familiar en función de la postulación de una lengua que funciona como resistencia. La lengua del cuento como forma menor conduce a la desestabilización de un orden vigente a través de la exposición de los procedimientos de construcción de la ficción. En el primer caso, toma la forma del cuento maravilloso y en el segundo, se aproxima a la de la fábula. Así el personaje en el primero es un niño héroe que circula rescatando personas. En el segundo se trata de un niño que resiste la primitivización de lo animal como amenaza y finalmente logra desnaturalizar un límite. En ambas, la lengua queda expuesta como un territorio susceptible de ser desarticulado a fin de “desfamiliarizarlo”. De dicha desfamiliarización, la infancia puede dar a luz una posición propia.

En línea con este planteo, la crítica ha identificado convenientemente en estos relatos los rasgos de lo posmoderno, en términos de disolución identitaria y la metaficción, como estrategia constructiva. No obstante, podría considerarse que la

propuesta de estas novelas excede dichas matrices en la medida que las voces que emergen en primera persona y el esquema de “relato enmarcado-relato enmarcante” son refuncionalizados para vehicular un problema de índole divergente.

Según observa Mainer (2009: 38-39):

Millás ha contado en alguna ocasión la profunda impresión que le causó la lectura del libro de Marthe Robert *Roman des origines et origines du roman*, que – con disciplina freudiana– redujo a dos grandes paradigmas el mundo de los héroes de la novela: el modelo quijotesco, donde el héroe busca un sentido al mundo, y el modelo robinsoniano, donde el protagonista se inserta y acomoda. Uno y otro provienen de una remota consciencia de destronamiento y bastardía: Robinson de los bastardos realistas que saben buscarse la vida y Alonso Quijano de los “hijos encontrados” (los *enfants trouvés*) que rehúyen la lucha mediante la ensoñación y la fantasía.

En ambos relatos la exploración de las posiciones familiares traen claras reminiscencias a los perfiles del “bastardo”, pero en los dos casos, las dinámicas familiares se verán dinamitadas para poner de manifiesto el absurdo de la constitución familiar misma. Lo que, finalmente, logrará ponerse en foco es el modo en que la infancia trabaja a fin de reorganizar la realidad. Lo hace a través de un cuento que se da a sí misma para fundar un territorio otro, en el que las lógicas que organizan la experiencia no siguen otros principios más que los de la ficción.

Sostiene Valls (2003: 155) con relación a *Tonto, muerto...*:

En pocas novelas contemporáneas he visto tan bien asumida la herencia de nuestra más rica tradición, la que pasa por Cervantes y Valle-Inclán, esa que explora en la búsqueda personal y en la necesidad que tienen los humanos de inventarse un mundo para sobrevivir, en el intento de proporcionarle un sentido crítico a la existencia a través de la fantasía.

Esta novela se inicia con una voz en primera persona que manifiesta haber perdido recientemente a sus progenitores y que manipula un bigote postizo que se ha hecho fabricar como remedo del de su padre. Desde este punto de partida, el bigote funcionará como prótesis que activará un estado de realidad diferente, en la que el sujeto poseerá una percepción hipersensible de lo que le acontece. El desdoblamiento y la prótesis vuelven a aparecer como motivos que insisten en la narrativa de Millás. Pero en este caso, más que desde el tópico del doble, la percepción de sí del narrador se dispersa en direcciones ondulantes, donde no será posible la identificación.

Sostiene Sobejano ([1995] 2000: 326) que se pueden identificar cinco estados del

protagonista: “el cesante (capítulos 1 al 6), el incógnito (7 a 11), el viajero (12 a 14), el escritor (15 a 18) y el redentor (19)”. Estos perfiles que va adquiriendo la voz, se encuentran atravesados por un rasgo unificador: se trata de diversas ficciones que Jesús, el narrador, se da a sí mismo.

El lugar clave de construcción de un núcleo de dispersión se originará en el cuento que el protagonista narra a su hijo David, quien se encuentra en la cama por un estado febril. El cuento narra la historia de Olegario, un niño que al usar un bigote postizo, logra hacerse pasar por su padre. Los vínculos familiares de Olegario derivan en una secuencia de incestos que expresan una serie de fantasías de Jesús. No obstante, el momento que constituirá una bisagra en el relato, tanto del cuento como de la novela misma, es el siguiente:

Y ya el resto del día transcurre lento, porque cuando las cosas van deprisa las horas discurren más despacio, pero de todos modos llega la noche y mi hijo, David, en la cama, quiere que le cuente una historia de Olegario, el hombre del bigote postizo, y yo, que tengo un escarapate en la cabeza, como si fuera un niño en la noche de Reyes, le digo que Olegario, siendo aún muy pequeño, fue un día a ver a los Reyes Magos a unos grandes almacenes. Había mucha gente, una multitud, y el niño se soltó un momento de la mano de su padre y lo perdió, perdió a su padre, y comenzó a buscarlo con el llanto agolpado en la garganta, pero no lo veía, de manera que cuando estaba calibrando las ventajas de entregarse a la desesperación, al llanto, vio a un señor con bigote, tan angustiado como él porque había perdido a su hijo y también lo buscaba entre la multitud cargada de regalos. Entonces Olegario se acercó y le tendió la mano con naturalidad, como si aquel señor fuera su padre, y el señor del bigote, después de dudar unos instantes, se la cogió y salieron juntos de los grandes almacenes, disimulando los dos, como si de verdad se hubieran encontrado. Y al llegar a la casa, la esposa del señor del bigote también disimuló e hizo como si Olegario fuera su propio hijo, de manera que se quedó a vivir con ellos y Olegario se dio cuenta en seguida de que él era mejor hijo que el de verdad, porque el de verdad, por ejemplo, se meaba en la cama y él no, en fin, para aquellos padres resultó muy ventajoso el cambio, pero para Olegario también (...).Y el caso es que a medida que le cuento esta historia a David recuerdo que es mi historia también (...). (Millás 1995: 47-48)

Desde este momento, el protagonista se convertirá *de algún modo* en Olegario y, de forma gradual, su propia historia familiar quedará expuesta como lo que busca gestionarse a través del relato. A su vez, a partir de un viaje obtenido como premio en un concurso, el cuento protagonizado por Olegario-el protagonista resuelve otro de sus nudos: en su fantasía, los verdaderos padres del protagonista no son sus padres españoles, sino una pareja de daneses a quienes conoce en el hotel. Este pasaje le permite responder al devenir erótico en el que niño parece atrapado con relación a esta

trama vincular⁸⁶.

Para Sobejano, la pérdida del niño en unos grandes almacenes (en lugar de un bosque) funciona como una reactualización del cuento tradicional ([1995] 2000: 327) y, en la misma dirección, se puede leer su destino final a Dinamarca, la patria de Hans Christian Andersen. De hecho, a lo largo de la trama, como en la de los cuentos populares, hay asesinatos, brujas y metamorfosis. De estas metamorfosis, la principal es la del protagonista en un niño con los sucesivos perfiles que señala el título (tonto, muerto, bastardo e invisible). Pero ese niño adquiere una dimensión corporal en tanto se manifiesta:

Me levanté de nuevo y comprobé que no era David el que lloraba. Sin embargo al regresar a la habitación el llanto se escuchó una vez más en la oscuridad alargada del pasillo, pero ahora estaba despierto y advertí con asombro que procedía del interior de mi pecho. (...) Después miré los cuentos, los juguetes, la colcha con dibujos infantiles de mi hijo, y sentí la confortable gratitud del que regresa a casa tras una larga ausencia: el niño que había llorado por la noche desde las profundidades de mi pecho continuaba allí porque era yo.

El llanto puede asociarse en principio a un componente problemático en la muerte de los padres (el personaje teme haber sido responsable de ello), por tanto, el elemento de la culpa se asocia a la emergencia de la ficción. No obstante, las circunstancias que van tramando su propia ficción se enlazan con distintos episodios que surgen del recuerdo. Por tanto, fantasía y pasado se entrelazan para poner en problema los matices de la propia realidad. Nuevamente, esto podría leerse, con Vazquez, como el recuerdo que alumbraba “la propia vida no como fue vivida, sino como había sido olvidada” (1996: 71).

La fantasía de la fuga del recuerdo no deja en este caso de ser una ficción de fuga: el niño no puede huir sino es más que dentro de los límites familiares. Si la generación de la ficción se produce en la novela cuando el protagonista porta el bigote que lo acerca a la imagen paterna ¿en qué medida resulta pensable un *afuera* del vínculo?

En su reflexión sobre la operatividad de lo menor en Kafka, Deleuze y Guattari reflexionan:

(...) El primer capítulo de *El castillo* hace funcionar un bloque de infancia

⁸⁶ Ese mismo erotismo es el que inviste a una mujer china en términos de juguete, a una ropa interior femenina como la ropa interior materna, o a la práctica del sexo como juego de “hurgar ranuras”, a la manera de enclaves de satisfacción sexual infantil.

en una forma ejemplar, cuando K en un momento de baja intensidad (decepción frente al castillo) reimpulsa o reactiva el conjunto al inyectar en la torre del castillo la campana desterritorializada de su pueblo natal. Seguramente los niños no viven como nuestros recuerdos de adultos nos hacen creer, ni siquiera como ellos lo creen según sus propios recuerdos casi contemporáneos de lo que hacen. El recuerdo dice “¡padre, madre!”, pero el bloque de infancia está en otro lado, en intensidades más altas que el niño compone con sus hermanas, sus amigos, sus trabajos y sus juegos, y todos los personajes no familiares en los cuales desterritorializa a sus padres cada vez que puede. Ah, la sexualidad infantil: no es precisamente Freud quien nos da una buena idea de ella. Por supuesto, el niño no deja de reterritorializarse en sus padres (la foto): es que tiene necesidad de intensidades bajas. Pero en sus actividades, como en sus pasiones, el niño es al mismo tiempo el más desterritorializado y el más desterritorializante, el Huérfano. De esta manera forma un bloque de desterritorialización, que se desplaza con el tiempo en la línea recta del tiempo, que viene a reanimar al adulto como se reanima una marioneta, y le reinyecta conexiones vivas. (1990: 114-115)

En su figuración alucinada en tanto niño, el protagonista se da a sí mismo una ficción en la que su condición de hijo se vuelve una dimensión maleable, abierta a posibilidades múltiples. El protagonista es, efectivamente, desde hace poco tiempo, un huérfano. Pero su orfandad es la condición de posibilidad de su “imaginación universal”, tal como él mismo la concibe.

El cuerpo aparece como la superficie indispensable para el devenir de las transformaciones. La realidad es un cuerpo y su propio cuerpo conecta dimensiones dispersas de la realidad de manera alucinada: “La realidad no era sino una región del cuerpo, quizá del pensamiento; podía actuar sobre ella como sobre las uñas o el cabello. Podía amputarme de realidad si quería o lo consideraba conveniente. Bastaba con cortar aquí o allá, donde doliera” (Millás 1995).

Pero esa dimensión corporal puede superponerse a una dimensión espacial, entonces, la circulación interior por los límites del cuerpo se convierte en un periplo que une sitios alejados en el devenir del recuerdo para trazar una cartografía cuyo punto cero es la imagen del niño sentado en el portal de la casa de la infancia. Este desplazamiento puede comenzar a observarse en este pasaje:

La última vez que estuve en Nueva York por razones de trabajo, mi instinto periférico me condujo a una calle muy parecida a la de mi infancia: los ojos desesperados de los transeúntes competían con la oscura mirada de las ventanas que, como agujeros, se abrían en las fachadas de los edificios. El empedrado estaba roto y la piel de la gente levantada. Empezaba a atardecer; tuve miedo porque sabía que esas calles no conducían más que a descampados donde la supervivencia se establecía en competencia con las ratas. Entonces alguien se acercó para pedirme dinero en castellano y, gracias a un reflejo antiguo, me hice el tonto, el subnormal, con la rapidez con que algunos animales se hacen el muerto para desanimar a su

depredador. (...) Finalmente, una de las calles por las que entré al azar me devolvió milagrosamente al *centre* y de súbito comprendí de nuevo que me encontraba en Nueva York y que ya era un adulto. Mi calle, finalmente, la de mi infancia, me había conducido hasta Manhattan porque no me rendí. Ahora ya no necesitaba negar aquellos barrios, ni negarme, porque ellos, como los anuncios por palabras o las esquelas, eran los suburbios de un universo y, vistas las cosas desde una perspectiva universal, eran tan importantes como las uñas de los pies o el desierto de la espalda. Encontrando la puerta adecuada, se alcanzaba el pecho. La Quinta Avenida (Millás 1995).

De este pasaje, podrían señalarse varios elementos como insistencia, en una red de significaciones que podrían situarse como el material de trabajo de la infancia: la circulación en términos de merodeo por la ciudad-memoria, la lengua que activa un pasado en otro sitio, el símil que transforma a la voz en un instante en un animal que lucha por su supervivencia, el reconocimiento de un orden que lleva a través de distintas puertas al centro mismo de la afectividad.

También sucede durante el viaje de Jesús en Madeira esta misma composición de lugar con relación a un sitio antiguo que se activa frente a una imagen:

Yo, lanzado a la vida, ocupado en disimular mi deficiencia, mi subnormalidad, había ido cerrando puertas que me alejaban de aquel niño, de aquel barrio lleno de casas húmedas y arrugadas como una caja de zapatos expuesta a la intemperie. Había creído encontrar la salida por haber triunfado más o menos en la imitación de los gestos de mis contemporáneos, llegando a ser el responsable de los recursos humanos de una empresa estatal que fabricaba papel (...). El caso es que el niño estaba ahí, en algún lugar de mi universo, separado del adulto por una puerta o por una hoja de papel como las que en los libros separan un capítulo del siguiente, a una distancia que era medible en cantidades de memoria (Millás 1995).

El niño que figura el protagonista va encontrando su lugar en el reconocimiento de lo familiar. Los juegos de la ficción le permiten visualizar “aquel niño”, ese niño que llora en su interior, y que descubre que todas las calles por las que circula, van a parar a la calle del portal de su infancia.

Con relación a esta serie de máscaras de las que la figuración de niño se va cubriendo sucesivamente, la primera de ellas, la del tonto, se descubre en el encuentro con un amigo de la niñez a quien llama Luis, el huelemierdas. De Luis, queda en el recuerdo el eco de una risa despectiva en la que el niño escucha el desdén. Pero es ese momento injurioso el que lo reclama y el que lo devuelve al sitio del que no ha podido salir. Y en el cruce entre la risa de Luis y la muerte trágica de sus padres de la que se siente responsable, se revela una *culpa de origen* con relación su origen de clase.

(...) todas las versiones de mí que escaparon de aquel barrio atroz se están reuniendo en este momento de mi vida, además he unido a mis padres también, están al fin unidos en el interior de mi cabeza y he saldado una deuda, ya no les debo nada, me parecía que la vida era un conjunto de fragmentos como los que forman los cristales de un vaso roto sobre el suelo, y esos pedazos han comenzado a aproximarse como cuando pasas la película de un desastre al revés, se encuentran los fragmentos, digo, y forman un sujeto que soy yo, un hombre articulado, una geografía definida de la que se puede levantar un mapa, aunque ese mapa tenga la forma de un riñón, como Madeira, o de un hígado, como el pensamiento, el caso es que sabemos dónde están colocados sus bordes y dónde termina el órgano y comienza la prótesis, porque ahora sé que mi identidad o mi personalidad, qué palabra, era una prótesis con la que intenté sustituir la función de la inteligencia, qué inteligencia podía salir de aquella calle, Dios mío, qué clase de inteligencia que se atrevió a administrar los recursos humanos de una empresa de papel, un papel en el que los otros escribían su vida porque tenían una novela de ella y sabían desde dónde la debían contar y en qué persona, no yo, que había huido de aquel barrio para ser alguien y me encontraba ahora intentando dar con un espacio real, la realidad, también, qué palabra. (Millás 1995)

Su origen de clase popular configura asimismo una culpa de origen con relación a su posición. El protagonista puede identificarse con lo que Eribon denomina “tránsfuga de clase” (2017: 63), aquel que logra escapar del entorno social de su niñez pero que guarda en sí mismo esa salida como herida. En ese distanciamiento con relación a un origen humilde, se textualiza esa tensión que Eribon conceptualiza bourdesianamente, en términos de un pasaje de “la miseria de condición”, ligada a un origen social desfavorable del que se pretende escapar, a “la miseria de posición”, que alude al desacomodo que el sujeto siente con relación a esta nueva clase que representa un punto de llegada. En la novela, aunque el protagonista sostiene prácticas de lujo, como asistir a una peluquería o a un restaurante de alta categoría y sostiene conversaciones acerca de grandes negocios, regresa siempre, en su fantasía, a la casa de sus padres en el barrio popular. La imagen que cifraría metafóricamente esta tensión es la caja fuerte que el protagonista oculta en el armario y en la que solamente guarda el bigote que remeda al de su padre. Lo que en definitiva retorna como ganancia de la posición lograda es la pérdida (en este caso de los padres) como plataforma de exploración, a través de la lengua, de la infidelidad para con la propia infancia y el reconocimiento de la propia voz como la del *tránsfuga*.

El pasaje de la miseria de condición a la miseria de posición se gestiona en términos de ficción y éste es, en definitiva, el objeto final de la construcción del cuento en esta novela. De lo que se trata es de redimirse de una escisión originaria que sitúa en

una incomodidad *para la que no hay figura de niño posible*: el único niño que no se califica explícitamente en tanto tal es “el niño pobre”. El niño que llora en el pecho es el niño pobre. Esa fisura de lo no dicho es lo que regresa, en los términos de Eribon: en la forma de un regreso imposible porque no se ha salido nunca de allí.

Pero la ficción familiar corre en paralelo a la impostura política sobre la que explícitamente se alude como doble discurso y como mentira. Vale decir, que si en el terreno individual las ficciones familiares exponen espacios de lo obturado, en el terreno de lo colectivo, lo “familiar” operará de modo similar.

Jesús ha sido despedido de un cargo de jerarquía en una empresa estatal de producción de papel. A partir de su incomodidad con dicha situación, el relato señalará la disconformidad con un modo de gestión que bien puede asociarse a la política española de mediados de los noventa. Se apunta especialmente a la incoherencia de un discurso de contenido progresista frente al vaciamiento y el recorte presupuestario como respuesta.

(...) Encontramos en *Tonto, muerto, bastardo e invisible* una crítica mordaz hacia el gobierno del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y hacia la nueva generación de tecnócratas que surge en España con el advenimiento de la llamada “socialdemocracia.” Esta ideología política –que para Millás no es sino “la derecha sin mala conciencia” (Castellano 16)– es el resultado de la racionalidad económica que se extiende por Europa siguiendo el modelo británico que Margaret Thatcher había puesto en marcha en la década de los ochenta. A este respecto opina el autor: “El único valor reconocido por el PSOE, y el gobierno, es el económico. ¡Pero bueno! (...) ¿Se han olvidado de que lo que presentaron [en las elecciones de 1982] fue un horizonte moral?” (Castellano 16). (Anastasio 2004: 123)

El desempeño del protagonista como principal de recursos humanos en una empresa estatal, deriva en una reflexión sobre los perfiles utilitarios en el acomodamiento al sistema del mercado laboral. Elaborar un perfil de *los que sirven*, desechar a los demás. Crear los criterios de exclusión, que son los mismos que lo excluyen. Dice Eribon: “El presente de cada uno de nosotros depende en gran medida de un pasado individual, dependiente a su vez de un pasado colectivo e impersonal: el del orden social y las violencias que contiene” (2017: 53). Se trata en algún punto de la construcción de fábricas de lo familiar como dispositivos que generan sus propios mecanismos de exclusión.

Por eso la novela habla del presente español en el que las deudas del pasado se hacen visibles en la “traición” de los que pretenden sostener un proyecto democrático a

costa de invisibilizar los sucesivos solapamientos y silenciamientos desde los que pretenden sostenerlo: los de la herencia del pasado y las de las exclusiones que genera.

Anastasio termina de caracterizar la situación que atravesará veladamente la novela:

(...) en el año siguiente a la publicación de *Tonto...*, en las elecciones generales de 1996, el Partido Socialista era desbancado en el gobierno por el conservador Partido Popular (PP), liderado por José María Aznar. El PP ha gobernado, pues, por dos legislaturas consecutivas. Como señala Christopher Britt en su crítica a la “segunda transición” de José María Aznar, los fantasmas reprimidos en aquella primera transición, los vacíos ideológicos de la transición española, se hacen ver de nuevo “[e]ntre los espacios, signos y figuras de la simulada posmodernidad de la España actual” (145). Estos fantasmas, un día reprimidos, proceden no tanto del barrio obrero negado por los socialdemócratas que critica Millás en la novela, sino que regresan de la más rancia tradición: “casticismo nacionalista, hispanismo imperial, elitismo caudillista, fanatismo idealista y un largo etcétera de intolerantes y violentas pretensiones autosuficientes” aparecen de nuevo a ocupar su puesto dentro de la conciencia nacional española como señala Britts (145). (Anastasio 2004: 133-134)

Por eso, la visión sobre los mecanismos del poder institucional se muestra decepcionada y escéptica. Los altos mandos pretenden ocultar los huecos en sus discursos como ocultan la calvicie con un tónico (que es en realidad una impostación ideada por Jesús). Pero como el cabello en el caso de Jesús es especialmente productivo aún en su carácter impostado, lo que se dirime, en última instancia, es cómo se negocian al interior de las ficciones de lo cotidiano las posiciones de intervención sobre lo dado, se traten dichas ficciones de lo familiar como territorio de emergencia de una voz o como proyecto de país. En el fondo, parecen funcionar como una misma cosa.

Esta problematización de una noción de “lo familiar” como la instauración de una violencia constitutiva, sea esta política o remita a los rasgos desde los que un yo pretende des-figurarse (la representación de un *sí mismo*), insiste en *El orden alfabético* trabajado desde matices diferentes.

Sostiene Millás en entrevista con Beilin:

Recuerdo que siendo pequeño en el colegio, nos mandaron a dibujar un plano de nuestra casa y todo el mundo lo hizo correctamente: un rectángulo y, dentro de él, las habitaciones. Yo no me lo podía representar en la mente, así que me imaginé entrar en casa y seguir de una habitación a la otra y al final en el dibujo me salió una especie de tubo digestivo, porque no tenía una percepción global desde fuera sino una percepción microscópica. (2001: 125)

Lo que se expone aquí es el problema de un orden que rige la representación. No se trata de un problema de percepción sino de cómo se espera sean representadas las casas, en un código en el que la edificación se supone en una figura geométrica (cuadrado o rectángulo) integrada por otras figuras en su interior. Se trata de convenciones. Y hacer trabajar la infancia apunta a romper estas convenciones, supone desarticular el mapa y convertirlo en segmentos dispersos sobre los que nunca se puede volver de la misma forma. *El orden alfabético* trabaja sobre estos problemas.

En esta novela la indagación sobre la infancia se produce otra vez sobre la exploración estratégica de la simetría. Nuevamente, la infancia viene a ocupar una tercera posición que desestabiliza el binarismo. El texto se divide en dos partes. La primera de ellas está protagonizada por el relato en primera persona de un niño de trece años que sufre episodios de fiebre por un cuadro de anginas. No obstante, en la segunda parte, a cargo de un narrador omnisciente, la infancia sigue funcionando en la focalización en el punto de vista del mismo personaje ya adulto. De este modo, la infancia se expone como enclave de desnaturalización a partir de la mirada extrañada sobre “el orden del mundo”. La construcción de dicha extrañeza deriva en un gesto de crítica sobre un nuevo orden de alienación e incomunicación, que remitiría al de la España de fines de los noventa.

Resulta significativo que en la mencionada entrevista afirme el autor: “(...) en todas las casas burguesas, de clase media, poco cultas en España, había solamente tres libros: la enciclopedia, la Biblia y la guía telefónica, que son los tres pilares de nuestra formación” (126). La humorada no soslaya el señalamiento de la connotación simbólica de estos tres textos en la construcción de los tres órdenes que sostienen la restringida realidad durante una dictadura: epistémico totalizante, espiritual y cívico. Aludir a la formación como efecto de esta lectura “ordenada” implica referir, a su vez, a los efectos inesperados de una lectura *infantil*. Lo niño liberado puede actuar reiteradamente cuando los regímenes de sentido reeditan condiciones de represión que circunscriben lo que se dice y, sobre todo, lo que se está habilitado a decir.

Dice Gracia sobre este texto:

La lección más amarga de la novela es la perpetuación en la edad adulta de un sentimiento de exclusión de la vida, de marginación del bien posible porque no se reconcilia la ansiedad del deseo con la resistencia de la realidad contingente. (Gracia [1999] 2000: 331)

Queda aquí explícito que de lo que se trata, indudablemente, es de empezar a hablar de las nuevas exclusiones que genera el avance irrefrenable de un sistema capitalista a ultranza. Sin embargo, para trabajar sobre las condiciones que disponen el lugar abyecto en esta novela, Millás parte de la construcción de una metáfora: la de la enciclopedia como orden del mundo.

En *El orden alfabético*, simetría y recursividad se sostienen como procedimientos que insisten. El relato de la primera parte se revela como una narración imaginada en su niñez, por parte de un personaje adulto a una mujer a la que no conoce. Pero a vez, su relato se construye a través de una disociación entre recuerdo y fantasía. En los límites difusos entre uno y otra se detendrá la trama. La pregunta que se deriva del planteo es cuánto hay de imaginado y cuánto de real en los recuerdos de infancia. Pregunta que queda desplazada cuando la vigencia actual se ordene en torno a la superposición de las dos dimensiones y emerja así el bloque de infancia. Por tanto, en este punto, la posición infantil se expone así como el lugar de creación de una realidad que cuestiona lo vigente a través de la imaginación.

En esta dislocación temporal sorpresiva, que opera en el paso de la primera a la segunda parte de la novela, se juega la infancia como promesa en el relato. Se lee la primera parte como producto de la fantasía infantil (la apertura de una realidad absurda provocada por el delirio febril), pero al revelarse esa primera persona como la de un adulto, la mirada es lo que vuelve infancia al relato. Se trata de una mirada sobre las cosas desde la perspectiva del descubrimiento, del ver las cosas *como por primera vez*.

Didi-Huberman reflexionando sobre Brecht sostiene: “El abecedario es, entre las manos de un niño, ese dispositivo paradójico a la vez juego abierto y recorrido obligado donde el gesto de aprender se encuentra solicitado, se vuelve operatorio. El adulto parece haber desaprendido ese gesto de aprender” (2008: 257). Se trata de volver a mirar lo conocido pero desde una ingenuidad productiva que lo vuelve el sustrato de la creación. Así “la ingenuidad se convierte en esa capacidad fenomenológica de *no evitar las evidencias*” (Didi-Huberman 2008: 264).

Los interrogantes que se desprenden del relato, apuntan a desentrañar el sinsentido del orden que rige la vida cotidiana. Un orden que no es otro que el orden del lenguaje. Un orden totalitario en su imposición, que requiere ser objeto de denuncia en función de la desnaturalización de eso que llamamos sentido común. El totalitarismo del lenguaje que obliga a decir, como explicaba Barthes.

El relato del niño Julio (su nombre lo conoceremos recién en la segunda parte) cuenta la historia de un mundo en el que los libros se rebelan de sus estanterías y salen volando como pájaros. Se convierten en organismos vivientes y, finalmente, mueren (entran en descomposición y se desintegran). Esto provoca la desorganización de las instituciones y de la vida diaria en principio, y luego, una gradual afectación sobre la lengua. El léxico comienza a sufrir mutilaciones y las palabras eliminadas ocasionan, como efecto, la pérdida de los objetos a los que refieren.

El relato apocalíptico de la huida y desaparición física de los libros, primero, y de la lengua, luego, deriva en una reflexión sobre el modo en que el lenguaje crea comunidad, en la medida que la desaparición conduce a la primitivización de las relaciones, a la horda. Cuando Daniel Link se pregunta por la doctrina de la infancia que se desprende de *El Principito*, se responde benjaminianamente: “La que sea, se deriva de la lógica propia de la imaginación de la catástrofe: ha sucedido un desastre y somos la consecuencia de ese desastre, lo que implica trabajar en *panne*, con ruinas, restos, en diálogo con los muertos-vivos” (2009). Algo similar plantea Millás con esta novela.

En este sentido, se puede leer en la ficción del niño Julio una deriva hacia la fábula. Frente al cuento maravilloso como matriz en *Tonto, muerto...*, la amenaza de la animalización en esta novela funciona como un dispositivo que, en la aproximación al límite de lo humano, pretende aleccionar sobre la contundencia del lenguaje como instrumento.

En el cuento de Julio, el orden alfabético de la enciclopedia es el orden del legado familiar. En principio, porque la huida de los libros es una escena que imagina el padre como amenaza por la falta de lectura del niño. Pero, además, porque la enciclopedia es un obsequio que recibiera el padre de manos de su propio padre. Así como, aparentemente, no hay modo de escapar del orden del lenguaje como del legado familiar (a fin de cuentas, la misma cosa), lo que se presenta como respuesta es la voluntad de intervenir sobre ese legado, atravesándolo en busca de sentidos nuevos. El niño-Julio lo hará a través de la inmersión de su vivencia en la fantasía.

Millás parece retomar la figura benjaminiana (“la media”) y dispone la posición infantil del relato como el reconocimiento de un darse a las sensaciones nuevas para llegar a lo mismo pero desde otro lugar:

Quise entender lo que estaba sucediendo, pero sólo se me ocurrió la idea de que alguien le había dado la vuelta a la realidad, como a un calcetín, y que ahora

vivíamos en el lado de fuera, el más luminoso, sin haber dejado por eso de existir en el de dentro (...). (1998:22)

El revés del calcetín es “el lado áspero de la vida” (1998: 38). Sin embargo, esta duplicidad no es biunívoca, sino que estalla en direcciones múltiples.

La enciclopedia asedia el tiempo desde la monumentalidad: cien volúmenes de tapas negras que constriñen pero que a la vez se presentan como una ciudad por recorrer. No obstante, frente a la autoridad del saber reunido, frente a la contundencia de la *doxa*, surge un pequeño elemento que funciona en el relato como talismán: un pequeño zapato. Éste es el objeto que brilla. Es la puerta de acceso al vínculo imaginario con una hermana que no existe. Un elemento que discute el orden paterno, de lo instituido, y pone a circular una afectividad sostenida sobre la fantasía habilitando lo mágico.

Sin embargo, en lo que respecta a la ficción familiar, el funcionamiento de la recursividad adopta un mecanismo que no se deja sistematizar fácilmente. La ficción familiar del protagonista asume una determinada composición en distintos momentos y la integración de miembros diversos. El niño Julio convive con su padre y su madre y tiene un abuelo moribundo y una hermana no nacida a causa de un aborto espontáneo. El Julio adulto posee una familia imaginaria compuesta por una esposa y un hijo, y a su vez, puede integrarse como hijo a la familia imaginaria (con un componente de facticidad) de su madre y su pareja en un escenario fantaseado a través de audios en lecciones de inglés (les pone sus caras a las voces que escucha). Mientras, su padre anciano sufre de una afasia y está internado en una clínica. Se trata de una circulación de intensidades familiares diversas, de ficción a ficción, en una dinámica en la cual ninguna puede definirse como la legítima: la familia de Julio es todas y ninguna de esas al mismo tiempo.

La realidad imaginada desde el absurdo y diseccionada lingüísticamente en los relatos, expone la extrañeza sobre el orden de lo cotidiano. Sin embargo, las conversaciones de ocasión que sostiene el protagonista con su esposa imaginaria, que aluden a temas como hacer la compra, el contenido del desayuno, los menesteres del niño y otras pequeñas acciones que construyen una rutina, se denuncian en esa misma condición de absurdo. Su disposición en el orden de lo fantaseado revela su artificiosidad y su mismo sinsentido: no hay nada más absurdo que el orden de lo doméstico sostenido como convicción de verdad.

En el final, la focalización en una dimensión oral discute la preeminencia de la escritura en la constitución de un orden. Pero, a la vez, esa oralidad discurre en una lengua extranjera (inglés) como objeto de aprendizaje, un audio de una lección en un cassette. Por lo tanto, esto convierte a esa lengua en una “lengua de juguete”, en su simplificación y artificialidad. La condición ex -céntrica de la posición infantil se textualiza así en la lengua. Y si el padre muere en inglés (lo último que dice es *I'm sorry*), esa lengua-otra se convierte, paradójicamente, en el lenguaje de los muertos. Esto explica que Julio se resuelva a hablar con su hermana no nacida. En este giro agambeniano de Millás, en el que el infante se vuelve el medio-vivo o muerto a medias por su condición límite entre lenguaje y experiencia, el retorno expresa, en realidad, la contundencia del trabajo de la infancia sobre la ficción: lo que prima finalmente es el modo en que la fantasía “hace resplandecer” la realidad.

El vuelo de los libros junto a la desaparición de las letras y las palabras generan situaciones de ironía y humor, dimensiones que van consolidándose como rasgos que insisten en la narrativa de Millás. El matiz de catástrofe que merodea la historia y circula especialmente en torno a la idea de pérdida, focaliza, en términos de derivación, sobre la pérdida de la memoria en términos colectivos.

Con ironía, en medio del relato apocalíptico de desmantelamiento de la lengua, las palabras que permanecen intactas son las del vocabulario bélico. Se trata de un gesto que asume un posicionamiento con relación a un pasado traumático aún en suspenso y, a su vez, quizás, una velada alusión a la participación española en las acciones de la OTAN sobre la guerra de Bosnia. No obstante, si la descomposición es una amenaza, la ficción es un talismán de resistencia.

La amenaza de la pérdida lleva al niño a intentar el “trazado de un mapa con centro en la palabra pecho” (116). Pero esa red de asociaciones que pretende figurar una cartografía de todo el universo conocido, acaba desestimándose bajo la revelación de la enciclopedia como reservorio. No obstante, para liberarse de su condición opresora, la enciclopedia reclama de un periplo alucinado, por el que la lectura descubre su componente de afectividad. El orden alfabético es represivo, pero desde una posición infantil se vuelve el territorio de los posibles para crear.

Al respecto, se puede leer con Vázquez (1996: 104): “Hay algo que conviene aprender del mundo infantil: si la renovación que impone a los objetos supone establecer nuevas relaciones entre ellos, esa nueva sintaxis quizá tenga la forma del

juego que la razón adulta olvida”. Se trata de un nuevo orden que no responde a la lógica adulta, que lo discute y que se propone edificar sobre sus restos.

El estado ingenuo del descubrimiento requiere, según Didi-Huberman “de una cierta *rítmica del cuerpo* confrontado al lenguaje” (2008: 260). Es esto, precisamente, lo que textualizará la novela en cuestión. En este sentido, el orden de la realidad que es el orden del lenguaje atraviesa la dimensión física y el cuerpo se dispone como territorio de exploración. Por tanto, el desorden o el nuevo orden de la ficción adquirirá una connotación erótica. Recorrer la ciudad a través de la desarticulación del orden lingüístico representa una liberación que propone una nueva circulación de lo íntimo a través de una deriva nueva. La metáfora dará paso a la sinestesia como estrategia de acceso a la ficción, y en las dos novelas, el tacto ocupa el sentido clave de comunicación desplazada. Dar vuelta “el calcetín” requiere de la entrega a la potencia de la mano, de la piel. La mano de la madre sobre la frente o la mano que toca el talismán. Y así como el pequeño zapato abre una fisura en el orden familiar, el bigote que “imposta” el orden paterno permitirá la creación de una realidad absurda y desbordada en la que la única ley es la de la imaginación.

Llama la atención el lugar que adquiere la televisión como el de una centralidad que pareciera funcionar como denuncia. Julio trabaja en un periódico y en una reestructuración reciente del personal, lo han destinado a la sección de información televisiva. Dicha centralidad queda aún más expuesta en la descomposición de la escena doméstica: cuando la lengua está definitivamente dañada, lo que genera la pantalla es una risa idiota.

Inmediatamente me encontré en el interior de una casa, si podía llamarse así, pues tenía más de gruta que de hogar, donde un grupo de personas permanecía alrededor de una televisión encendida, como si de ella emanara el calor de unas brasas con las que parecían calentarse. Salía en la pantalla gente que emitía sonidos corporales que provocaban las risas de todo el mundo. (1998: 106)

Es la adaptación a un régimen de sumisión de un tipo diferente al del orden alfabético. Allí donde la palabra permite recorrer una ciudad extranjera, ir al descubrimiento de lo desconocido, darse nuevos caminos, la imagen televisiva atrapa y aprisiona, inmoviliza, no da lugar a la creación.

El escritor que aparece en televisión dice que cuando podía escribir libros “se dedicaba a ordenar las palabras de tal manera que, además de decir lo que decía, decían

otra cosa” (1998: 91). Todos ríen. De este modo, el presente en el relato es el de una sociedad que morigerara los efectos de la soledad en los grandes almacenes y en la que los libros (incluida la enciclopedia) son objeto de estudios de mercado. La familia se presenta en este contexto como “un hábito de consumo”. La ironía expresa una transformación en la perspectiva, que es también un posicionamiento crítico. Pero no se trata de un punto de vista moralizante, en términos de “valores perdidos”, sino más bien la crítica alude al consumo masivo de “creencias”, de convicciones dogmáticas que se digieren sin reflexión. La revelación: “todo el mundo creía ciegamente en algo” (1998: 27). En Millás, desde la posición infantil del texto, la literatura no aspira a situarse en el lugar de una fe, sino que a través de la mostración de la imaginación como estrategia liberadora, pretende dar lugar a la mirada alternativa, cuestionadora de un orden que se asume como feliz fatalidad.

7.2. “La lengua de las mariposas” (1996), *El lápiz del carpintero* (1998) y *Los libros arden mal* (2006): la memoria excéntrica de la infancia.

El caso de la obra de Manuel Rivas representa un punto significativo en el panorama de la narrativa española a partir de los noventa, dado que constituye la primera voz fuerte en gallego que, indagando sobre los problemas de la construcción de la memoria, logra amplia trascendencia. En este sentido, sería necesario considerar los procesos disímiles que involucra la construcción del relato del pasado desde posiciones no-hegemónicas. La obturación en relación con la sanción de la prohibición de la cultura propia en función de la homogeneización “nacional”, de España como “Una, grande y libre”, según el lema del franquismo, deriva en el encapsulamiento de los significados propios de la cultura gallega. La conservación de la lengua y de una tradición particular se produce, fundamentalmente, a través de la familia. Por tanto, en los relatos en los que se postula la ficción familiar como enclave narrativo, será factible percibir una tensión entre un orden familiar que se puede leer como horizonte de expectativas del discurso nacionalista, y a la vez, otro orden en el que lo doméstico opera como enclave de resistencia.

Señalábamos al principio de nuestro estudio que si durante la Transición el episodio de la Guerra Civil tendió a silenciarse en el discurso público como parte de un pasado que “impedía” el progreso y la modernización, será durante los años noventa

cuando comiencen a movilizarse los reclamos por las deudas de la democracia, que están haciendo síntoma en un presente desencantado. Así, la narrativa asumirá un deber de memoria en relación con el relato del pasado reciente, en función de esclarecer los sentidos del presente.

Este *pathos* desencantado y este sujeto nostálgico que protagonizan no sólo estas novelas específicas sino también buena parte de la novelística española contemporánea (Palmar Álvarez-Blanco 28-29) explican la función que desempeña el imaginario de la Guerra Civil en estas narrativas. (...) En este sentido, la Guerra Civil tiene un efecto compensatorio porque el desencanto del presente –tal y como es descrito por las novelas mismas–, descubre un punto de estímulo, así como de referencia, en un tiempo pretérito y ejemplar. (Gómez López-Quiñones 2011: 115)

Por tanto, en una desarticulación temporal significativa, la futuridad irá a buscarse al pasado. Vale decir, la esperanza que abre la grieta de la restitución de lo no dicho del pasado, cifra una voluntad de futuro. Y es en relación con esto que la infancia cobra fundamental relevancia.

En términos generales, en los relatos de la memoria de los noventa y los dos mil, surge “un personaje joven que representa el lugar epistemológico desde el que el período democrático se relaciona con la Guerra Civil, y otro personaje de edad más avanzada que atesora un recuerdo personal de esa contienda” (Gómez López-Quiñones 2011: 113-114). Si este procedimiento coloca al testigo en un lugar inédito, a la vez, la textualización del vínculo intergeneracional pone en problema las operaciones de construcción del relato del pasado: sobre ese saber que el adulto posee, el niño o el joven manifiestan una determinada expectativa o deseo de poseerlo. En esa tensión se produce una reelaboración que resignifica el presente. Se trata, por tanto, de un proceso de transmisión que nunca es unidireccional sino que permite rearticular sentidos en el relato y, en ese mismo gesto, hacer comunidad en lo que se comparte, que es en definitiva, lo que se encuentra bajo amenaza. En esta línea, la distinción categórica entre una memoria individual y una colectiva, se vuelve una estrategia metodológica de la historia, pero en los textos funcionarán fuertemente imbricadas a fin de exponer que una no existe sin la otra. Los recuerdos que se construyen a partir de una vivencia personal están ya atravesados por un entramado cultural que vive en el lenguaje.

En este sentido, Mariela Sánchez (2012) recupera y problematiza el concepto de *posmemoria* de Marianne Hirsch –como la reconstrucción del pasado que realizan las segundas y terceras generaciones con relación a los hechos recordados– y Vilavedra

(2015) operativiza la distinción de Elina Liikanen entre tres modos de representación de la memoria, como vivencial, reconstructivo y contestatario. En esta última modalidad es que lo intergeneracional se volvería particularmente productivo

El lugar de trabajo inmediato sobre la memoria es el espacio de lo familiar. Dice Pardellas Velay (2015: 10): “De la misma manera que la memoria es creadora de ficción, la memoria crea la historia de la vida privada y da forma a la propia idiosincrasia gallega”. Y cita luego a William J. Nichols (2006: 169) cuando afirma: “La intersección fortuita de varias experiencias individuales crea una comunidad que [...] protege la memoria individual de los efectos demolidores de la memoria escrita e histórica”. Las ficciones de lo familiar, por tanto, funcionan como espacios altamente productivos para indagar sobre aquello que se mantuvo obturado por imposición y sobre sus formas de circulación aún ante la prohibición. En este sentido podríamos pensar que las ficciones familiares despliegan políticas de la memoria en el texto que son también políticas de la afectividad. Dice Faber:

[En estas obras] las relaciones entre los españoles nacidos entre 1950 y 1980 con los que vivieron y lucharon en la guerra –vivos o muertos– se postulan no sólo como filiativas –constituidas por la sangre, el parentesco, el destino–, sino sobre todo como afiliativas, esto es, sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación. (2011: 102-103)

Así, el vínculo entre filiación y afiliación será especialmente productivo en los textos de Manuel Rivas, en los que las derivas de lo familiar tomarán formas diversas. Sobre la ficción familiar, la infancia pondrá en escena la desnaturalización de los procesos de construcción de la memoria. La posición infantil como enclave de exploración de operaciones diversas en torno a las tensiones entre pasado y presente, conducirá además a la exposición de lo familiar como un entramado abierto. En este sentido, podríamos sostener en términos de hipótesis de lectura para estos textos que una *teoría de la realidad inteligente* funciona como tematización de una teoría de la infancia. El trabajo de la infancia aquí se revela como un “vivir imaginando” que produce ficciones en las que lo minorizado se filtra como un hilo a seguir. La teoría de la realidad inteligente sostiene que “todos soltamos un hilo, como gusanos de seda. Roemos y nos disputamos las hojas de morera pero ese hilo, si se entrecruza con otros, si se entrelaza, puede hacer un hermoso tapiz, una tela inolvidable” (Rivas 2006: 18).

En los relatos de Rivas puede constatar una circulación en el tratamiento de la infancia que sitúa la posición infantil como punto central en el trabajo de la memoria pero en continua reformulación progresiva. Sostenemos que del relato “La lengua de las mariposas” a las novelas *El lápiz del carpintero* y *Los libros arden mal* puede percibirse un devenir evolutivo en el tratamiento de la infancia como problema de lengua, que profundiza la dimensión de la fantasía y surge como territorio constitutivo en la construcción de una memoria des-centrada, ex-céntrica. Esto supone que en “La lengua de las mariposas” se cifra un programa en ciernes sobre el modo en que la infancia trabaja siempre a efectos de impedir toda visión dicotómica y taxonómica y eso comporta una forma de posicionamiento sobre la memoria.

En su lectura de los textos de Rivas en el contexto de la tradición gallega, Dolores Vilavedra⁸⁷ sostiene:

El fenómeno que marcó un antes y un después en el tratamiento del tema en la sociedad gallega –para bien y para mal– fueron las obras de Manuel Rivas, en sus versiones literarias y luego filmicas, tanto “A lingua das bolboretas” (basada, como es sabido, en varios relatos de *¿Qué me quieres, amor?*) como *O lapis do carpinteiro*. La veloz canonización de este autor gracias a estas obras produjo un efecto de retroalimentación sobre el tema, que se benefició de los premios recibidos por Rivas y, en general, de la simpatía que el autor despertó en amplios sectores sociales. (Vilavedra 2011: 1)

Esta apertura supone la visibilización de ciertos rasgos singulares vinculados a la construcción de una memoria desde una posición no hegemónica (en lengua no castellana y sobre la indagación de episodios y personajes históricos que tuvieron lugar en Galicia, particularmente), para habilitar la reflexión sobre la existencia de *las memorias*, en plural.

La década de los noventa es importante en la trayectoria como escritor de Manuel Rivas dado que en 1996 gana el Premio Nacional de Narrativa con su volumen de relatos *¿Qué me quieres, amor?*, publicado en gallego un año antes. La obra incluye el texto quizás más popular del autor: “La lengua de las mariposas”⁸⁸. Este ingreso es de particular interés para nuestra indagación en la medida en que dicho cuento narra un

⁸⁷ Vale recordar que Vilavedra, además de ser quizás la académica que mejor ha estudiado la obra de Rivas, es la traductora al castellano de buena parte de su obra.

⁸⁸ El relato dio lugar a una película del mismo nombre, que en realidad integra tres relatos del volumen mencionado (“La lengua de las mariposas” “Un saxo en la niebla” y “Carmiña”). El film, de 1999, fue dirigido por José Luis Cuerda y protagonizado por Fernando Fernán Gómez. El guión fue escrito conjuntamente por José Luis Cuerda, Manuel Rivas y Rafael Azcona.

episodio que tiene lugar en un breve lapso de tiempo previo al estallido de la Guerra Civil y gira en torno a una vivencia infantil. El relato pone en el centro una escena de enseñanza y, a partir de allí, focaliza en el vínculo entre un niño, Pardal, y su maestro, don Gregorio, un viejo republicano que abre para él las puertas del mundo del conocimiento⁸⁹. La voz que narra en primera persona recuerda los orígenes y circunstancias de ese encuentro, desde una perspectiva que en ocasiones se acerca a su mirada infantil y, en otras, toma distancia.

Podría sostenerse que “La lengua de las mariposas” textualiza la ficción familiar como un dispositivo tensionado entre la mirada materna –atravesada por la religión– y la mirada paterna –inclinada hacia las ideas republicanas. Frente a ello, tal como venimos percibiendo a lo largo del análisis del corpus, el plan materno se impone. Por este motivo, el niño finalmente profiere “improperios” a su maestro en medio de un escarnio público. Sin embargo, si como sostiene Domínguez (2007), los hijos escriben los relatos, la intervención de Pardal expone un modo de reapropiación y desactivación de la violencia. Más que oponerse, muestra que el saber aprendido puede transformarse en literatura.

Lo que se pone en eje en este cuento es la fascinación del descubrimiento: el de la belleza, expresado en el detalle de la naturaleza, y el del poder de la palabra, su capacidad transformadora en el discurso del maestro. Esa palabra potente tiene su conclusión irónica cuando, hacia el final del relato, el maestro sea detenido y al ser interpelado para insultarlo, el niño solo pueda proferir las palabras que ha aprendido en clase: “¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!” (2011: 118). Por tanto el cierre expresa la transformación producida, los efectos de la palabra en acción. De hecho, el título del relato habla de esto ¿Cuál es la lengua de las mariposas y qué relación tiene con la infancia? El texto trabaja en torno esa pregunta como problema.

Sobre este cuento, nos interesa detenernos en una escena puntual. El niño vive el primer día de clase como una situación de terror. Ha escuchado en el seno familiar historias sobre la violencia física de los docentes hacia sus alumnos y por eso teme. La voz que recuerda entonces dice:

⁸⁹ Según comenta Vilavedra (2015a), el maestro protagonista está inspirado en un personaje real, Gregorio Sanz, un maestro de Ribadeo, autor de un libro de memorias titulado *Uno de tantos. Cinco años a la sombra* (Ediciós do Castro, 1986). Para la autora, el hecho de que este dato que expone el cruce entre historia y ficción no haya trascendido particularmente por fuera del ámbito académico es una marca en este cuento de la búsqueda de la focalización en una dimensión emocional que acerca lo narrado al modo vivencial del relato de la memoria.

El miedo, como un ratón, me roía las entrañas.
Y me meé. No me meé en la cama, sino en la escuela.
Lo recuerdo muy bien. Han pasado tantos años y aún siento una humedad
cálida y vergonzosa resbalando por las piernas. (2011: 107)

El miedo se transforma y toma el cuerpo. Y el recuerdo del miedo se convierte también en una sensación física que revela el cuerpo del niño, que lo convierte en un aquí y ahora. En este punto es donde se deja ver, en principio, el modo en que pasado y presente se traman: la evidencia de que el pasado solo encuentra su sentido en la medida en que expone una necesidad presente. Tal como venimos viendo, el miedo es un disparador de la posición infantil en función de su acción transformadora.

Esto podría leerse en línea con lo que sostiene Bonatto retomando la tesis de Gómez López-Quiñones: “(...) las novelas sobre la memoria escritas en torno al último entresiglos son novelas sobre el presente” (2014: 76), y así, afirmar que en realidad, todo relato de recuperación del pasado reciente comporta la indagación sobre un estado actual de comunidad y de cultura.

Ahora bien, si avanzamos un poco más en la lectura, la situación del miedo se resuelve con la huida del niño al monte⁹⁰, su “rescate”, y su regreso a la escuela al día siguiente, donde es recibido cordialmente por el maestro. Lo significativo aquí es que a continuación la escena de la clase se demora en un poema, “Recuerdo infantil”, de Antonio Machado. El texto lírico pone en abismo lo que el relato escenifica. La clase, la monotonía, el estudio. Y se detiene de manera oblicua en la suspensión del miedo y lo hace a través de una figura: “Es la clase. En un cartel/ se representa a Caín/ fugitivo y muerto Abel,/ junto a una mancha de carmín...” (2011: 110). La escena, de alguna manera anticipatoria del final del relato, necesita ser narrada en términos visuales. En el centro del poema, que es a su vez el centro del cuento, emerge esta expresión plástica de un mito (que es el mito bíblico pero que es a la vez el mito de las dos Españas⁹¹) que toma el espesor de una imagen que impacta sensorialmente por la mancha de carmín que horada la diada que funda el cuadro. Hay, además, un juego que se pierde en la traducción. El relato, escrito originalmente en gallego, incluye este poema en su lengua original. Por tanto, si lo que está en disputa es la condición minoritaria de una lengua y

⁹⁰Quizás como un gesto de resistencia de la infancia a su “normalización”. Esto podría leerse en línea con el planteo de Schérer y Hocquenghem (1979).

⁹¹ Sobre el mito de las dos Españas puede verse Neushäffer, Hans-Jörg (2006).

una cultura que será luego oprimida por la fuerza de los vencedores, la lengua poética pretende hacer algo en el centro de este relato minando precisamente su condición dominante, por lo que en términos de poesía puede decir y hacer a través de una imagen.

Transformar la lengua en “la lengua de las mariposas” supone una metamorfosis que conducirá a la figura del Pardal (gorrión en gallego), el ave común, a un estadio superior, el de la mariposa que en su mínima belleza, logra transformar la percepción del estiércol sobre el que se posa. Con Deleuze y Guattari, devenir-mariposa supondría ir al encuentro de “(...) intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga. (...) Ya no hay ni hombre, ni animal, ya que cada uno desterritorializa al otro, en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversible” (1990: 37). Flujos de devenires-mariposa que consiguen transformar la lengua-opresión en lengua-poesía, la lengua de la infancia. También así podemos leerlo con Benjamin en este pasaje sobre su infancia en Berlín:

Empezaba a reinar entre nosotros la vieja ley del cazador: cuanto más me arrimaba con todas mis fibras al animal, tanto más mariposa me hacía en mi interior, y tanto más adquiría esta mariposa, con lo que hacía o dejaba de hacer, el color de la decisión humana, y al final era como si cazarla fuera el precio para que pudiera volver a apropiarme de mi humanidad. (2016: 146)

Atrapar la mariposa es una cifra de confianza en la humanidad, en la belleza como el lugar donde se puede reconocer lo humano. En este sentido, “La lengua de las mariposas” logra postular algunas líneas con relación a la infancia que insistirán luego en la narrativa de Rivas y que resultarán constitutivas de un programa que elude los planteos dicotómicos, a fin de profundizar en la raigambre más solapada de lo oscuro y lo silenciado.

En las dos novelas en las que se detendrá ahora nuestro análisis, puede verse proyectado y profundizado el planteo del relato abordado. El miedo insiste como dimensión que atraviesa la mirada de la infancia. Sin embargo, se tratará de exponer, a través de diversos elementos, el modo en que la posición infantil logra trabajar sobre ese miedo a través de una palabra *otra* que consigue un acceso al mundo en una dimensión emancipadora.

El lápiz del carpintero se inicia con la visita del joven periodista Carlos Sousa al viejo médico, militante republicano, Daniel Da Barca, quien reside junto a su esposa

Marisa Mallo. El motivo es una entrevista. Sin embargo, cuando creemos que Da Barca contará su historia en primera persona, el segundo capítulo sorprende al lector con el ingreso del personaje de Herbal, que será quien relate la historia de Da Barca a la joven María de Visitación.

No está de más recordar que Daniel Da Barca y Marisa Mallo están inspirados por el médico Francisco Comesaña y su mujer, conocida como Chonchiña. Ya desde aquí, la recuperación del pasado histórico es una marca fuerte en el relato y es, a su vez, un problema para el texto literario. El entramado de historia y ficción ocupa el lugar de un necesario foco de atención. Si la ficción en su relación con la historia puede definirse como un conjunto de procedimientos determinados y precisos, orientados hacia la resolución de un problema de necesidad estética (Jitrik: 1995), entonces, podemos entender que la recuperación del pasado, de acontecimientos efectivamente sucedidos y de personajes que verdaderamente existieron, se produce a efectos de poner de manifiesto el problema que supone para la literatura decir ese pasado. El carácter ficcional del acto de habla literario imprime una determinada legalidad dentro de la cual la distinción ficción- realidad sólo se sostiene en función de un determinado propósito. En este caso, dar lugar a la posibilidad de hablar del pasado siempre en términos de “versiones”.

El salto que se produce en el comienzo del texto desde la escena de Da Barca y su entrevistador, a la situación de diálogo entre Herbal y María de Visitación, pone de manifiesto el modo básico a partir del cual la memoria se erige, que es la de la tensión de perspectivas. Significativamente, Herbal y la joven, se sitúan como habitantes de un club de alterne localizado en las afueras de Fronteira, frente a un baldío utilizado como depósito de chatarra. A un lado y a otro de la carretera, se delinea un campo de desechos. Herbal trabajará sobre esos restos y construirá un relato que legará a la joven prostituta como una herencia valiosa.

A su vez, el recuerdo de Herbal, se construye con numerosas voces que narran historias en primera persona. Por tanto su historia se descubre como un entramado de oralidad en el acerbo de lo popular o con el rasgo de leyendas. Así funcionan las historias que Herbal escucha de los presos en la cárcel. De ellos se dice que “hacían tertulia” y que Herbal se acercaba “como quien no quiere la cosa” así “podía escucharlos de cerca” (2006: 30). Los presos crean dentro de la cárcel un sistema de organización que representa un estadio a medio camino entre una organización

primitiva y el sistema democrático del estado moderno. Los presos se distribuyen las tareas, configuran un calendario propio, tienen un hospital improvisado y hasta publican una hoja de noticias dentro de la prisión. En el seno del grupo organizado es donde circulan las historias. Así pueden “escucharse” la historia de la reina abeja⁹², la historia del Dr. Novoa Santos, la leyenda originada en torno a Pepe Sánchez, la teoría del “dolor fantasma” y, en especial, la historia de las hermanas Vida y Muerte, que tiene un fuerte impacto para la imaginación de Herbal. Estas historias pueden colaborar a constituir distintas dimensiones de realidad: la fantasía, el sueño, la imaginación, lo mágico y lo milagroso. Las voces de la historia oral cotidiana encuentran su contraparte en las altas voces del régimen: la homilía del sacerdote desde el púlpito, el discurso del oficial a Herbal, el discurso de Benito Mallo sobre Da Barca a su nieta.

Todas estas voces se sitúan en distintos niveles. En algunos pasajes resulta imposible distinguir entre la voz del personaje y la del narrador. En esta línea puede leerse la emergencia de una “poética de la oralidad” (Albert 2006: 23). Por su parte, Nichols señala que en esta novela “la memoria individual sobrevive al conectar el pasado con el presente por medio de la tradición oral, la cual reconstruye narrativas personales y ofrece una estrategia para las voces individuales suprimidas” (2006: 157). Por esto mismo podríamos hablar, aún más específicamente, de una “poética de la oralidad marginal”. Herbal, un viejo soldado falangista, contará su historia que es a su vez la historia de un “dolor fantasma” (el que produce un miembro amputado) propio y de su comunidad.

El texto propone también la reflexión sobre los cruces entre oralidad y escritura. En este sentido, la tesis de Nichols (2006) es que *El lápiz del carpintero* no postula la superioridad de la oralidad por sobre la escritura en la construcción de la memoria, sino que explora el modo en que ambas se interrelacionan y trabajan juntas. Las voces intervinientes portan en determinadas ocasiones las marcas de la palabra oral, pero la escritura ingresa como la instancia de recomposición del diálogo entre ellas. Concretamente, ante un pedido de su sargento, Herbal afirma “No se me dan las letras pero le escribiré una novela de ese tipo [refiriéndose a Da Barca]” (Rivas 2006: 46). Y mucho de esa “novela” que ha escrito con dificultad en el pasado, hay en la historia que le cuenta a María de Visitación. En ese punto es donde se deja ver, temáticamente, la interpenetración de oralidad y escritura en la construcción memorística.

⁹² Aparece también en el relato “La vieja reina alza el vuelo” en otro texto de Rivas, *Ella, maldita alma*.

Herbal es una voz que se asienta sobre una pregunta. Cuando Herbal emprende su relato, sabe algo que es de fundamental importancia para el giro de la historia, pero lo oculta. Progresivamente, el espacio que configura su voz se establecerá como el del encuentro, la *convergencia*. La voz de Herbal va sufriendo una transformación en el socavamiento de sus representaciones imaginarias, por el ingreso de El Pintor, una de sus víctimas, en su propia voz.

La ruptura de base sobre la que trabaja el texto es la que provoca el situar la fuente del sentido originariamente en el lugar considerado *equivocado* (dejar hablar a un soldado franquista). En algún punto, proponer el relato del pasado a través de este procedimiento, permite poner de manifiesto la reproducción de las visiones arquetípicas que configuran la narrativa “histórica”. Cuestiona la disyunción excluyente de triunfadores y perdedores, y sitúa al colectivo bajo la consideración de “vencidos” (o “vencedores”, según se mire).

La evolución de Herbal puede leerse en su transformación en lo que relata y en el acto mismo de relatar (al principio del texto se explicita que Herbal “no hablaba casi nunca” (2006: 21)). De este modo, la selección y el recorte del recuerdo, a partir de estructuras vertebradoras que los moldean, dispone a esta memoria textual como el terreno en el que las posiciones des-encontradas se desarticulan en su propia lógica. Porque la memoria textual se construye dialécticamente y en el punto en el que ese *otro* es parte de la re-construcción del recuerdo, contribuye al descubrimiento de sí-mismo.

Este movimiento siempre ambivalente se expresa en las voces en conflicto en la conciencia de Herbal. Voces con rasgos definitivamente opuestos: el Hombre de Hierro, que expresa los lugares comunes de la ideología del régimen y, por otro lado, “El pintor”. El Hombre de Hierro actúa cuando Herbal es despiadado. Pero El pintor transformará su mirada con el devenir de sus apariciones repentinas. Luego de haberlo matado, se dice que a Herbal “le había cambiado incluso la voz” (2006: 59). El pintor, de quien no se menciona el nombre, se le aparece a Herbal al atardecer y reflexiona junto a él acerca del arte y de la belleza y lo conduce a cometer acciones nobles. Del pintor nunca se termina de constatar si se trata de una aparición efectiva, una alucinación o un producto de su imaginación y lo único efectivo es el lápiz de carpintero de su propiedad que Herbal decidió conservar. Pero viene a conformar esta “otra realidad” a partir de la cual Herbal reflexiona sobre sus actos.

Colmeiro lee en línea con los aportes de Labanyi (2002) y Rabade Villar (2009) la

exploración de la figura del espectro en la textualización de la memoria. El espectro funcionaría como una cifra del pasado, un tropo que permite hablar de la sombra fantasmagórica de lo silenciado. Colmeiro se detiene asimismo en la hipótesis de Rábade Villar, la que le permite especificar la índole del trabajo sobre la aparición como

(...) una característica definitoria de las comunidades desposeídas históricamente. En su examen intuitivo del “hogar impronunciable” del desnacionalizado pueblo gallego, señala que las narrativas culturales gallegas se encuentran a menudo marcadas por la abrumadora presencia de fantasmas. Para Rábade, Galicia es representada simbólicamente en estas narrativas como una “comunidad de desposeídos” y un “pueblo de fantasmas” (Rábade, 2009: 244). (Colmeiro 2011: 31)

Tanto el Hombre de Hierro como el pintor, habilitan la reflexividad en la conciencia de este oficial que habla, y ponen de manifiesto la tensión que se establece siempre en la definición de una memoria. La dualidad o ambivalencia se desactivan al darse en un mismo personaje porque, a su vez, Herbal no es la contracara de Da Barca, no son dos polos ideológicamente enfrentados: es la sombra de Da Barca, una continuidad suya, difusa, que puede colocarse en distintas perspectivas (la de Da Barca pero también la de sus jefes, la de los presos, la de su cuñado, la de su tío Nan, etc.) a partir del relato, del “hacer palabra”.

Ahora bien. En este “hogar impronunciable” emerge la infancia de Herbal. En principio, la metáfora de la caza surge como la cifra de la acción del régimen. Al momento del crimen de El Pintor, Herbal reflexiona

Entre mi tío el trampero y su presa, había el instante de una mirada. Él le decía con los ojos, y yo oí ese murmullo, que no tenía más remedio. Eso fue lo que yo sentí ante el pintor (...) y no sé lo que él pensó cuando su mirada se cruzó con la mía, un destello húmedo en la noche (...). (Rivas 2006: 25)

La tematización de la mirada atraviesa el texto como procedimiento constructivo. En momentos donde el silencio lo impregna todo, la mirada es el modo clave de interpelación al otro. Ese destello húmedo en la noche es el relámpago que estalla en el instante de peligro, es la luz de la infancia entramada en lo familiar, que trae a Herbal a lo desconocido de sí mismo (el reflejo propio en los ojos del otro como una imposible duplicidad).

A lo largo del relato se habla de “la belleza tísica” como una enfermedad que

embellece los ojos, de “hablar con los ojos”, de “los ojos ciegos” que saben ver. También resulta significativa la mención a la mirada de los niños: “Por eso, los que mejor pintan el mar, los campos y la nieve son los niños. Porque la nieve puede ser verde y el campo blanquear como las canas de un anciano campesino” (Rivas 2006: 89). El Pintor, en tal caso, le devuelve a Herbal su mirada de niño. Y en ese sentido, aparece como central, en términos de bloque de infancia, el episodio que citamos en extenso a continuación:

Él [Herbal] era hijo de labradores pobres. En su casa de la aldea había muy pocas cosas bonitas. La recordaba sin nostalgia, llena de humo o moscas. Como una cañería a través del tiempo, la memoria apestaba a estiércol y a gas de carburo. Todo tenía, empezando por las paredes, una pátina como de tocino rancio, un color de amarillo ennegrecido que se metía en los ojos. Por la mañana, cuando salía con las vacas, lo veía todo con esas lentes de amarillo ennegrecido. Hasta los verdes prados los veía así. Pero había dos cosas en aquella casa que él miraba como si fuesen tesoros. Una era su hermana pequeña, Beatriz, una rubita de mirar azul, siempre acatarrada y con mocos verdes. La otra era una vieja lata de membrillo en la que la madre guardaba sus joyas. (...) Y también había un frasco con dos aspirinas y su primer diente. Ponía el diente en la palma de la mano y le parecía un grano de centeno roído por un ratón. Pero lo realmente bonito era la vieja caja de hojalata, oxidada por las juntas. Tenía en la tapa la imagen de una moza con una fruta en la mano, con una peineta en el pelo y un vestido rojo estampado de flores blancas y con volantes en las mangas. La primera vez que vio a Marisa Mallo fue como si hubiese salido de la caja de membrillo para pasear por la feria grande de Fronteira. Había ido a vender un cerdo y patatas tempranas. De la aldea al pueblo había que andar tres kilómetros por senderos de lama. El padre iba delante, con su sombrero de fieltro y la pequeña en los brazos, detrás la madre con el pesado cesto en la cabeza y él en el medio, tirando del puerco que iba atado con un cordel a la pata. Para su desesperación, el animal intentaba constantemente hozar en el lodo y cuando llegaron a Fronteira parecía un enorme topo. Su padre le dio una bofetada. ¿Quién va a comprar este bicho? Y allí estaba él, en la feria, limpiando la costra con un manojo de paja, cuando alzó la cabeza y la vio pasar. Destacaba como una primera risa entre el ramillete de las otras chicas, que parecían acompañarla sólo para que la señalasen con el dedo y dijese ésta es. Iban y venían como bandadas de mariposas, y él las seguía con la mirada, mientras su padre blasfemaba porque nadie iba a comprar aquel cerdo tan sucio, y todo por su culpa. Y él soñaba que el marrano era un cordero, y que ella se acercaba y le peinaba los rizos con sus dedos. Habría que venderte a ti, y no al cerdo, murmuraba su padre. Si es que alguien te quisiera. (2006: 55-56)

Interesa el episodio, en primer lugar, por la mención a la lata de membrillo que, a la vez que guarda el tesoro familiar, sirve de pasaje para la emergencia de la belleza. Marisa Mallo, la mujer de la que ha estado enamorado desde la niñez, resulta la figuración de la belleza. Por otra parte, el encuentro del sentimiento de lo bello, provoca en Herbal la transformación de esa mirada “de amarillo ennegrecido” y da lugar a la

fantasía. Devenir-cordero en esa escena es convertir la posición infantil en la potencia de una salida a la opresión de la violencia. Dicha salida se habilita también en la sensibilidad del tacto: la mano que toma el pequeño diente y los dedos que peinan los rizos del cordero, pueden transformar una bofetada en una caricia, que es a la vez una liberación.

Si El Pintor enseña a Herbal a mirar con otros ojos –que es también verse a sí mismo en aquello que ve–, el instrumento que adquiere dimensiones mágicas en función de ello es el lápiz de carpintero que le perteneciera y Herbal que conserva como un botín. No obstante, en el devenir del recuerdo, el lápiz aparece asociado asimismo a la infancia de Herbal: “Nan, el tío carpintero (...) andaba siempre con aquel penacho rojo en la oreja. El lápiz del carpintero. (...) Ven aquí, Herbal. Cierra los ojos. Ahora dime, solo por el olor, como te he enseñado, ¿cuál es el castaño y cuál el abedul?” (2006: 94). Se cifra allí una sensibilidad con relación a lo familiar que le permite construir otra ficción de familia: la que conserva los fantasmas y decide transformarlos en hogar desde la intervención de la palabra. Esa historia es la que se convierte en legado para la joven en situación de desarraigo, María de Visitación. Entregarle junto al lápiz una historia es permitirle hacer casa allí.

Mientras tanto, en *Los libros arden mal*, la historia se dispersa en toda una diversidad de historias. No obstante, podríamos sostener que la novela sitúa el eje en torno a dos voces ligadas a ficciones familiares contrapuestas: la voz de Ó, la hija del matrimonio del jardinero Francisco Crecente y la cerillera Olinda, quienes expresan lo popular, la mirada de los vencidos, y por otra parte, la voz de Gabriel, hijo del juez Ricardo Samos y de la pintora Chelo Vidal, quienes poseen una posición acomodada y transitan los círculos de los “vencedores”. No obstante, Gabriel representará un desvío.

Dice Gómez-Montero:

Os libros arden mal esboza una opción de construcción de la memoria reprimida de la ciudad de A Coruña interaccionando sus diferentes grupos sociales durante los años 30 y 60 especialmente, aunque también recalando de forma ocasional en otros momentos de su pasado monárquico, republicano, fascista o franquista. El entramado novelesco ofrece un panóptico y en él confluyen en particular tanto autoridades militares y civiles como representantes de la clase obrera, exponentes del poder y de la resistencia, de un lado la burguesía urbana –tradicionalmente castellanocéntrica e integrada por los círculos dirigentes de la administración pública y el comercio, las empresas, etc.– y por otro lado el campesinado del extrarradio por su parte identificado con sus raíces culturales gallegas (igual que mayormente los pescadores y marineros, la inmigración indiana

y la emigración a América del XIX o a Europa en el XX). (Gómez-Montero 2011:411)

En *Los libros arden mal*, la historia es de algún modo, la historia contemporánea de A Coruña, encarnada en una gran cantidad de personajes que van creciendo y evolucionando a medida que avanza el texto. El episodio central de la novela es la quema de libros producida a manos del ejército franquista, en agosto de 1936 en el puerto de Coruña⁹³. La narración de este evento podría leerse como una metáfora del intento de destrucción de la cultura gallega por el franquismo, pero a su vez, como el episodio que genera la resistencia desde la vida cotidiana de los ciudadanos comunes y simples, quienes a través de la palabra, como en *El lápiz del carpintero*, logran *hacer hogar*.

La premisa en esta novela pareciera ser ésta: si al *decir* se pone la vida en juego, será inevitable hablar para situar la palabra en sobrevivencia. Esto significa, dentro del texto, devolverla al reducto del círculo íntimo de lo familiar y de la amistad, volver a hacerla circular en microespacios desde donde pueda seguir trabajando en función de contrarrestar el silencio. Así, en el devenir de la novela, los personajes van transformándose en *voces*. Al relatar una historia en primera persona –sus historias personales–, estos personajes convierten el espacio infinito del lenguaje en el terreno en el que las historias se multiplican, se siembran para cultivar otras historias, que pierden su origen, se convierten en el decir colectivo del pueblo, en la memoria que se entrama y se dispersa en el sucesivo transcurrir de las generaciones.

El mapa de A Coruña que abre el texto nos sitúa de comienzo sobre un imaginario local en términos espaciales. En él, se encuentran señalados los lugares más significativos de la ciudad junto a la indicación del lugar de la quema, pero también se señala, por ejemplo, la ubicación de “A Marola”, un ser mitológico que habita los mares en cercanía. De este modo podríamos pensar que A Coruña se sitúa como horizonte, el “donde” desde el cual se establece una proyección hacia el territorio de España: el punto de partida desde donde emerge el acto de memoria. La toma de posición con relación a una memoria ex céntrica

Pero el mapa, según se indica, ha sido “trazado a mano”. Por tanto, los lugares en *Los libros arden mal* son claramente significativos en términos de trayectorias vitales.

⁹³ López López Pielow (2015) indica que muchos coruñeses tuvieron conocimiento de dicho episodio sólo a partir de esta novela de Manuel Rivas.

Cada lugar es una suerte de territorio dominado con la marca de lo subjetivo: la Zamorana en el cementerio, el Juez Samos en su “Cripta”, Chelo Vidal en su Pabellón Chinés, el Dr. Montevideo en su camarote, Ramón Ponte en su grúa, Olinda y Ó a la vera del río. Sin embargo, ciertos lugares paradigmáticos de la ciudad son los que se instituyen como poseedores de la memoria del espacio: la Dársena, la plaza María Pita y, en especial, el Faro de Hércules, que une la historia ancestral con el presente.

Ahora bien. Cuando hablamos de la memoria como núcleo en ambos relatos, partimos de la base de la tematización de esa memoria como procedimiento. En *Los libros...* resulta fundamental este pasaje:

Esto, las piras de libros, no forma parte de la memoria de la ciudad. Está sucediendo ahora. Así que esto, el arder de los libros no sucede en un pasado remoto ni a escondidas. Tampoco es una pesadilla de ficción imaginada por un apocalíptico. No es una novela. (Rivas 2007: 48)

Y luego: “Bien se ve que la ciudad no tiene memoria de ese humo perezoso y reticente que se mueve en la extrañeza del aire. Incluso tiene que arder lo que no está escrito” (Rivas 2007: 49). Ambas citas hacen explícito el juego de la memoria: el pasado en un presente que lo actualiza y lo renueva. La novela se niega para dar lugar a la inscripción de la memoria de la ciudad. En otros momentos la memoria se liga más aún con lo subjetivo. Así se dice del personaje Vicente Curtis: “Él sentía la memoria. Era consciente de que la llevaba y de que ella iba cómoda (...). Y allí estaba la memoria, como una criatura con los ojos muy abiertos que él llevaba a caballo” (2007: 84). La memoria es de la ciudad pero funciona desde el trabajo de la infancia. Para construir la memoria de la ciudad es necesario devenir- niño.

Ahora bien. Si en *El lápiz...* la memoria trabaja desde una poética de la oralidad marginal, en *Los libros...* podemos constatar la radicalización de dicha estrategia en tanto poética del fragmento.

Cuando decimos *fragmento*, nos referimos al modo en que la historia se dispone a lo largo del relato. Aludimos a la configuración textual fragmentaria que toma la novela. En *Los libros...* el fragmento se descubre por una suerte de “estallido textual”. Las historias son producto del recuerdo y por tanto tienen una organización a veces caótica. La disposición fragmentaria rompe con la sucesión temporal y problematiza el tiempo, focalizando en el presente como el momento en el que el pasado se construye y se discute a la vez. En definitiva, el fragmento señala una parte que remite a un todo nunca

completo y es ésa la forma en que la memoria dispone recuerdo y olvido narrativamente.

En este sentido, desde lo formal, la historia convertida en fragmento, repercute en el género. Cada uno de los fragmentos tiene conclusividad y por tanto también podría pensarse como una unidad en sí. Al inicio de cada capítulo, se dispara una incógnita. La situación narrada no se plantea a través de una presentación explícita de los escenarios o los personajes involucrados, sino que éstos son contruidos en el devenir del relato. En el acto de recordar, lugares y voces toman una entidad, se erigen como presente. Es el trabajo del narrador benjaminiano que “nunca empieza” porque la historia que relata es una historia sin origen, la enunciación de toda una comunidad.

Podríamos preguntarnos por el porqué del fragmento. En la novela se explica en varias oportunidades que existe “un hablar y un callar de las cosas”. Cuando las cosas hablan las palabras estallan, se materializan, toman una forma, se hacen cuerpo. Cuando las cosas callan, el silencio puede dar lugar a la reflexión, a la meditación productiva, pero también en el silencio de las cosas puede reconocerse el miedo, la destrucción de la palabra por el castañear de dientes. Con relación al silencio, entonces, en el trabajo del fragmento retorna la infancia. La infancia es por tanto, al igual que la memoria, un territorio de lucha, un enclave de negociaciones, un lugar donde se disputan sentidos en torno a ella. Dice Didi-Huberman sobre los fragmentos: “(...) si *ver* nos permite *saber* e, incluso, *anticipar* algo del estado histórico y político del mundo, es que el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en el arte de la memoria (2008: 42-43).

El fragmento guarda entonces una dimensión profética. Trabajar sobre el fragmento, disponer de un montaje, conduce a señalar las interrupciones y los anacronismos más que las continuidades, en términos de potencial futuridad. En ello reside siempre una toma de posición. En este sentido, la disposición del fragmento, conjuntamente a la tematización de la palabra en tanto materialidad, trabajan en función de explicitar una estética, una manera de mirar el mundo donde la belleza se propone como una incógnita a develar. Más que un concepto, se convierte en un terreno de exploración en el que la palabra busca la forma y se entrama con lo visual para problematizar el lugar en donde ambos constituyen dominios separados.

Pero en un mismo nivel, se pueden definir como “fragmentos” las distintas historias, personales o populares, que circulan en el texto. Así, aparecen como retazos, a la manera de anécdotas, breves relatos que, de algún modo, buscan condensar la

potencia de lo imprevisible. Se inician como una evocación de algo remoto y finalizan abruptamente de modo risueño o con ironía.

Sería necesario plantear en este punto, el matiz diferenciado que adquieren algunas historias con respecto a otras. A lo largo de ambas novelas aparecen personajes que pueden identificarse como adeptos al régimen y otros, con el sector republicano o “del pueblo”. Las historias y sus características crean dos imaginarios claramente diferenciados: por un lado, un imaginario que posee el matiz de lo cotidiano, la belleza de lo simple, el gozo de las pequeñas acciones que tiene que ver con la labor del pueblo (el lavado en el río, el fotógrafo que circula con su caballo por la ciudad, etc.); por otro lado, otro imaginario que es el de las altas jerarquías de A Coruña, que impulsan un discurso de la “grandilocuencia”, las acciones percibidas con una impronta mesiánica, es decir, el imaginario de los vencedores presentificado en sus representantes. Su causa no se justifica por los “grandes relatos” que sostienen sus jefes, sino que sus motivos son más íntimos. Cada uno de estos imaginarios genera legalidades distintas. Así la culpa de “los simples”, contrasta con la marca de lo clandestino que sostiene el horror en el imaginario opuesto. El lugar de Gabriel, hijo de un represor, funciona en esta línea.

Finalmente, resulta significativa la presencia nuevamente, en ambas novelas, de un tren (aún cuando su viaje no llega a concretarse en *Los libros...*). El tren pareciera presentarse en ellas como la metáfora del cruce del espacio en pos de una memoria que resignifique los hechos. Si la aparición del tren en la estación se relata en *El lápiz...* desde la perspectiva de un niño vendedor de periódicos (vale decir, se sustrae al relato de Herbal), en *Los libros...* anuncia la posibilidad de un viaje festivo, que aunque finalmente trunco, cifra de igual modo la potencia imaginaria de un tiempo mejor, el tiempo del deseo como el tiempo de la infancia.

Es necesario pensar, entonces, que el intento de destrucción impulsado por la dictadura, trae como consecuencia inmediata, la creación de una legalidad “otra”, paralela a la oficial, que sirve de sostén para los sentidos que buscan ser por otros acallados. En *Los libros...* las cerilleras transforman las cajas de fósforos en cajas para “guardar historias”: “Sus historias, sus confidencias, suelen tener la medida de la caja. Por eso las cajas de cerillas, cuando quedan vacías, si las acercas medio abiertas al oído, emiten un murmullo” (2007: 159). Pero luego del inicio de la guerra las cosas van

cambiando y, la fila de cerilleras camino a la fábrica, “aquellas sendas en movimiento [que] llevaban palabras” va encontrando huecos en la frase. “Eso era que alguien había desaparecido”. Para Olinda “estar allí, ser una bujía, era una extraña obligación de la que no podía desfallecer mientras pudiese” (2007: 157). En este sentido es que emerge la ficción familiar en términos de lo que sostiene contra lo silenciado. Olinda es una pequeña luz, sus historias toman el estatuto de fulguraciones figurativas que son legadas a su hija. La pequeña Ó recibe el legado y lo transforma. En términos de filiación, reconoce la tarea de la memoria y se hace cargo de ello.

Cuando Olinda se convierte en lavandera, las historias circulan como “marcas en el agua”. Ése es otro rasgo de los significados que resisten: las historias circulan como enunciados que emergen de las propias prácticas de lo cotidiano. Lo doméstico dice porque en tiempos de opresión la palabra se manifiesta en el terreno de lo que vuelve lo humano reconocible. Si el horror de la dictadura pretende silenciar, lo que habla son esos lugares donde lo cotidiano se reconoce como un factor de resistencia.

El procedimiento de la memoria en su efecto fragmentador, tiene consecuencias directas sobre el modo en que se concibe el tiempo dentro del relato. A partir de la guerra el tiempo se percibe desde una perspectiva diferente. “Arde el tiempo”, se dice en *Los libros...*. La posibilidad de un relato basado en la linealidad temporal y en la sucesión queda quebrada. Porque además, el trabajo sobre el fragmento postula a su vez una contraposición entre un “tiempo del calendario” y un “tiempo vivido”. En la línea que ya hemos señalado, la marca de una ruptura entre un imaginario del “discurso oficial” y otro de “lo cotidiano”, el tiempo del calendario estaría ligado al primero. Las fechas en ambas novelas están vinculadas a eventos históricos. El tiempo del calendario es una propiedad-apropiación del régimen. Y las fechas son motivo de conmemoración, de instauración de ritos, parte de la maquinaria de consolidación de su imaginario de los vencedores. En oposición a esto, la percepción del tiempo en el imaginario de la gente sencilla está regulada por la intensidad de sus recuerdos, por el acto de recordar. El capítulo titulado “Arden los libros”, por ejemplo, se construye a partir del recuerdo de dos personajes: Vicente Curtis y Ricardo Samos, ambos contemplando las hogueras de libros. Cada uno de ellos, reconstruye la historia de su vida, de manera caótica, hilvanando sucesos desordenadamente. Muchos de esos episodios recordados se narran en presente, y en tercera persona y, de repente, se produce un salto que nos advierte que hay una voz narradora que se desdibuja deliberadamente para dar lugar al fluir de

pensamiento directo del personaje. Así, en dicho capítulo, comienza relatándose en presente la historia de una mujer linyera a la que llaman la Zamorana. Y, repentinamente se dice: “Si Vicente Curtis, alias Hércules, está pensando en ella es porque la Zamorana está allí, en el mirador del Parrote” (2007: 47). El trabajo de la narración expone así el tiempo como el territorio de lo oscilante, de lo ambiguo. Y el presente proyecta el tiempo hacia la actualidad del lector⁹⁴. De igual modo, a través del presente el relato pone el foco en la generación de los hijos (en *Los libros...*, Ó y Gabriel; en *El lápiz...*, María da Visitação). Los objetos que se legan (la Biblia de Borrow en el primer caso, el lápiz del pintor en el segundo) son las marcas del tiempo de una búsqueda que, en manos jóvenes, constituyen una herencia, un reenvío, pero en otra dirección. Como dijimos, el reenvío es, en realidad, hacia el tiempo de quien lee, el presente de la lectura. Esta consecuencia será un elemento de importancia a la hora de analizar el segundo procedimiento a partir del cual la memoria opera en el texto. Se trata de la reflexión explícita sobre la lengua como otra dimensión de trabajo de lo infantil en los textos.

En principio, estas reflexiones giran en torno a una “estética de lo cotidiano”. En *El lápiz...*, el pintor dialoga con Herbal. Éste puede afirmar: “Me resulta raro eso que dice.” La marca de la extrañeza es un primer indicio. Y luego declara: “Pensé que para usted, como pintor, eran más importantes las imágenes que las palabras” (2006: 90). A lo que el pintor contesta: “Lo importante es ver, eso es lo importante.” (2006: 90). Los ojos de los personajes “dicen”. El pintor explica: “Fíjate, los brazos de las lavanderas están pintando el monte” (2006: 91). Los brazos de estas mujeres son los mangos del pincel, el monte es un lienzo. Sus cuerpos (los dedos sin uñas, las vértebras deformadas) cuentan una historia. En *Los libros...*, para Ó, la lavandera: “La ropa cuenta sus historias, es como un libro” (2007: 213). Y del mismo modo, las lavanderas cuentan historias a partir de las “marcas del agua”. La belleza surge, entonces, del trabajo de los hombres y mujeres del pueblo, mostrando un sentido distinto de la palabra poética. De

⁹⁴ A raíz de la desarticulación que se propone a través del recuerdo, puede ocurrir que aparezca relatado en primer lugar el efecto de una acción y luego el origen. Así ocurre en *Los libros...* con el soldado que roba del patio de los Casares un objeto negro con forma de óvalo, bajo la sospecha de tratarse de una obra de arte u objeto valioso. Muchas páginas después, se narra la historia del maniquí recuperado de un naufragio, su destino en el altillo y finalmente, la caída de su cabeza color ébano desde la ventana de ese mismo altillo, al patio de la casa vecina, que es, justamente, la de Santiago Casares Quiroga. Ese vaivén continuo del eje temporal permite inferir la problematización del tiempo (desde lo textual hasta el tiempo del lector) como básico en la construcción del relato.

alguna manera, se da cuenta del rudimento del artificio frente al “trabajo artístico” de las manifestaciones más cotidianas.

En esta misma línea identificaríamos el procedimiento que puede denominarse de “animismo lingüístico”. A través de este procedimiento, las palabras adquieren un espesor propio, actúan por sí solas y provocan consecuencias. Así: “Las palabras estaban compuestas por elementos sólidos que a veces se atascaban en la garganta” (2007: 243) o “Neto hablaba por la herida de la ceja. Monosílabos, frases muy cortas, que se abrían paso entre las costuras. Las rasas de las palabras. Algunos cráteres en las frases, como sílabas arrancadas a puñetazos” (2007: 85). Las palabras también conllevan el poder: “Quien manda en las palabras, manda en nosotros por dentro y por fuera” (2007: 376) y también: “Quien hace la palabra, hace la trampa” (2007: 213). Tal como venimos sosteniendo, decir y callar también están vinculados con los efectos del autoritarismo y, a su vez, de resistencia.

Todos estos procedimientos funcionan a efectos de mostrar la imposibilidad de fijar una verdad. La ambigüedad, el vaivén de los significados, el perspectivismo de los nombres, son distintos modos a través de los que el lenguaje elude siempre declarar un sentido unívoco. La lengua es, por excelencia, el instrumento de resistencia.

Dado que ambas novelas están pobladas de numerosos personajes escritores y lectores, aparecen citas de estos textos ficticios. Sin embargo, todos estos textos aluden indirectamente a lo mismo, desde distintas tramas discursivas: por ejemplo, en *Los libros...* la novelita del Oeste y la *Historia dramática de la cultura*, ambas de Héctor Ríos, son dos formas de textualizar un estado de cosas opresivo y angustiante. También se trabaja intertextualmente sobre coplas, refranes del repertorio popular, un poema de Faustino Rey Romero, entre otros. No obstante, lo importante a considerar con relación al intertexto, es la puesta en tensión entre escritura y oralidad. Los relatos orales que provienen de la memoria están en permanente circulación. Y los versos escritos pueden pervivir sólo a través del recuerdo (como “la gota de sangre de pato”). Los textos escritos, en cambio, son susceptibles de destrucción, robo o apropiación ilegítima. La historia escrita puede permanecer viva en tanto alguien la lea y la cuente a otro y a su vez, incluso, puede ser mejorada a través de la oralidad.

Por otra parte, no es un dato menor que una fotografía de la quema de los libros aparezca como paratexto al inicio del relato. La foto que abre la novela pone en escena el trabajo de documentación de base que urde una escritura que se propone la

presentificación del pasado. Sin embargo, es asimismo importante en la medida en que en este texto lo visual y la palabra se proponen en tensión. La foto se muestra precaria frente a la circulación de las historias, pero su inclusión viene a formular la pregunta por los diálogos constitutivos entre historia y ficción.

Hablábamos al principio sobre el modo en que la palabra se convertía, al circular dentro de la intimidad del grupo, en el instrumento de resistencia a los esquemas de percepción social vigentes durante la dictadura. Sabemos que la función estética depende de un momento y un contexto determinados. En este texto, la maquinaria fascista compone una estética de lo gradilocuente, la construcción de lo monumental, el encastre perfecto de las partes. El objeto de arte transforma así a los hombres en “vencedores pintados con pintura vencedora” (Rivas 2007: 184). Desde este lugar, la función estética se deposita en el objeto de arte como artificio, como construcción que es convención presuntuosa, pero al mismo tiempo, como instrumento de posesión, como pertenencia. Puede incluso convertirse en obsesión porque en definitiva lo que importa es la dificultad de la búsqueda que valoriza el objeto en la medida en que es inaccesible, el libro o la pintura se vuelven simples objetos de cambio. Por eso también un poema puede ser pasible de una apropiación forzosa y, la cuestión de la autoría y la interpretación, transmutarse en una proyección hacia sentidos que se proponen como unívocos, porque se prioriza en la dimensión de su calidad objetual.

Por todo lo anterior, pensar en una estética de lo cotidiano en la novela de Rivas tiene su fundamento, en principio, en el modo en que la palabra oral que conforma las historias de los seres sencillos, *toma cuerpo* para convertirse en imagen. Sin embargo, en este proceso de transmutación, se manifiesta como un rudimento en la medida en que la historia (oral) no viene a completarla. Se trata de que la infancia no puede concebir las dos instancias disociadas. La tematización de la mirada, al igual que *El lápiz...*, es un procedimiento a través del cual la posición infantil transforma lo mirado y lo conduce hacia otra dimensión:

A Ó le gustaba la teoría de lo invisible, pero no las ratas. Ella no acababa de verlas como un modelo de belleza saludable. Siempre procuraba tener algún guijarro a mano por si se asomaban en el ribazo. Pero un día una rata la miró de frente desde la otra orilla, la primera vez que les veía los ojos, y Ó acabó pensando lo mismo que Polca. Le pareció guapa. De una belleza inquietante, como todos los animales que había alrededor del río y que intentaban no ser vistos, como la mantis religiosa, confundida con la hierba, o los zapateros, que vivían posados sobre el agua sin mojarse nunca, zurciendo las marcas del río con los trazos de sus patas

finísimas. Para Polca, los seres más interesantes también formaban parte de lo que no se ve a primera vista. De lo invisible. (Rivas 2007: 256-257)

En el juego de lo visible y lo invisible, la belleza pareciera estar ahí, y sólo resulta necesario para acceder a ella, ser permeable a una dimensión sensorial que emerge y anida en la palabra *extrañada*.

La posición infantil trabaja estéticamente dentro del relato como una tarea de “(...) meter lo visto dentro de los ojos (...) meter lo que se habla dentro de las palabras” (Rivas 2007: 260). La estética de lo cotidiano consiste aquí en hacer domesticable la inmensidad de lo que rodea a la voz que percibe, que es la naturaleza pero que es también el sentimiento del amor y del miedo y es incluso la propia voz mirada, externalizada. Se trata de desfamiliarizar para volver familiar en un sentido otro. Por eso, desde este lugar, la explicación de la palabra desde lo institucional se vuelve vacua, inútil, la palabra se explica a sí misma, porque toma materialidad. El decir-hacer de estas historias, convierte la idea de belleza en matriz de lo corriente, por lo cual deja de ser una abstracción para transformarse en el resultado de la vivencia diaria de la palabra. Así es que puede convertirse el bagaje de lo popular en poesía. La ruptura del automatismo de la percepción es el efecto que se provoca en la lectura, en la medida en que la construcción literaria demuestra la precariedad del artificio que constituiría la palabra narrativa frente a la potencia de lo espontáneo en el acercamiento a lo bello.

Por otra parte, señala Pardellas Velay que el procedimiento del relato enmarcado repone de algún modo en la tradición de la oralidad, el gesto de narrador, el gesto del que se adelanta hacia el fuego, en Galicia, alrededor de la *lareira*:

La “lareira” es la zona de la casa donde se sitúa una chimenea abierta y donde tradicionalmente se reunía la familia para, al calor del fuego, contar historias, cuentos, leer noticias, etc. Se trata asimismo de un lugar de memoria, un espacio simbólico que pertenece al acervo de la memoria gallega”. Esto tiene que ver también con cómo el lugar del fuego se resignifica en términos de una moral. Y en la reelaboración que la memoria propone para los materiales sobre los que una cultura logra establecerse. (Pardellas Velay 2015: 11)

Con relación a esos materiales, los objetos que se ceden en estos textos (el lápiz y el libro), son la metáfora de la historia que se lega. Esta historia será transformada en el proceso de reapropiación. En este sentido, la apropiación literaria del hecho histórico descubre los modos de su constitución, pero inevitablemente, esto puede producirse a consecuencia del distanciamiento temporal. Lo que estos textos se proponen, en

definitiva, no es comprender el fenómeno, sino desnudar el entramado constituyente de los sentidos en lucha sobre lo ocurrido, recomponiendo las pluralidades.

En la fisura que se abre en el cruce de las distintas voces, emerge la palabra poética. Recuperar el acerbo popular, disponer una poética de la oralidad marginal para hacer emerger la poesía, provoca la transformación del espacio de la lectura de estos textos, en el del encuentro con la palabra extraña. Desde el lugar de la novela, esto supone para el lector, una drástica pero efectiva consecuencia: dejar de mirar históricamente para pasar a mirarlo de un modo infantil.

La propuesta de *El lápiz del carpintero* podría leerse con Vilavedra funcionando en este sentido:

Al desplazarse la función narrativa de Da Barca a Herbal, y al introducirse el plano de lo sobrenatural por medio del lápiz, lo narrado alcanza una proyección espiritual que no tendría si el texto se articulase dentro del paradigma testimonial que el arranque de la novela parece plantear. El valor moral del acto afiliativo que *O lapis* nos inspira es aún más elevado si tenemos en cuenta la dificultad que supone identificarnos con Herbal y el rechazo que nos producen su profesión y sus actos. La empatía que acabamos sintiendo por Herbal es la que, en un plano más amplio, hace posible la integración social de la otredad y, para Labrador, lo que convierte a la novela en una metáfora de la integración “del otro político-nacional” que construye “una nueva versión del relato de la concordia fundacional de la Transición” (2011: 129) y demuestra la posibilidad de clausurar el conflicto. (Vilavedra 2015b: 10)

El verso del poema de García Lorca que insiste en *Los libros...*, expresa un posicionamiento de la obra con relación al deber de memoria que asume la narrativa en su tiempo. Resulta significativo que el verso recuperado pertenezca a un poema de *Poeta en Nueva York*, el poemario lorquiano donde la infancia circula con especial énfasis. “Debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato”: se trata de llevar luz sobre lo solapado y descubrir la herida de lo mínimo, de lo menor, de lo que resiste a pesar de toda una parafernalia. La posición infantil revela la necesidad de ir al reencuentro de la infancia en el trabajo de las memorias, en función de constatar que en lo des-centrado el pasado habla más que nunca del presente.

Así como la *lareira* cifra el trabajo del narrador desde una poética de la oralidad en Rivas, la morriña sería el afecto que cifra la relación con la infancia. La morriña, entendida con Moreiras-Menor como “el sentimiento de nostalgia que cada emigrante, cada exiliado, cada sujeto gallego –aunque sea aquel que permanece en la tierra– lleva consigo y del que no se desprende hasta su muerte” (2011: 154). El desplazamiento y el

dislocamiento temporal sería por tanto constitutivo del posicionamiento del texto y en el trabajo desde lo infantil, la literatura logra exponer los modos en los que la infancia permanece para enseñar a mirar con otros ojos a través de una lengua que es pura afectividad: una lengua amorriñada, una lengua infantil. .

Para cerrar, podríamos considerar con Vilavedra la productividad de la propuesta de Rivas en este sentido:

No me parece exagerado afirmar que Rivas ha conseguido aprovechar a fondo las posibilidades catárticas y pedagógicas del tema sin sucumbir al binarismo diegético, axiológico e incluso moral que amenaza siempre a su tratamiento. El perturbador final de “A lingua das bolboretas” o la desconcertante conducta de Herbal resultan altamente reveladores de la ambigua naturaleza de la condición humana y, por eso mismo, nos permiten entender mucho mejor como pudo ser posible la guerra que las estadísticas, cifras y datos que nos proporcionan los historiadores. Por otra parte, con su retorno reiterado al tema, Rivas ha permitido que se proyectase sobre el su propio estatuto canónico autorial, rescatándolo así de una cierta marginalidad o ex-centricidad. Habrá en algún momento que valorar el coste que esto ha tenido para el escritor, tanto en términos pragmáticos (determinados vetos, silenciamientos o críticas) como por el desafío creativo que en su día supuso huir del encasillamiento y de las expectativas generadas por obras como *O lapis do carpinteiro* o “A lingua das bolboretas” . (Vilavedra 2015: 9-10)

7.3. Ficciones de familia e infancia: los espejos convexos de la memoria.

Las novelas analizadas en este capítulo dejan expuesto su funcionamiento a partir de la premisa: el orden del mundo es una *performance* que se sostiene a fuerza de repetición. El lugar de lo infantil en la ficción es el de la mostración de sus mecanismos. Las estrategias de las que se valen los relatos para ello, ponen el foco en las historias (el cuento y el relato oral) como forma menor que encapsula y a la vez dispersa una serie de sentidos con relación a lo que la imaginación puede como resistencia a lo institucionalizado. En este sentido “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión” (Didi-Huberman 2008:77). Así, en eso que insiste surgirá el cuento como cuestión de conocimiento sobre el que la posición infantil expone la materialidad de la lengua, desde una excentricidad en la que se vislumbra un punto de fuga de lo que sujeta. El bloque de infancia se sostiene así en la posibilidad de concebir una lengua que, a la vez que expone el orden, lo socava a fuerza de imaginación poniendo en juego lo menor.

No obstante, las dos novelas de Millás recuperan formas menores para refuncionalizarlas: el cuento maravilloso se vuelve una expansión ilimitada del erotismo, un espacio en el que el deseo fluye liberado sin alegoría que lo cubra. De hecho, no es un elemento azaroso que el nombre del protagonista sea Jesús, quien aspira a situarse finalmente en el rol del redentor. Pero la alegoría cristiana no da lugar para lo imprevisible y lo incierto, que es la zona donde pretende trabajar el cuento maravilloso. Por tanto, el cuento de Olegario, habiendo tomado todo el espacio de la novela, se postula como un híbrido que reclama la revisitación de la tensión entre lo maravilloso-lo familiar. En tanto la fábula en *El orden alfabético* se vuelve la anti-fábula, una suerte de fábula invertida, dado que no hay animales parlantes sino que son los hombres los que pierden el lenguaje. De ello la única enseñanza posible es que si los bichos construyen entre sí un hilo imaginario que funciona con una red que sostiene su existencia en ecosistema, la lengua funciona del mismo modo. Qué sea lo que colabora a sostener y a abandonar, es lo que debería poder desentrañarse en vistas a una sociedad más justa.

De aquí que las ficciones familiares sean objeto de intervención y las familias se configuren como realidades alucinadas que transportan a afectividades nuevas. Merodear por la ficción familiar como se recorre una ciudad extranjera (ya sea Nueva York, Madeira o la ciudad que perdió las letras) sirve para retornar con ojos nuevos, o para comprender, que esa ciudad ya estaba en el interior de sí antes de la partida.

El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. Se trata, a partir de este cuestionamiento, de *recomponer la imaginación de otras relaciones posibles* en la inmanencia misma de esta realidad. Distanciar es también esto: hacer que cualquier cosa aparezca como extraña, como extranjera, y luego sacar de ello un campo de posibilidades inauditas. (Didi-Huberman 2008: 83)

Si los enclaves familiares se configuran sobre la distribución de posiciones de discurso, estos relatos trabajarán sobre lo que pueden los hijos con ésa que se les ha otorgado. Se mostrarán como extraños a su disposición y desde las formas menores aludidas, apelarán a la ingenuidad como estrategia productiva. La ingenuidad, entendida como

una apertura particularmente confiada hacia la voluptuosa complejidad – relaciones, ramificaciones, contradicciones, contactos– del mundo circundante. Es el gesto de aceptar interrogativamente esta complejidad. Es el placer de querer jugar con ella. En este sentido, la ingenuidad es tan *creadora* como *receptora*.

(Didi-Huberman 2008: 262-263)

Resulta significativo que el trabajo desde la ingenuidad en la forma menor, expone el modo en que estas ficciones de infancia y de familia se sitúan plenamente como herederas de la tradición picaresca. Si se ha aludido en instancias anteriores del desarrollo, a la violencia en sentido amplio como dimensión constitutiva en la tradición española, es precisamente en el trabajo sobre la ingenuidad que genera el humor, donde se logra su desestabilización en los relatos.

En estas novelas en concreto, la ingenuidad funciona, en términos de fulguraciones figurativas, con la potencia de un espejo convexo situado en el medio de una imagen. Lo que se reproduce en las ficciones de Millás, devuelve un interior distorsionado y se revela a sí mismo en su condición de representación. Lo que retorna en el espejo no es una duplicidad invertida, sino una realidad amplificada, una fisura en un conjunto en el que lo que se muestra es la potencia de las ficciones en su dimensión política.

Esa misma realidad amplificada es la que expone el trabajo sobre la memoria que proponen los textos de Rivas. En ellos, la 'posición infantil delinea la deriva de lo ex céntrico para seguir el fluir del recuerdo que toma la forma de un país imaginario como hogar. El espejo convexo devuelve un *otro* que no es opuesto sino que problematiza una oscuridad constitutiva cuya transformación en luz se gestiona a través de la palabra que busca la belleza en su condición evasiva a la palabra, a través del montaje de fragmentos, y por tanto, va tras la poesía como concepto ampliado. La infancia en los textos de Rivas va hacia la poesía.

Ocurre, por tanto, en estos relatos algo del orden de lo que se sustrae, se suspende, encanta. El devenir-mariposa, devenir-cordero o devenir-animal se sostiene como una forma de hacer trabajar la historia. Se trata de respuestas narrativas disímiles, más o menos contemporáneas, que exponen distintos modos de tratamiento desde la puesta en problema de lo mismo: la infancia como potencia a la hora de imaginar la acción del pasado en el presente. Allí donde Millás dispone voces que tienden a la dispersión, Rivas sitúa otras que trabajan sobre el reconocimiento. Y hablamos de imaginación porque lo que se pone en énfasis es lo que la fantasía logra construir en términos de liberación.

Si “la nostalgia de seguridades y certezas es simultáneamente posmoderna y anti-moderna” (Gómez López-Quñones 2007: 78), lo que “aún está por dilucidar [es] cómo

la nostalgia por un pasado puede convertirse en una alternativa de futuro. Éste es probablemente el gran reto de esa narrativa española contemporánea que adopta una actitud crítica ante los vacíos, huecos o carencias de la modernidad democrática” (Gómez López-Quiñones 2007: 79). Desde la exploración del legado del pasado en el presente a través de una lengua-morriña o la puesta de manifiesto del orden de la lengua como dispositivo de opresión, la creación en estos relatos de una lengua infantil (que surge de la dificultad) logra poner el énfasis en la reflexión sobre lo que aún resta por hacer en España en términos de la construcción de comunidad. La respuesta de los textos es clara, la alternativa de futuro se expresa en la potencia de la infancia como trabajo en devenir.

Capítulo VIII: Decir la propia infancia. La autobiografía inútil.

Resumen del capítulo

En este capítulo se propone una lectura de *El mundo* de Millás y *Las voces bajas* de Rivas desde la puesta en diálogo de la noción de intimidad con la de “infancia como falta” (Link 2014). Se leerá *El mundo* de Millás como una exploración en las posiciones infantiles desde el diálogo con su primera novela. Se buscará demostrar el recorrido que traza la grieta desde el trabajo de transformación de la infancia sobre los desechos. Con relación a *Las voces bajas* se examinará el modo en que la novela recoge los principales problemas de su poética y los dispone como preguntas en el orden de la indagación sobre lo que la literatura puede con relación a la idea de pérdida. El texto asume las fisuras, los espacios vacíos entre fragmento y fragmento como una postulación de lo porvenir.

8.1. *El mundo* (2007): la mirada desde el hueco de la infancia

En una entrevista otorgada a la revista *Ñ* con motivo de su participación en el jurado del Premio Clarín y la publicación de la edición argentina de su novela *Mi verdadera historia* (2017), Juan José Millás sostiene con relación al tema de la infancia en su obra: “(...) creo que no ha ocupado tanto lugar, excepto ahora en esta novela, donde se trata de la infancia y la adolescencia”, y más adelante “(...) No había podido hasta ahora hacerlo, porque en *El mundo* me había acercado a mi propia infancia y mi propia adolescencia (...)” (Álvarez 2017). Esta primera distinción entre “mi propia infancia y adolescencia” y “la infancia y la adolescencia (en general)” abre para nosotros un interrogante desde el que se formula un punto de partida. Dicho interrogante apunta a la omisión de *Cerberos son las sombras*, novela en la que la problemática infantil queda delineada como potencialidad para la exploración del problema de la escritura. Es posible constatar que *El mundo* (2007) recoge y actualiza algunos problemas que se presentan como constantes en la obra del autor y permite trazar una insistencia que se mantiene desde su primera novela. Si tal como vimos en términos de Contadini (2013:37), *Cerberos son las sombras* despliega un programa narrativo que será reconocible en todo el resto de su obra, *El mundo* se postula y opera sobre el imaginario de una ficción de cierre.

Sostenemos que *El mundo* trabaja sobre la mostración del modo en que la

posición infantil es la que permite la creación de la ficción. No es el adulto mirando el niño que se fue, sino revelando que el niño-Juanjo sigue vivo y es la condición de posibilidad para la escritura. En este sentido, la ficción familiar emerge no solo como exploración del artefacto de escritura sino como una postulación/ un posicionamiento de la salida de la infancia como una zona de productividad para la formulación de un concepto de literatura.

Recordemos esta cita de Millás que incluimos en la Introducción de esta tesis:

Normalmente, pensamos que el escritor parte de una situación real desde la que construye un mundo imaginario. En mi caso es al revés: vivo desde [la infancia] atrapado en una pesadilla en la que intento abrir una grieta que me conduzca a lo real. Llamo literatura a esa grieta. (2009: 21)

En este sentido, en *El mundo* de Millás el énfasis de la propuesta está puesto en la mostración de los procedimientos por los cuales una vida puede convertirse en escritura. En la ambigüedad del relato, en las disposiciones imaginarias desde las que se construye lo narrado más allá de la posibilidad de rotularlas como ficticias o factuales, y en la emergencia en esas mismas disposiciones de un resto de ajenidad que se convierte en el *punctum* del relato, funciona la infancia como problema.

El mundo pone en escena un problema del orden de las escrituras del yo, en la medida en que en el relato irrumpe el propio nombre de autor a partir de una primera persona. En este sentido, y como plantea Laura Scarano (1996:1) el texto autobiográfico pone en escena un problema de naturaleza doble que involucra la pregunta por quién dice yo en el relato y la posibilidad de aprehender *la vida* en el texto.

Organizado en cuatro partes, las dos primeras, especialmente, “El frío” y “La calle”, se circunscriben a los problemas de la infancia que ya habíamos visto esbozados en su primera novela. La escena doméstica se vuelve la trama familiar de una figura homónima del autor, con la irrupción del nombre propio en la voz del padre.

‘Fijate, Juanjo, cauteriza la herida en el momento mismo de producirla’. Cuando escribo a mano, sobre un cuaderno, como ahora, creo que me parezco un poco a mi padre en el acto de probar el bisturí eléctrico, pues la escritura abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas. (2007: 5)

Ésta, que la propia voz describe como una “frase fundacional”, constituye en principio la explicitación de lo que en *Cerberos* se intuía: es el padre quien enseña a

manejar los instrumentos de la escritura⁹⁵.

El relato surge sobre una voz en primera persona que a lo largo del texto es factible de ser atribuida al nombre de autor, en la medida en que se revela como escritor y se atribuye la autoría de distintas novelas que reconocemos como parte de la obra millasiana. La primera parte del texto se nos presenta desde una reminiscencia clara a la historia familiar sobre la que se trabaja en *Cerbero...*: una casa en ruinas, un padre solitario que dedica su tiempo a inventar objetos, una madre activa que miente y que, por tanto, proporciona historias y contra quien se lucha. Es significativo que en esta misma novela se diga sobre la primera:

 Mi primera novela (...) fue calificada por un crítico solvente como un extraño experimento ‘antiedípico’. Creo, en efecto, que (...) habría matado con gusto a mi madre para quedarme a vivir con mi padre. (2008: 17)

Pero la lucha contra la lengua materna, puede dirimirse ahora en otra dimensión. El armario ya no guarda un cadáver en estado de putrefacción sino las urnas con las cenizas de los padres: es necesario exhumarlas para que la escritura pueda penetrar en el terreno de la propia intimidad de la figura del autor millasiano.

Así, en la herencia familiar se descubren los instrumentos sobre los que se delinea el tránsito desde la posición de hijo a la de escritor. En este sentido, el nombre propio funciona como el enclave de la reflexión:

 No sé en qué momento comencé a ser Juan José Millás, pero sí tuve claro durante el viaje de vuelta [alude al viaje realizado bajo el propósito cumplido de arrojar las cenizas de sus padres al mar] (¿o el de vuelta había sido el de ida?) que aquel día había comenzado a dejar de serlo. (2008: 118)

La indagación bajo la figura del nombre propio (la palabra heredada, el lenguaje en su violencia máxima) de una historia familiar que se postula como propia, permite en el caso del autor Millás, convertirse en escritor. En la exhumación de los vínculos constituyentes, desde los matices de lo mismo (en la repetición) hasta la posibilidad de configurar un *sí mismo* desde el reconocimiento de una otredad compleja, se postula un vislumbre de futuro. En la novela de Millás, la soledad enfrentada a la tragedia de la inminencia de la muerte (de los padres), ratifica desde su mirada el “ser niño” de la

⁹⁵ Esta anécdota sobre la relación entre el padre, su oficio y el oficio de escritor aparece también en el articulo “La economía del trueque”.

escritura.

Dice Carcelen (2014: s/p):

El mundo est un roman écrit de l'intérieur de la réalité qu'il cherche à déconstruire, du cœur même de cette réalité, en l'occurrence celle d'une époque franquiste où dominant la peur et la frustration. Cette situation ne pouvait engendrer chez l'enfant, puis l'adolescent qu'était alors Millás, qu'une lecture faussée d'un réel qui s'offrait à lui comme un artifice ou un artefact, comme une construction morale et idéologique. D'un point de vue référentiel, l'essentiel du roman a donc pour cadre une dictature encore bien en place, les ténèbres du franquisme vues à travers une enfance en clair-obscur. La tension autobiographique qui le régit est en même temps le garant d'un temps et d'un espace attestés dans l'histoire, du moins dans celle de Juan José Millás.

Así, tanto en *Cerberos son las sombras* como en *El mundo*, la infancia se sitúa en la zona del claroscuro a la que alude Carcelen. La infancia atravesada por la sordidez y la opresión del franquismo vuelve a aparecer en *El mundo* pero se establece sobre ella una fisura que separa los tiempos: entre un tiempo de plenitud –el de Valencia– y el de la oscuridad –el de la casa de la calle Canillas del popular barrio de Prosperidad. Queda planteado de este modo: “El viaje de la familia a Madrid marcó un antes y un después, no sólo porque después fuimos pobres como ratas, o porque antes no hiciera frío, sino porque gracias a aquel corte sé perfectamente a qué etapa corresponde cada recuerdo” (2008: 12).

Una fisura, un corte sobre la realidad. “Todo estaba roto” (2008: 9) insiste la voz. Establece, entonces, la dinámica de la escritura como un ir al encuentro de los fragmentos, algo que se identifica como una operación que insiste en la posición infantil: el trabajo del montaje. Sobre ese pasado valenciano surgen “(...) secuencias inconexas, como pedazos de película rescatados de un rollo roto” (2008: 9). Varias de esas escenas tienen la playa como escenario y aluden al miedo. La ficción familiar se trama de modo explícito como una pregunta que no encuentra respuesta. Dicha ficción figura a un padre percibido de modo intermitente, apareciendo con extrañeza sobre la superficie de otros rostros masculinos en términos de “un hombre” y, a la madre como una presencia continua, que ordena y resitúa. En relación con esto, aparece una escena como significativa en la línea de la reescritura. En la novela *La soledad era esto* la protagonista Elena Rincón narra a su marido un sueño infantil con una moneda que aparece luego en su realidad, al excavar un hoyo en la playa. Esta misma escena se presenta como clave en *El mundo*

Es verano, sábado o domingo, y mi madre, mamá, está preparando la comida para ir a la playa. Esa noche he soñado que al hacer un hoyo en la arena encontraba una peseta. Se lo cuento a mi madre, que va de un lado a otro de la cocina, colocando cosas, y no sé si me escucha. Luego estamos en la playa, debajo de una sombrilla. Mis hermanos han corrido al agua. Mi madre dice que por qué no hago un hoyo, a ver si encuentro la peseta del sueño. Me pongo a escarbar al poco aparece, en efecto, la moneda, el tesoro. Todos los días de mi vida recordé esta historia que implicaba la realización de un sueño. Me la contaba a mí mismo una y otra vez, como si no comprendiera su sentido. Muchos años después, tumbado en el diván de una dulce psicoanalista, una mujer llamada Marta Lázaro, la volví a contar, volví a contarme la historia de aquel sueño realizado y de súbito, para no ahogarme por la emoción, tuve que incorporarme: acababa de descubrir que mi madre, mama, había escondido aquella moneda en la arena antes de sugerirme que hiciera el hoyo. En el instante de este segundo descubrimiento, mi madre llevaba más de un año muerta y ocupaba casi todas las horas de mi análisis. (2008: 10)

Así la infancia trabaja sobre revelaciones. Encontrar la moneda oculta y extraer de ella un descubrimiento, es el trabajo de la ficción desde la posición infantil. Sobre esa ficción el *yo* se expone como superficie textual sobre la que emerge toda una *obra*. Vale decir, estas insistencias en términos de obra son resignificadas, en la medida que reaparecen en el relato como parte de una ficción de sí: el frío de la infancia ligado a una situación económica desfavorable, la preocupación por el dinero, la conciencia topográfica de la imaginación que delinea un trazado por el que la calle de la infancia es un conducto hacia el resto de la realidad adulta, entre otras. Se trata de zonas de sentido que en cada una de las novelas se refuncionalizan pero que en esta novela en particular se descubren como producto de una ficción fundacional. En este sentido, la vida y la obra se solapan adquiriendo la forma de un constructo ficcional que funciona como un único dispositivo.

En la ficción familiar, además, son los padres los que proporcionan el material de la escritura: el padre, la reflexión sobre la condición terapéutica de la escritura como artefacto; la madre, la acción de los fármacos como la posibilidad de crear una realidad suspendida. El lugar de la madre, además, requiere del niño Juanjo una *performance* de destrucción. A causa del parecido físico, el hijo “pone caras”, hace muecas extrañas para deshacer la cara de su madre en la suya propia. Se trata de transformarse en otro para conjurar lo siniestro “del rostro de mi madre sobre un cuerpo infantil” (2008: 16). Significativamente, ante la muerte de la madre, el cuerpo del protagonista se convierte en una serie de síntomas que le demuestran que la figura materna lo ha tomado por completo. En este sentido, la derrota del hijo se gestiona, como nos enseñara

Domínguez (2007) en la construcción de un relato, en la creación de la ficción.

No obstante, queda explícito que la acción de lo familiar se *hace carne*, logra dar un estatuto a la escritura en la que ésta adquiere dimensión corporal –ya sea a través del bisturí eléctrico que es la pluma que escribe o la intervención física a través de la creación de realidades otras para sí, como ocurre a través de los fármacos. El cuerpo se impone como dispositivo textual. Algo que ya nos habían enseñado las novelas anteriores de Millás.

En esta línea, la enfermedad (siempre concebida en términos de puesta en escena) atraviesa la trama y lo corporal se percibe en términos fragmentarios, a la manera del despedazamiento. Cuerpo y lenguaje pueden leerse en Millás como una misma cosa, pero es el padre, como la ley, quien tiene el dominio sobre esos pedazos, sobre esos fragmentos (que se proyectan como una oreja rota o la prótesis que implican las ratas en *Cerberos...* o el bisturí en *El mundo*). Lo significativo para nuestra lectura es el modo en que, en determinados momentos, cuerpo y lenguaje se solapan. En “Cuerpo y prótesis”, uno de sus artícuos, Millás decía:

Desde algún punto de vista (...), el cuerpo podría ser una convención parecida a la del lenguaje, o sea, una prótesis arbitraria que sirve para comunicarnos cosas (...). Lo malo es que si aceptamos la idea del cuerpo como prótesis tendremos que admitir que ha venido a sustituir a alguna clase de amputación, y esto es lo que hoy por hoy no hemos conseguido averiguar: de qué estamos amputados para necesitar una morfología corporal. (2011: 46-47)

El cuerpo se convierte en una materialidad enunciativa sobre una ausencia que se resiste (lo amputado, lo que falta). Es sobre esa ausencia que se impone la posición infantil. Si la infancia es lo que falta, la máquina de la escritura trabajará sobre ella como motor de la ficción. El modo en que el cuerpo porta la infancia queda expuesto en un pasaje como éste: “El que ha tenido frío de pequeño, tendrá frío el resto de su vida, porque el frío de la infancia no se va nunca” (2008: 7). Así, el cuerpo de la infancia es el productor de la ficción. Una infancia en la que, según se confiesa: “En casa me llamaban *lengua de trapo*” (2008: 11). Por tanto, hay algo del orden de las palabras que muestra el lado incomprensible de la realidad, *del orden del mundo*.

Nuevamente, la mirada infantil es expuesta como un punto de vista: “Nosotros no preguntamos nada, no dijimos nada. Nos limitamos a contemplar desde nuestra estatura el espectáculo con la expresión de perplejidad propia de los niños asustados” (2008:19).

Así, un punto de vista que actúa sobre lo que no comprende del todo, funciona como transformación del miedo que continúa merodeando las zonas de la infancia.

La grieta que abre la posibilidad de ver desde otro lugar surge tematizada en el vínculo fraternal que se establecerá con un niño al que llaman irónicamente “el Vitaminas”⁹⁶, quien a la vez que le descubrirá una perspectiva otra del mundo cotidiano en el que ambos se encuentran inmersos, lo enfrentará tempranamente a la experiencia de la muerte.

Por el respiradero del sótano de la casa del Vitaminas “se colaba una porción de luz” (2008: 25). Desde allí se puede tener “una visión”. Esa visión, reminiscente a la del Aleph borgeano, se convierte en la revelación de una realidad otra residente en la propia. La cuestión del punto de vista se explora así como una estrategia para la ficción.

En la línea de proyección entre las dos novelas, resulta necesario destacar una escena que insiste con una luminosidad particular. En *Cerberos son las sombras*, leemos: “Aquella noche, en una pensión céntrica y barata, te vi orinar por primera vez. Lo hiciste en el lavabo de la habitación, mientras nos sonreías a Jacinto y a mí ‘Todo el mundo, dijiste, hace esto en las pensiones’” (1989:12). En *El mundo*, en tanto, se dice: “Mi padre, mis hermanos y yo ocupamos una habitación enorme, con camas muy altas, de hierro. En la habitación hay un lavabo en el que mi padre, antes de acostarse, orina. Al darse cuenta de que lo estoy observando con extrañeza, se vuelve y me dice: Todo el mundo hace esto en las pensiones” (2008:12). Esta reescritura desde una ficción de infancia que es la *propia*, se señala lo significativo de una extrañeza que atraviesa el orden de lo familiar y lo reconvierte. El residuo del cuerpo del padre oscila: se transforma en la felicidad de la mirada complaciente en la ficción, se vuelve una disculpa seca en la autoficción. El desecho que se deposita en el lugar impropio se recoge con cautela y resulta transformado en la acción de la mirada del hijo. El mundo de Millás (en general, ya no circunscripto al título de su novela) se cifra en ese residuo que supone una oquedad amenazante a la que no puede ponerse nombre.

¿Cuál es ese nuevo modo de leer y de escribir que estaría postulando Millás con esta novela? Cuando Millás omite mencionar *Cerberos son las sombras* en la entrevista, el texto en el que se reconoce su programa narrativo completo, como el primero de sus textos en el que se indaga sobre la infancia ¿qué tipo de oquedad estaría formulando en

⁹⁶ Lleva el mismo nombre que el personaje de su novela *Visión del ahogado* (1977).

lo que no dice? Quizás la clave nos la proporcione esta cita de otra de sus novelas *Mi verdadera historia* (2017):

Fue entonces, creo, sí, fue entonces, después de aquella breve conversación en la cocina, cuando comprendí de un modo práctico, lo que seguramente ya venía sospechando de un modo teórico: que los adultos eran niños también, que eran personas muy desamparadas, que hacían frente a los ataques de la realidad, más que como debían, como podían. Y que luego se las arreglaban para transformar lo que podían hacer en lo que debían hacer. (2017:40)

Podemos leer aquí una teoría de la posición infantil millaseana. La infancia se lee así en este último texto como una formulación de lo que falta (Link 2014) que se transforma en productividad para generar literatura. Millás vuelve a lo mismo pero para decirlo mejor. En la curva que se traza de la ficción a la autoficción, el residuo que no se puede gestionar, se transforma en un pliegue que pone a los lectores en situación de desplazarse ellos mismos de la posición de padres a hijos, para poder *leer* desde la posición infantil. Queda explícito en este pasaje:

De modo que escucho a Bach y oigo al mismo tiempo las gotas de lluvia, unas gotas muy gruesas que golpeaban contra el empedrado irregular de la calle, todo ello al ritmo con el que las yemas de mis dedos caen ahora sobre el empedrado del ordenador, fingiendo escribir, cuando en realidad están clavando los clavos de un ataúd en el que pretendo encerrar definitivamente aquellos años, los clavos de un libro que debería tener la forma de un féretro. Cuando lo acabe, cuando acabe este libro, o este sarcófago, arrojaré las cenizas de mis padres al mar y me desprenderé a la vez de los restos de mí mismo, de los detritos de aquel crío al que hemos abandonado debajo de una cornisa, con sus pantalones cortos, sus calcetines largos, su angustia masiva, su falta de futuro, un crío con toda su muerte a las espaldas. (...) Podría presumir de haberme hecho a mí mismo y todo eso, pero lo cierto es que resulta imposible entender lo que soy a partir de lo que fui. O soy irreal yo o es irreal aquel. (...) Sospecho desde hace algún tiempo que todos nosotros, también usted, lector, somos replicantes que ignoramos nuestra condición. (2008: 102-103)

Nuevamente la infancia y la gestión de la muerte vuelven a aparecer asociados. Podríamos volver a leer la relación con Agamben:

(...) los niños no corresponden tanto a los muertos sino más bien a las larvas. Desde el punto de vista de la función significante, muertos y adultos pertenecen a un mismo orden, el de los significantes estables y la continuidad entre diacronía y sincronía. (...) Los niños y las larvas –como significantes inestables– representan en cambio la discontinuidad y la diferencia entre ambos mundos. (2011: 120)

En relación con esto, si la infancia está cerca de la muerte, en la posición infantil la muerte no atemoriza, en la medida que se trata de la certeza. Como la infancia trabaja sobre la inestabilidad, el miedo es aquí a lo inestable, a lo incierto.

En este sentido, el niño- Juanjo ha aprendido la lección de su amigo El Vitaminas. Cuando El Vitaminas descubre la fascinación que le provoca al protagonista la visión desde el sótano, comienza a cobrarle dinero para acceder a ello, y luego, aumenta su precio. Vale decir, transforma un hueco en rédito económico. Podemos pensar que esa es la enseñanza del Vitaminas (“Podría presumir de haberme hecho a mí mismo y todo eso” dice el narrador). Es el paso del niño Juanjo, quien logra, al incorporar el hueco de su infancia, transformarse en escritor exitoso. Pero el niño pobre necesariamente vive allí, hace casa en el texto. *El mundo* se configura así como el espacio de emergencia del *escritor-niño*. El escritor-niño: una imagen que se construye desde la soledad y el miedo como características en las que reside un fracaso, una decepción, pero que, a la vez, se vuelven condición de posibilidad de la escritura (gracias a la carencia, el niño Juanjo se vuelve escritor). La opción por la novela también es una respuesta a este estado de situación: un escritor-hijo que interviene en la novela familiar imaginariamente.

El trabajo de la imaginación se abre desde la visualización de un rey mago, aún en la casa de Valencia, y llega hasta la ensoñación temprana ligada a proyectos de relato como una respuesta ante la necesidad de “deshacer el nudo del que nos alimentamos al venir al mundo” (2008: 17). Con relación a esto último, la ficción familiar se vuelve todo armario para permitir la acción de una fisura que deja entrar la luz. El “crío abandonado bajo la cornisa en un día lluvioso” es el trasfondo íntimo de la escritura que habita en la obra de Millás. Ese artefacto que “se ofrece como una construcción moral o ideológica”, tal como planteaba Carcelen, es la pauta de que la infancia fisura la mismidad de lo familiar para encontrar en el reconocimiento de lo incierto presente, un estímulo de futuridad.

La novela *El mundo* (2007) podría ser considerada como un *texto flotante*, al interior de la obra millasiana, susceptible de ser incluido en cualquiera de las tres etapas que la conforman, porque los problemas sobre los que explora condensan una poética de Millás y a su vez la desestabilizan. Como ha quedado expuesto en el análisis, en ella funciona especialmente la *grieta* a la que alude la hipótesis de nuestra investigación.

8.2. *Las voces bajas* (2012): la boca de la literatura en la fisura del yo

De Manuel Rivas se ha dicho:

Aprendió de los que escribían en el aire, de los narradores orales, según cuenta en *La escuela del relato*. Manuel Rivas nació en la calle Marola, en el barrio de Monte Alto, en A Coruña, el 24 de octubre de 1957. El campo de juego de la infancia tenía la forma de un triángulo en el que los vértices eran la Prisión Provincial, el cementerio marino de San Amaro y el Faro de Hércules. Su madre (Carmiña) trabajó de lechera y su padre (Manuel), durante un tiempo emigrado en América, fue músico en orquestas de baile y albañil. Sus abuelos maternos (Manuel y Josefa) eran campesinos de Corpo Santo (Tabeaio, Carral); su abuelo paterno (Manuel) era carpintero, y su abuela (Dominga), costurera. Carmiña y Manuel tuvieron cuatro hijos. La familia se trasladó en 1962 a otro barrio coruñés, Castro de Elviña, un espacio fronterizo donde convivía el mundo campesino y el obrero. En el lugar se conservan las ruinas del antiguo poblado celta (O Castro), ahora rodeado por los edificios de la nueva Universidad de A Coruña. En Castro de Elviña pasó Rivas gran parte de la infancia y la adolescencia. Estudió en la escuela pública de Elviña y en el Instituto Mixto de Monelos. Al tiempo que estudiaba bachillerato, comenzó a trabajar por las noches de meritorio en el diario *El Ideal Gallego* (...) ⁹⁷

Los lectores de Rivas encontrarán en todos estos datos las piezas de una obra que se reconoce por su exploración en pequeños aspectos de la dimensión cotidiana de la cultura gallega.

Luego de *Los libros arden mal*, nuevas formas de concebir el trabajo de la memoria quedan expuestas en su obra y permiten leer su propuesta como un modo de revisar el programa que leímos formulado en “La lengua de las mariposas”, aquel texto que le diera amplia popularidad. Quizás no constituya un azar en este sentido, el hecho de que sus relatos hayan sido reunidos en un solo volumen que se publicó en el año 2011 con el título *Lo más extraño*. Al año siguiente aparecerá *Las voces bajas*, novela en la que se detiene ahora nuestro análisis.

En *Las voces bajas*, Rivas elige demorarse en la transformación de lo infantil en un relato que trabaja la memoria desde la primera persona autorreferencial. Si bien el texto se expone desde el paratexto como una novela que tendría como hilo conductor al personaje de la hermana de Rivas, esto se vuelve un poco más difuso durante el desarrollo por el entramado que emerge en la multiplicación de personajes y voces. Se trata más bien de una sucesión de fragmentos dispersos que son reunidos sin otro criterio más que una línea que supone el acto de recordar cronológicamente en forma de

⁹⁷ Texto de presentación a Rivas en el Coloquio dedicado a “Dos voces de la literatura gallega contemporánea”, realizado en 2010 en París IV.

capítulos⁹⁸. El carácter fragmentario a su vez impone un ritmo hecho de pausas que es factible de ser leído con relación al murmullo, la condición de las voces bajas. Nos interesa detenernos en las implicancias de esto.

En una entrevista, a la pregunta “¿Dónde está entonces el germen inicial de tu novela?”, Rivas responde:

No hay una tesis previa. Esto arranca como el juego en el que planteas: ¿cuál es el primer recuerdo que tenemos?, ese recuerdo que impresiona y prende en la mirada, el que de alguna manera, marca una pauta en tu vida. La epifanía, el arranque de esta historia y lo más significativo, es lo primero que yo recordaba. Y eso era el primer miedo: los cabezudos con la cara de los Reyes Católicos que me asustaron en una feria cuando iba con mi madre. Luego, cuando los estudiaba en clase me daba la risa, pero el primer miedo fue el que supuso aquel encuentro, un temor que se termina convirtiendo en algo cómico. Y esa ironía y ese terror marcan el resto del tejido del libro, ya que actúan como la primera puntada de una prenda. (En Garrido 2012: s/p)

La infancia y el miedo vuelven a delinear una zona común. En el primer fragmento titulado “El primer miedo”, un bloque de infancia delinea la percepción infantil sobre lo que supone una amenaza. Adquiere finalmente la fuerza de una evidencia: toda posición infantil convoca el miedo a lo desconocido, porque es ella misma lo desconocido. El relato de este primer capítulo, que habilita el ingreso de dos figuras que atravesarán todo el texto, el padre y la madre, expone asimismo nuevamente el problema de la lengua:

La lengua gallega era de este mundo, pero había un problema con ella. Lugares, momentos y situaciones en que parecía un pecado en los labios. Vivía en la cueva de las bocas, pero de una forma excéntrica, a la manera del vagabundo que escruta el camino y la compañía antes de echar a andar. (2013:13)

La lengua se explicita ya claramente en su carácter de problema, pero es a través de las figuras de la familia donde la trama se irá construyendo en función de operar sobre esa condición problemática.

⁹⁸ Podría explicar este carácter fragmentario y disperso, la nota de autor que se incluye al final de la novela como “Agradecimientos”. Allí se expresa que el libro tuvo como origen una serie de textos publicados bajo el título “Storyboard” en el suplemento cultural *Luces de Galicia* de la edición galaica del diario *El País*. Por otro lado, Mariela Sánchez (2015) explica las implicancias de algunos episodios que ya habían aparecido ya con anterioridad en el libro *El periodismo es un cuento* de 1997, reeditado en 2015.

Resulta significativa la metáfora: el gallego vive escondido en las bocas como si el exterior fuera un lugar incómodo. Y su comportamiento en la comparación lo anima a la manera de la infancia: en el ejercicio de escrutar previamente se revela un miedo, el mismo miedo que atraviesa la infancia.

Podríamos referirnos a este texto como una reunión de recuerdos de infancia que funcionan en clave autobiográfica. Sin embargo, en la operatoria de lo fragmentario, lo que emerge en realidad es la potencia del bloque de infancia que, aun trabajando desde la primera persona, elude deliberadamente el nombre de autor. Éste aparecerá de modo oblicuo a través del nombre de los abuelos: Manuel Barrós, el abuelo de Corpo Santo (2013: 41), Manuel Rivas, el carpintero de Sigrás (2013: 42): “En la relación con el lenguaje, había una gran diferencia entre el abuelo labrador y el carpintero. Manuel de Corpo Santo era hablador (...). Manuel de Sigrás era de pocas palabras. (...) Se expresaba con un morse de silencios” (2013: 43). Así, si el nombre que nos permite reconocer la ficción personal se plantea solapadamente, es esta misma condición oblicua de lo que identifica lo que permite colocar el foco en la ficción familiar. Hablar o comunicarse con un morse de palabras configuran el gesto del legado. Porque en Rivas, la lengua es también una cuestión de silencios.

Resulta significativo que luego de toda una serie de textos en los que se ha trabajado sobre la construcción de la memoria, la dimensión de la memoria personal, ligado a una vivencia propia, aparezca de modo explícito, tematizada, tantos años después. Parece intuirse como necesario para Manuel Rivas haber recorrido un cierto camino para llegar al encuentro del *yo* con el nombre propio en su novelística.

La presencia de esta primera persona nos conduce a la pregunta por las condiciones de la irrupción de ese *yo*, cuando sus características surgen asociadas a una posición que denominamos infantil. En este sentido entendemos que una escena como la que sigue nos brindaría algunas pistas para explicar el modo en que esa posición emerge en el relato.

En el extraño parvulario estuve, durante todo el curso, sentado en la maleta. No digo que no fuese el destino, pero ser era una auténtica maleta. No era una metáfora de maleta. El primer día, en medio de todo el rebumbio, miré a la maleta y la maleta me miró a mí, esa causalidad que llegó en forma de voz divina, de mujer, que decía al tiempo que me empujaba con implacable suavidad: “Tú, patacón, tú, siéntate en aquella maleta”. Antes de aprender a leer o a escribir, uno ya entendía la iconografía de la maleta. En casi todas las casas había una o varias maletas así. Ahora que lo pienso, la medida de una maleta viene a ser la de un niño

al cuadrado. Pero nunca miré lo que había dentro de la maleta del extraño parvulario. Lo que tenía a mano, y no lo solté, fue una cartera escolar de plástico de color fucsia, casi fluorescente. Nunca nadie me pidió que la abriese. Un día lo hice yo. Tiré de la cremallera. No había nada adentro. (2013: 28)

Del pasaje vuelve a aparecer la contundencia de la oquedad. La maleta del emigrante guarda las esperanzas en la que cabe una vida de niño, una vida nueva. El niño se asienta sobre eso que representa lo familiar: la esperanza del gallego en época de dictadura es huir hacia otro lugar. Frente a lo pesado de un designio, la propia maleta infantil funciona como una alternativa. La cartera escolar brilla frente a la oscuridad de la maleta. Es de color fucsia, conmueve la imagen como algo que aparenta no ser de allí. Es una fisura. Tomar la decisión y hacer el descubrimiento conduce a la revelación del vacío productivo. Que no haya nada adentro implica, en este caso, que todo está abierto, disponible, para ser llenado. En la contundencia de la escena se revela su condición de clave para el relato: el niño Manuel no emigró, sino que recogió el legado de los abuelos Manuel y se convirtió en escritor. Entre las dos maletas, eligió la pequeña, la disruptiva, la cartera minúscula fucsia desde donde habla la literatura. Convirtió ese pequeño vacío en productividad para hablar, desde la posición de la infancia, de la historia de todas esas maletas que construyeron la historia contemporánea del pueblo gallego.

Walter Benjamin en *Infancia en Berlín* recorre la ciudad-memoria y dice: “Pero mis ojos, antes que a las figuras, preferían dirigirse al basamento, porque lo que allí ocurría, aunque menos claro en el conjunto, estaba más cerca en el espacio” (2016: 47-48). El niño Manuel acude con sus padres a una peregrinación de Corpo Santo a San Beito. Y es allí donde se encuentra con la contundencia de los cuerpos:

Tullidos. Ciegos. Gente desfigurada. Mujeres enlutadas con criaturas en el regazo. Había visto gente que pedía limosna, pero no de esta forma coral. Impresionaba la salmodia de las voces, pero sobre todo, a la altura del niño, la expresión silenciosa, la mirada fija de los muñones desnudos. (2013: 61)

El punto de mira de un niño revela el modo en que el cuerpo punza. Y esos cuerpos hablan, emiten voces y silencios que son indiscernibles pero que interpelan. Lo que falta (ojos, miembros, piel, maridos, quizás algún hijo) es consecuencia de la Guerra. Lo que falta es también lo que aparece “a la altura del niño” (lo cual, significativamente además, se plantea desde un distanciamiento con ese yo infantil)

¿Qué de esos cuerpos logra entrever la mirada del niño? ¿Qué de esos cuerpos pueden decirlo a él, como espectador recién-llegado? ¿Por qué *eso que falta* puede mirarlo fijamente?

Si la memoria expone un problema ligado a la construcción de las identidades, la emergencia de lo íntimo pondría en cuestión esa posibilidad. Y entendemos que esta puerta es la que se permite abrir esta novela. “La intimidad es lo que nos impide ser idénticos” (Pardo 1996: 47), la intimidad mina la identidad. Esa falta que se desplaza cuando lo íntimo comienza a interrogarse es el punto desde el que pretende trabajar el texto. Si entendemos con Pardo a la intimidad como una oquedad que “abre el lenguaje en nuestra carne”, agujero desde el que podemos empezar a decir yo (Pardo 1996: 138), la búsqueda de Rivas revela la paradoja que se oculta bajo toda voluntad de alcanzar el estatuto de un *yo-infante-que-estoy siendo* en el texto.

En línea con la concepción de una oquedad fundacional, el narrador delinea la figura de su madre. En este sentido, en línea con la reflexión de Eduardo Godoy Gallardo (1979: 65) sobre los relatos de la posguerra, también en Rivas la descripción de la madre emerge por sinécdoque. En esta novela, la emergencia del relato se piensa en esta línea:

Debía ser una cosa de familia. Mi madre también era verbívora. Hablaba sola de una manera que nos fascinaba, sin ella ser consciente, incluso sin saber que la oíamos. (...) Fuera lo que fuese, era algo extraño, hechizante, sí, pero también perturbador. Era la boca de la literatura, sin avisar. (2013: 31-32)

Y también:

Aquí tenemos a mi madre hablando sola. Su rostro muda. Se acalora, ríe, sus ojos se vuelven atmosféricos. (...) Y todo eso está conectado con las palabras. (...) *No puedo recordar lo que decía*, seguramente porque estaba más atento al fenómeno de la expresión que a lo que expresaba. Tengo un recuerdo intermitente, de palabras ensartadas que se mueven como abalorios, que avanzan y retroceden, giratorias. Podría decir que mi madre llevaba por fuera la corriente de la conciencia. Era un cuerpo abierto. (2013: 143. La cursiva es nuestra)

Las palabras de la madre en ese hilo de discurso enardecido se vuelven en el relato el reverso de lo propio (lo verbívoro, un organismo que se alimenta y se consume a sí mismo en el acto mismo de hablar), la acción de las palabras sobre un yo que las

contempla perturbado pero que, como en el primer miedo, entiende ese momento axial como transformador.

La hipótesis sobre la boca de la literatura se profundiza especialmente en el capítulo 17 en el que se pone a dialogar los petroglifos de Galicia (“la primera escritura de Galicia” (2013: 141)), con *Esperando a Godot* (Vladimir y Estragon escuchando las voces bajas, que son las de los muertos: “Estar muertas no es suficiente para ellas/ No es suficiente” (2013: 143)), con el manifiesto surrealista (“Todo lleva a creer que existe un cierto punto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente” (2013: 143), sobre lo que se agrega: “La fuente de energía que mueve esa esperanza [la de encontrar ese punto] es lo no suficiente” (2013: 144)). El diálogo transversal que hace estallar la tradición en múltiples direcciones en las que son convocados lo ancestral junto a la historia de la literatura, desemboca en un punto que es el de lo que falta, lo que continua desplazándose en la línea del deseo. Y ese recorrido inmenso, que pretende expresar lo que se ha llamado “la boca de la literatura” y que une puntos tan distantes en una topografía imaginaria que no es otra que la del recuerdo, concluye:

Yo conocí muy pronto esa boca. Pero no sabía que había inspirado el grabado enigmático de los círculos concéntricos ni que aparecía descrita en el segundo manifiesto surrealista. En aquel momento era, ni más ni menos, la boca de mi madre hablando sola. (2013: 146-147)

La boca de la madre es la boca de la literatura. La boca de la literatura es un hueco-madre. Nunca mejor la metáfora de la cría humana siendo alimentada por una boca que entrega un resto para que un organismo más pequeño se alimente. Eso es, además, lo que se lee desde una posición infantil: el encuentro con la palabra desde el lugar de lo inesperado. El texto del adulto que recuerda va tras eso que falta, se suspende “a la altura del niño” para encontrar las palabras perdidas de ese hilo de discurso des-esperado. Es el encuentro de la oquedad fundacional: del vacío de la cartera a la boca de la madre se desplaza una trayectoria que pone el foco en la centralidad de la lengua.

A diferencia de lo que ocurre en otras novelas ampliamente celebradas de la serie de las novelas de memoria, la posición infantil no habilita el lugar del yo como el del

pesquisador de lo ocurrido (pensamos fundamentalmente en *Soldados de Salamina*⁹⁹). No hay verdades que revelar porque la infancia es siempre el lugar de lo incierto. Por eso no es posible hablar de este relato como un relato de iniciación. Lo infantil no puede nunca constituirse como Origen, porque esa afectualidad que se filtra bajo la forma de las voces bajas, es siempre ahora. Son las voces que no testimonian, que ya no pueden testimoniar, es el residuo de lo que ha quedado de ellas transformado en literatura. De este modo, además, el texto narrativo ya no puede poner el poema en el centro, como ocurría en los textos anteriores del autor, porque éste ha sido estallado, se dispersa y, como ocurre toda vez que un adulto intenta aprehender ese niño que fue, borra el centro, lo desplaza. Lo excéntrico de la posición infantil es el gesto de no ir tras la comprensión sino tras la necesidad: nunca es suficiente. No se va tras el requerimiento de *comprender* sino que se sigue un hilo –el hilo de la realidad inteligente– por el cual lo que se reclama es precisamente lo que no se comprende: es el llamado de lo íntimo. Esta nueva forma de construir memoria que se expone en esta novela de Rivas, circula en torno a esa asunción como premisa. “¿Quién puede poner límites a lo que hay que decir?” Las derivas del yo al encuentro de las voces bajas muestran que nunca es suficiente.

Por otro lado, la recuperación de la imagen del cuadro de Caín y Abel manchado de carmín en el poema de Machado permite construir una serie que culmina en esta novela de Rivas¹⁰⁰. Se trata de una operación que dispone ese texto a la manera de pregunta. Junto al relato del recuerdo de las voces familiares, aparece toda una serie de fotografías dispersas a lo largo de la novela que se introducen sin epígrafe y sin ningún otro dato que las explique. Por la ubicación en cada fragmento podríamos inferir en algunos casos de quién se trata en cada oportunidad, pero esto no siempre es posible.

⁹⁹ “La mayor parte de los cientos de textos y películas sobre la guerra y la dictadura que han visto la luz en los últimos diez años, sean documentales o ficticios, no solo privilegian la figura del testigo, sino que contienen una invitación directa a la afiliación por parte del público. Para facilitar este proceso, muchos textos y películas reservan un espacio retórico para el lector o espectador, incorporando el diálogo intergeneracional en su mismo formato. En los documentales, suele aparecer un joven entrevistador y, en el caso de las ficciones, un protagonista de unos 40 años que se involucra en una aventura que lo lleva a descubrir una verdad histórica y aprender una lección que le transforma la vida”. (Faber 2011)

¹⁰⁰ Habría que contemplar asimismo en esta serie la fotografía de carácter documental que se inscribe al comienzo de la novela *Los libros arden mal*. Se trata de una fotografía en sepia del momento de la quema de libros en la Dársena de A Coruña. Leída desde *Las voces bajas*, su condición documentaria se resignifica en el diálogo que establece con las voces que emergen a lo largo del texto, desde las que se construye nuevamente el episodio pero desde una multiplicidad de miradas que revelan la complejidad que supone todo relato del pasado y las dificultades del deslinde entre historia y ficción, o dicho de otro modo, el modo en que se interpenetran en estos relatos en los que la memoria se pone a trabajar literariamente.

Intuitivamente, diríamos que las voces bajas podrían ser las de cada uno de quienes aparecen allí. Hay un gesto deliberado de elidir la identidad. Nuevamente: porque lo que se busca es en realidad del orden de lo íntimo y no de lo idéntico. En este sentido es que el texto propone una nueva textualidad que se trama en el diálogo entre las escenas que construyen las palabras y las de las fotografías. El trabajo de puesta en vinculación de ambas manifiesta nuevamente el modo en que en el texto se piensa asimismo como texto de memoria: operando siempre desde y sobre el presente, en una acción que toma consistencia en cada lectura y que será siempre nueva e incierta cada vez, en cada deriva de montaje de los fragmentos.

Como la ya célebre fotografía que falta en *La cámara lúcida*, en este texto también falta una fotografía. Pero el gesto va aún más allá. La familia Rivas-Barros posee en su álbum un solo retrato familiar. En ella están todos con gesto adusto, mirando recelosos. Esa fotografía –que tampoco aparece en el texto– dialoga con otra, una que nunca existió. Una foto en la que todos los miembros de la familia posan sonrientes ante un fotógrafo que hace la toma, pero que luego desaparece, sin entregar jamás el resultado. Es una foto potencial, una foto que podría haber sido. La voz narradora imagina que el fotógrafo “Abre un cuarto de revelado donde están los recuerdos áureos de todas las fotos que no hizo. Allí estamos nosotros, sonrientes, unidos como nunca” (2013: 139). Sin embargo, la palabra la crea. Y por tanto puede adquirir espesor y consistencia en el recuerdo que la convoca. Su existencia no-material, no sustancial, es la metáfora de lo que la infancia puede en la literatura.

En conclusión, la posición infantil como posición excéntrica revela para nosotros un nuevo modo de trabajar sobre la memoria que no va tras la recuperación de los hechos del pasado en función de no perderlos, sino que intenta rastrear en lo que existe la huella de lo que nunca se ha tenido.

Tal como hemos visto, Dolores Vilavedra (2015a) plantea que se puede percibir una transformación en la narrativa de Rivas con relación al trabajo sobre la memoria del pasado de la Guerra Civil. Desde el planteo de Liikanen, Vilavedra identifica tres modos que pueden leerse en tres textos sucesivos y respectivamente: un modo denominado *vivencial* en “La lengua de las mariposas”; un modo *reconstructivo* en *El lápiz del carpintero* y un modo *contestatorio* en *Los libros arden mal*. Lo cierto es que ante todo lo expuesto, *Las voces bajas*, novela en la que la reflexión sobre los problemas de la ficcionalización del pasado y el deber de memoria se asumen en clave

autofictiva, representa el cierre de un ciclo narrativo. Restaría definir si esta novela puede ser entendida desde la perspectiva de la última modalidad consignada por Vilavedra, o si resultaría necesario identificar un modo nuevo. Intuitivamente, podría sostenerse esto último, considerando otro que revisita los tres anteriores pero desde la postulación de una actitud cercana a lo emotivo del primer modo que, a su vez, desarticula las formas previsibles de abordaje desde la puesta de escena en un yo que impugna toda posible taxonomía en su impulso de narrar el pasado. Vale decir, que al replegarse discute la posibilidad misma de una categorización crítica de este tipo y por tanto se vuelve inclasificable. Desde este lugar, lo infantil logra funcionar como dispositivo para dinamitar visiones y modos cristalizados a la hora de decir el pasado.

8.3. Ficciones de familia e infancia: lo que lee el Niño de Vallecas. El brillo de la palabra como resistencia del presente

Juan José Millás y Manuel Rivas asumen el desafío de explorar la infancia en clave autorreferencial. Sus intervenciones pueden leerse como autoficciones que conducen a una revisitación de toda la obra, deslizándose el eje a la relación entre literatura y vida. El recorrido permite considerar en ambas novelas, en primer lugar, el desplazamiento del foco hacia el presente a partir del trabajo del yo. Por otro lado, se descubre asimismo la gestación de una posición infantil que emerge como problema en la dimensión de lo íntimo. Con relación a lo familiar, permite exponer la infancia como falta, lo que finalmente moviliza para su transformación productiva.

En este sentido puede pensarse que la indagación del bloque de infancia desde las valencias de lo íntimo, conduce la escritura hacia una zona que no busca decir el pasado sino tomar un espesor presente, y por tanto, se *presenta* como siempre abierta.

Las ficciones familiares son trabajadas en estos textos no sólo como un dispositivo de exploración del artefacto de escritura sino como una postulación/ un posicionamiento de la salida de la infancia como una zona de productividad para la formulación de un concepto de literatura. En este sentido, la infancia en estas escrituras del yo funcionaría como la figura de la intimidad que lee José Luis Pardo (1996: 190) en la obra *El Niño de Vallecas* de Velázquez. El niño lleva *algo* en la mano, una especie de librito. Pero el niño no puede (ni podrá) leer lo que el (posible) librito que lleva en la mano dice, y el artista elige también negar ese contenido al espectador. Eso que se

expone pero en su reverso indescifrable es lo que podría entenderse en estas novelas como la infancia, una productividad que se muestra pero cuya figuración es irrepresentable porque su condición de existencia es lo incierto.

Cabría preguntarse por lo que dice al interior de la obra y con relación a su tiempo la decisión de ambos autores consagrados, de explorar narrativamente en términos de ficciones de la propia infancia. Si la Ley de Memoria Histórica constituye un hito para la sociedad española, estas novelas pueden mostrar los efectos del franquismo sobre las configuraciones familiares en las que emergen en su condición de ficciones en tensión entre lo opresivo y lo afectivo. Sobre ellas, las posiciones infantiles logran trabajar productivamente generando una fisura en la que la mirada, el punto de vista, minorizado, descentrado, excentrizado, provoca una transformación. En este sentido, en tanto ficciones de infancia y de familia, ambas novelas asumen lo inevitable y lo transforman en imprevisible. En ese resto que no puede controlarse, que no se deja leer, reside la potencia de la infancia. La infancia se revela como lo que brilla en términos de resistencia del presente. Abrir los armarios y las carteras. Asumir el pasado como constitutivo y trabajar sobre lo no-dicho sitúa al texto narrativo en el territorio de una ética, por lo que el lector, interpelado, podrá encontrar en su propia infancia un lazo de lo que hace comunidad.

Conclusiones

El propósito principal de esta investigación estuvo orientado hacia la indagación de lo que denominamos ficciones de familia e infancia en la narrativa española contemporánea. Sin embargo, hablar de narrativa española contemporánea en la actualidad, supone aludir a una diversidad que difícilmente pueda definirse en términos estables. Por este motivo, el recorrido investigativo debía asumir necesariamente, de comienzo, el lugar de la infancia como deriva epistémica: se trataba de ir hacia lo complejo desde el desafío de lo incierto.

En principio, la hipótesis inicial se desprendió de una intuición y de una evidencia: la infancia y la familia constituyen zonas altamente productivas que, en el campo de la narrativa española, a pesar de retornar con insistencia, no han sido suficientemente atendidas. De este modo, la investigación asumió el desafío desde la escasez y se vio impulsada a delimitar en primer término tres obras que se revelan como instancias singulares de trabajo sobre lo infantil y lo familiar: la de Juan José Millás, la de Eduardo Mendicutti y la de Manuel Rivas. En Juan José Millás, se impone la contundencia de la mostración de la escritura como artificio; en Eduardo Mendicutti, la pregunta por lo que discute la heteronorma; en Manuel Rivas, la construcción de la memoria como deber ético de la literatura.

En este sentido, si bien estas obras se reconocen como bien definidas bajo estas preocupaciones, y valoradas por el mercado, cada una de ellas expone una línea de fuga en su propuesta, ligadas a la irrupción de zonas de sentido que operan desde lo incierto.

A la luz de esta primera aproximación, la hipótesis general sostuvo que las ficciones de familia e infancia provocan una grieta en los programas narrativos de estas obras. La grieta entendida aquí como una zona de fractura en la consideración de una totalidad, que discute la idea de totalidad y que se abre a la circulación de intensidades en direcciones imprevisibles.

A partir de aquí, la investigación se organizó en tres momentos y cada uno de ellos siguió el merodeo de un niño. En el primer momento, *el niño leyendo* impulsó la búsqueda con ansiedad hacia el encuentro de “los senderos medio tapados de las historias” (Benjamin 2014: 79), las historias de la literatura que son también las historias de un territorio concreto llamado España. Desde este lugar, se propuso recortar un período: de 1975 a principios de la segunda década de los dos mil. El año 1975 se

revela en este momento como un enclave significativo: la muerte del dictador se gestiona simbólicamente desde la narrativa como un nonato: la idea de la novedad atraviesa el imaginario a partir de la fantasía de un porvenir abierto, libre. Los estudios literarios anclados en el hispanismo irán tras la pista de sucesivas mutaciones. El paso del tiempo muestra que si bien las expectativas fueron desmedidas, la narrativa se manifestó permeable a los vaivenes de las épocas.

En este primer momento, el recorrido se dejó tomar con fascinación por lecturas, por diálogos y por tensiones en función de lograr una aproximación a un campo de límites difusos y siempre en expansión. Allí donde la consideración de una “narrativa española contemporánea” se expuso como una ficción terminológica y totalizante, funcional a la sistematización global, el relevamiento propuesto intentó hacer alto sucesivamente en puntos significativos que permiten orientar la mirada. Porque lo que acaba adquiriendo estatuto de revelación es que la narrativa española no es otra cosa que lo que delimita la crítica institucionalmente en cada momento. De esta manera, quedó expuesto un recorrido que partió del reconocimiento de una tensión en los setenta entre experimentalismo y narratividad, continuó por la lectura posmoderna de los noventa, que habilita a su vez el énfasis en los juegos de la metaficción y de la autoficción narrativa, y se detuvo sobre la emergencia de una narrativa de la memoria en términos de auge. Una lectura de las transformaciones económicas en España dejó expuesto el lugar del mercado del libro como un factor condicionante a la hora de ponderar la visibilidad de determinadas tendencias y la construcción de una imagen de autor que se expone asimismo como producto.

En la senda medio tapada que el niño transita leyendo, surgieron tres historias en concreto por las que se dejó afectar en la medida que adquirieron espesor sobre el conjunto como aportes singulares: las obras de Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas. Cada una de ellas representa una intervención diferenciada que se sostiene como sólido edificio cimentado en años de trayectoria. Los rasgos característicos de cada una permitieron a su vez identificar una red de lecturas críticas que colaboran a solventar la estructura. No obstante, a pesar de sus particularidades distintivas, se puso de manifiesto el punto en el que las tres se encuentran. Las trayectorias vitales de los tres autores, transidas por el desplazamiento, funcionan como un indicio de posicionamiento al interior del sistema. Sus obras, en tal caso, habilitan una zona que se impone como pregunta: ¿Qué hacen la infancia y la familia allí? Esta

zona es la que invita a ser considerada en términos de ficciones de familia e infancia.

En el segundo momento de esta investigación, *el niño escondido* indagó sobre su propia condición evasiva y se reconoció en tanto ficción. Ficciones de otros que lo muestran, o mejor, que al mostrarlo lo ocultan, lo apresan. En este sentido, por tanto, el segundo momento se propuso indagar sobre la infancia y la familia como objetos de interés de distintas instancias epistémicas. Con relación a la infancia, el abordaje histórico, la expuso en términos de contrucción tardía. El abordaje filosófico, como una liminalidad que tensiona lenguaje y experiencia. Finalmente, el psicoanálisis permitió entrever una zona que puede entenderse de modo ampliado como lo infantil, en la que el juego primitivo y la creación literaria se intersecan. Así, se produjo el encuentro entre la infancia y el relato. Desde este lugar, se pudo constatar que si bien la infancia y la literatura tienen un origen próximo en lo que respecta a la delimitación imaginaria que traza la institucionalidad, la narrativa tiende a domesticar a la infancia, al ponerla al servicio de fines diversos. Sin embargo, las manifestaciones literarias de la Transición nos alertaron sobre la emergencia de la infancia en términos de operatoria: lo niño liberado. En consecuencia, la infancia habilita aquí un mirar nuevo que provoca una disrupción sobre los cuerpos simbólicamente amputados por cuarenta años de dictadura y una Guerra Civil borrada de la vida en común. Como respuesta a un silencio institucionalizado, lo niño liberado estalla. Y su onda expansiva logra proyectarse hacia los textos narrativos más recientes, para inquirir allí donde algo permanece solapado. Irrumpe así en términos de “fulguraciones figurativas” y se instala en la forma de *la posición infantil* como estrategia de supervivencia.

Ahora bien, el *niño escondido* trama las ficciones de infancia. Pero aunque liberado, esconderse supone guardar para sí una zona en la que sólo él tiene injerencia, donde los objetos lo miran sólo a él. Las máscaras de la casa de la literatura le permiten darse al juego, mostrarse con sucesivos matices y hablando lenguas diferentes. Pero para que el juego de esconderse pueda funcionar, alguien debe buscar y señalar, proferir la seña. Allí aparece la familia. La familia es su territorio de operaciones, su campo de batalla. En lo familiar conviven, una ideología familista (que sostiene los rasgos del autoritarismo) y, a su vez, un abanico de posiciones desde las que se puede adquirir estatuto enunciante. Por ello, la posición infantil se aproxima a la posición de hijo, toda vez que se lo convoca a asumir un relato. Pero desde la posición infantil resulta imposible identificar límites precisos: en ella el tiempo y el espacio adquieren la

dimensión de devenires de intensidades. Si entendemos la infancia con Benjamin como el siempre sido de un ahora y una promesa que permanece incumplida, allí donde creamos ver recuerdos de infancia, los relatos funcionarán iluminando bloques de infancia. Los bloques de infancia se muestran iluminados por pequeñas luces, a la manera de las luciérnagas, y cuando esa minúscula luz se activa, siguiendo el devenir del deseo, la posición infantil exhibe toda su potencia.

La construcción de este aparato categorial tentativo, condujo al tercer momento. En él, *el niño desordenado* se dejó deslumbrar por una obra en construcción y arrastró su botín hasta su hogar en función de delimitar una nueva *colección*. Desmontó las piezas de los objetos, localizó enlaces inesperados, descubrió un ritmo interno.

El abordaje analítico del corpus delimitó cuatro instancias de reconocimiento de las ficciones de familia e infancia, ligadas a los vaivenes de la coyuntura social. Porque la infancia no opera sobre el vacío sino que se instala como respuesta allí cuando la creíamos descansando en su propia autonomía.

En la primera instancia, las novelas de la Transición expusieron el modo en que la posición infantil construye objetos luminosos como resistencia a la amenaza de la oscuridad. En *Cerberos son las sombras*, el bloque de infancia se impone como tránsito que impide la repetición. La carta al padre se abre hacia la luz impide el movimiento de réplica sobre el secreto que lleva hacia la autodestrucción. En *Una mala noche la tiene cualquiera*, la voz travesti se sitúa en posición de infancia para habilitar un tránsito del deseo sobre una lengua-loca como liberación. En este sentido, además, lo familiar resulta desplazado en términos de afectividades. En ambas novelas, se hace estallar la ideología familista y la palabra se pone a circular en términos de posición discursiva en el seno de una conversación que no se dirige ni hacia a un tú ni hacia sí mismo, sino que postula una tercera posición que es lo niño liberado.

En la segunda instancia, las novelas de principios de los noventa, campean la incertidumbre de una joven democracia que todavía resulta una interrogación. Institucionalmente, la gestión estatal se irá aproximando a un imaginario de construcción grandilocuente con relación a su propio impacto en términos de macropolítica global. Pero estas novelas dejan expuesto en términos de advertencia el modo en que la amenaza vuelve bajo la forma de lo olvidado. En *Volver a casa*, la posición infantil construye una deriva por la ciudad-memoria en la que la infancia se aproxima al abismo en la emergencia del pasado como un hablar con los muertos. En *El*

palomo cojo, la posición infantil habilita un flujo de intensidades que se encauzan en devenires diversos (niño-palomo-luna). En ambas novelas, los cuerpos se establecen como disrupciones (en la condición duplicada y en la enfermedad) y acaban transformándose productivamente en corporalidades enunciantes que fulguran figurativamente la infancia.

En la tercera instancia, una serie más amplia expone el tránsito desde la insatisfacción socialdemócrata a la apocalítica avanzada del conservadurismo en primer término, y la eclosión de estas primeras reservas en términos de la emergencia del relato del pasado como deber de recordar. En esta línea, *Tonto, muerto, bastardo e invisible* y *El orden alfabético* habilitan la reflexión sobre la forma menor (el cuento) para exponer la ficción familiar como trama constitutiva de lo no resuelto. En la primera, a través de la posición infantil se logra poner a funcionar la imaginación como sustitución y retribución (la voz se da a sí su propia ficción familiar y encuentra una reparación en términos de ganancia a su condición de tráfuga de clase). En la segunda, la posición infantil habilita, asimismo, desde la imaginación, la puesta en cuestionamiento de un orden de lo familiar que es el orden de la lengua opresora. Ambas novelas ponen el foco en la fantasía como territorio en el que la infancia deviene literatura.

Por otro lado, los textos de Rivas dibujaron una línea progresiva en el fluir de los relatos sobre el bloque de infancia. Si en “La lengua de las mariposas”, la lengua de la infancia lograba aproximarse a la poesía, en *El lápiz del carpintero* la posición infantil transforma en dimensión estética la oralidad, como un territorio en el que la tensión entre la mirada y la voz funciona siempre desde el deslumbramiento que provoca lo extraño en términos de lo bello. Finalmente, *Los libros arden mal* postula la posición infantil operando estratégicamente desde el montaje de fragmentos. La dispersión de las voces pone en eje la cuestión de la lengua, que dibuja un pliegue. Ese pliegue trabaja sobre las voces de los dos niños más importantes para la trama en tanto manifiestan problemas de habla, aún ocupando los enclaves familiares ideológicamente contrapuestos. La lengua se hace visible, así, para denunciarse en su posición ex - céntrica.

En definitiva, en esta tercera instancia, la emergencia de una lengua imaginada sobre los restos luminosos del pasado, conduce a la postulación de una lengua infantil como potencia, y en ello se dirime una apuesta de futuridad.

Finalmente, en la cuarta instancia, el repliegue de las voces sobre la propia

infancia, delinea una zona en la que la intimidad se expone como problema. Frente a la expansión de las novelas que exploran sobre el pasado colectivo, estos textos surgen como desafío donde lo que aparece expuesto es el hilo de una vida individual. No obstante, la trampa es que la voz que dice yo, nunca está sola y siempre traba una lucha con fantasmas (lo propio es ya territorio dominado por la lengua). En *El mundo*, la trama autofictiva se explora en función de reposicionar la ficción familiar y revelar la posición infantil como sustrato de la mostración del artefacto de escritura. La infancia se transforma, además, en retribución (hacia el niño-pobre de parte del escritor-niño). En *Las voces bajas*, la posición infantil se revela como *punto de mira*. En la ficcionalización del pasado, descentra el foco y no va tras la explicación sino tras lo que no se comprende, en un fluir que parte de una oquedad fundacional (la boca de la madre) y culmina en la poesía. En ambos casos, lo que queda expuesto es que, aún avanzado el siglo XXI, el pasado franquista sigue constituyendo una zona problemática a la hora de decir la infancia. En la medida que sus resabios aún se manifiestan en los cuerpos, sobre la transformación de esos restos actúa la posición infantil.

Sobre este extenso recorrido de análisis del corpus, la operatividad de la infancia como enclave de lo menor en el seno de estas ficciones, dejó expuestas ciertas insistencias:

- El miedo se delinea como una zona constitutiva de la infancia. En estos relatos, aunque ese miedo alude de modo oblicuo al autoritarismo somatizado en los cuerpos, se conjura con ingenuidad, lo cual deriva en el *arrebato* como proyección compensatoria.

- El secreto funciona como matriz fundacional de las ficciones familiares. Lo no dicho impacta sobre las posiciones discursivas y distribuye poder en torno a saberes.

- En las ficciones familiares, los padres adquieren matices espectrales y las madres dotan de lógica y disponen de un orden particular. Los hermanos ocupan posiciones particulares y fluctuantes.

- Las ficciones familiares oscilan espiraladamente con relación a la posición infantil. Si se nutren del familismo, funcionan como réplicas del autoritarismo y en tanto despliegan dinámicas opresivas, impulsan al hijo hacia otro lugar que se erige creativamente. Si hacen caso omiso al familismo, diseñan redes de afectualidad diversas que discuten los sentidos de *lo familiar* (vale decir, convocan la extrañeza).

- El espacio se convierte en ciudad-memoria. Así, se trama una cartografía imaginaria que se nutre de lo conocido pero lo subvierte, desde una mirada *otra*. Por

eso, la ciudad-memoria es siempre una obra en construcción.

- El tren metaforiza la circulación del deseo. Insiste en estos relatos como deriva en tránsito.

- El cuerpo niño interviene en el entramado de la ficción familiar y logra provocar un desvío.

- La oralidad asume estatuto de discurso privilegiado. Si se tensa con la escritura es para mostrarse en su dimensión de forma menor, como *narración*.

- La oquedad adquiere el estatuto de una poética. Bocas abiertas, armarios, valijas vacías, miembros amputados aluden en su conjunto a una ausencia que no es otra que la *falta* de la infancia. Sobre esa falta se construye lengua.

- La refuncionalización del desecho trabaja en torno al fragmento y al montaje. En los vacíos entre fragmento y fragmento habla la lengua de la infancia.

- El devenir-animal señala una zona en la que la infancia traspone un límite y opera por metamorfosis hacia intensidades otras.

- Los muertos son un otro significativo para la infancia y en los relatos hay un merodeo en torno a ellos. La infancia puede asomarse al abismo peligroso si lleva su operatoria hasta las últimas consecuencias, pero a la vez, la muerte es lo más familiar de la infancia en la medida que es su callada amenaza (aunque ella misma no lo sepa).

En definitiva, esta investigación dejó expuesto el modo en que la *posición infantil* trabaja como posición ex -céntrica en las posiciones discursivas que distribuye lo familiar y, desde este diálogo, se explora la potencia de lo menor. En términos de bloque de infancia *algo* fulgura figurativamente en estas obras: lo ex -céntrico se revela en el niño tráfuga en Millás, en el niño en trance (cuerpo en tránsito) en Mendicutti y en el niño-morriña en Rivas.

Por otra parte, tal como se ha demostrado, al operar insistentemente en términos de resistencia, la posición infantil no es solo una perspectiva sino que eleva la imaginación a una dimensión política.

La posición infantil expone siempre la resistencia sobre la violencia (familiar/de la lengua) y las violencias. ¿Cómo lo hace? En cada instancia, la infancia trabaja como condición de lo temporalizable. Esto implica una fisura sobre el tiempo que es una suspensión, a la manera de la contemplación extática o del arrebató. Sin embargo, en cada nueva instancia en la que la posición infantil puede operar como liberación, se aleja de la evasión, y vuelve sobre sí misma para mostrarse como un enclave

esperanzador. De allí que funcione en estos relatos provocando una grieta en los programas narrativos de estos autores.

En el punto en el que estas ficciones abren puntos de fuga sobre lo previsible, imponen un desvío al interior de la obra y obligan a volver la mirada hacia su época. En este sentido, lo menor se vuelve pura potencia de la mirada en perspectiva estética para, desde las *pequeñas luces*, resistir a los embates de cualquier forma de totalitarismo de sentido.

Bibliografía

Fuentes literarias

Corpus

Millás, Juan José (1975) *Cerberos son las sombras*. Madrid: Alfaguara, 1989.

--- (1990) *Volver a casa*. Barcelona: Destino.

--- (1995) *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. Madrid: Alfaguara.

--- (1998) *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.

--- (2007) *El mundo*. Barcelona: Planeta, 2008.

Mendicutti, Eduardo (1982): *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets, 1994.

--- (1991) *El palomo cojo*. Barcelona, Tusquets.

Rivas, Manuel (1996) *¿Qué me quieres, amor?* [Trad. Dolores Vilavedra]. En *Lo más extraño*. Madrid: Alfaguara, 2011.

--- (1998) *El lápiz del carpintero*. Buenos Aires, Alfaguara, 2006. Trad. Dolores Vilavedra.

--- (2006) *Los libros arden mal*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007. Trad. Dolores Vilavedra.

--- (2012) *Las voces bajas*. Buenos Aires, Alfaguara, 2013. Trad. del autor.

Otros textos de los autores

Millás, Juan José (1977) *Visión del ahogado*. Barcelona: Destino.

--- (1981) *El jardín vacío*. Madrid: Alfaguara.

--- (1983) *Papel mojado*. Madrid: Anaya.

--- (1984) *Letra muerta*. Madrid: alfaguara.

--- (1988) *El desorden de tu nombre*. Madrid Alfaguara.

--- (1990a) *La soledad era esto*. Barcelona: Destino.

--- (1992) *Primavera de luto y otros cuentos*. Barcelona: Destino.

--- (1994) *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Madrid: Alfaguara.

--- (1999) *No mires debajo de la cama*. Madrid: Alfaguara.

--- (2002) *Dos mujeres en Praga*. Madrid: Espasa.

--- (2005) *Todo son preguntas*. Barcelona: Península.

--- (2006) *Laura y Julio*. Barcelona: Seix Barral.

- (2010) *Lo que sé de los hombrecillos*. Barcelona: Seix Barral.
- (2011) *Articuentos completos*. Barcelona: Seix Barral.
- (2014) *La mujer loca*. Barcelona: Seix Barral.
- (2016) *Desde la sombra*. Barcelona: Seix Barral.
- (2017) *Mi verdadera historia*. Barcelona: Seix Barral.
- (2018) *Que nadie duerma*. Madrid: Alfaguara.

Mendicutti, Eduardo (1985) *El salto del ángel*. Madrid: Fundación Colegio del Rey.

- (1987) *Siete contra Georgia*. Barcelona: Tusquets.
- (1989) *Tiempos mejores*. Barcelona: Tusquets.
- (1991) *Última conversación*. Barcelona: Tusquets.
- (1993) *Los novios búlgaros*. Barcelona: Tusquets.
- (1995) *Fuego de marzo*. Barcelona: Tusquets.
- (1997) *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona: Tusquets.
- (2000) *El beso del cosaco*. Barcelona: Tusquets.
- (2002) *El ángel descuidado*. Barcelona: Tusquets.
- (2003a) *Duelo en Marilyn City*. Madrid: La esfera de los libros.
- (2003b) *La Susi en el vestuario blanco*. Madrid: la esfera de los libros.
- (2005) *California*. Barcelona: Tusquets.
- (2008) *Ganas de hablar*. Barcelona: Tusquets.
- (2011) *Mae West y yo*. Barcelona: Tusquets.
- (2013) *Otra vida para vivirla contigo*. Barcelona: Tusquets.
- (2016) *Furias divinas*. Barcelona: Tusquets.
- (2018) *Malandar*. Barcelona: Tusquets.

Rivas, Manuel (1998) *En salvaje compañía*. Madrid: Alfaguara.

- (1999) *El secreto de la tierra*. Madrid: Alfaguara.
- (2000) *Ella, maldita alma*. Madrid: Alfaguara.
- (2001) *La mano del emigrante*. Madrid: Alfaguara.
- (2004) *El pueblo de la noche*. Madrid: Alfaguara. [Poesía]
- (2009) *La desaparición de la nieve*. Madrid: Alfaguara. [Poesía]
- (2010) *Todo es silencio*. Madrid: Alfaguara.
- ([1997] 2015) *El periodismo es un cuento*. Madrid: Alfaguara.
- (2015) *El último día de Terranova*. Madrid: Alfaguara.
- (2018) *Contra todo esto. Un manifiesto rebelde*. Madrid: Alfaguara.

Bibliografía general

Alberca, Manuel (1996) “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 1. 9-18.

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

--- (2008) “Autoficción de un gozador de placeres efímeros” [en línea]. *Revista Olivar*, 9, 12. 199-216. Disponible en: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV09n12a13/pdf>

Aliaga, Juan Vicente y José Miguel García Cortés (1993) *De amor y de rabia: acerca del arte y el sida*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

--- (1997) *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Editorial Gay y Lesbiana.

Anzeu, Didier (1993) *El cuerpo de la obra: ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI Editores.

Bataille, George (2000) *La literatura y el mal* [en línea]. Edición elaleph. Disponible en <http://www.elaleph.com/libro/La-Literatura-y-el-Mal-de-Georges-Bataille/691710/>.

Barthes, Roland (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.

--- (1990) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

--- (1993) *El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. México: Siglo XXI Editores.

Bouju, Emmanuel (2010) “Exercice des mémoires possibles et littérature ‘à-présent’. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain” [en línea]. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 2. 417-438. Disponible en <https://www.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-417.htm>

Butler, Judith (1999) “Sujetos de sexo/ género/ deseo”. En Neus Carbonell y Meri Torras (Comps.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros

--- (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

Casas, Ana (2012) “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Ana Casas (Comp.) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.

Compagnon, Antoine (2015) *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.

Córdoba García, David (2005) “Teoría queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. En David Córdoba García, Javier Sáez y

Paco Vidarte (Comps.) *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales. 21-66.

De Diego, José Luis (1998) “La novela de aprendizaje en Argentina. Primera parte” [en línea]. *Orbis Tertius*, 3, 6. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10375/01-de-diego.pdf?sessionid=01EA3802C2423CFFF33DF3D08D665C24?sequence=1>.

Deleuze, Gilles (1994) *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.

--- y **Félix Guattari** (1990) *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era.

--- (2004) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros.

--- (2012) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.

--- (2014) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

Epps, Brad (2007) “Retos y riesgos, pautas y promesas de la teoría queer” [en línea]. *Debate feminista*, 18, 36. 219-272. Disponible en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/036_17.pdf

Eribon, Didier (2004) *Una moral de lo minoritario. Variaciones de un tema en Jean Genet*. Barcelona: Anagrama.

--- (2015) *Regreso a Reims*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

--- (2017) *La sociedad como veredicto. Clases, identidades, trayectorias*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Fernández Moya, María (2016) *La internacionalización del sector editorial español (1898-2014)*. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <https://eprints.ucm.es/40753/1/T38218.pdf>

Gass, William H (1970) *Fiction and the Figures of Life*. Nueva York: Random House.

Giordano, Alberto (2013) “Autoficción: entre literatura y vida” [en línea]. *Boletín del CETYCL*, 17.

Giorgi, Gabriel (2004) *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

--- (2014) *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Gramuglio, María Teresa (1992). “La construcción de la imagen”. En Héctor Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL-Ediciones de La Cortada. 35-64.

Guasch, Óscar (1991) *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.

Halbwachs, Maurice (2004) *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hirsch, Marianne (2015) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen.

--- (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York y Londres: Routledge.

Jitrik, Noé (1995) *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1993) “Epistemología del *closet*”. En Jean Allouch et al (1993) *Grafiás del eros. Historia, género e identidades sexuales*. Buenos Aires: Edelp.

Link, Daniel (2009) *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Llamas, Ricardo (1998) *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI.

--- y **Paco Vidarte** (1999) *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe.

Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Maurette, Pablo (2018) *La carne viva*. Buenos Aires: Mardulce.

Meccia, Ernesto (2011) *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea.

Mérida Jiménez, Rafael (Ed.) (2002) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria.

--- y **Jorge Luis Peralta** (Eds.) (2015) *Las masculinidades en la Transición*. Barcelona: Egales.

Nora, Pierre (1989) “Between Memory and History: Les lieux de Mémoire” [en línea]. *Representations*, 26, 7-24. Disponible en https://www.jstor.org/stable/2928520?seq=1#page_scan_tab_contents

Panesi, Jorge (2018) “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”. *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia. 189-202.

Pardo, José Luis (1996) *La intimidad*. Barcelona: Pre-Textos.

Pérez-Sánchez, Gemma (2010) “Transnational Conversations in Migration, Queer, and Transgender Studies: Multimedia Storyspaces” [en línea]. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35, 1. 163-184. Disponible en <https://works.bepress.com/gemaperezsanchez/2/download/>

Preciado, Beatriz [Paul B.] (2012) “Teoría Queer: Notas para una política de lo anormal o contra-historia de la sexualidad” [en línea]. *Revista Observaciones Filosóficas*, 15. Disponible en <http://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm>

Pron, Patricio (2011) “Literatura y mercado” [en línea]. *Letras libres*, 11/09/2011. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/literatura-y-mercado>

Robert, Marthe (2000) *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard.

Rodríguez Freire, Raúl (2017) “Ficciones académicas: imágenes de una institución en ruinas” [en línea]. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19, 1. 253-286. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/60851/58249>

Sarlo, Beatriz (1991) “Literatura e historia” [en línea]. *Boletín de Historia Social Europea*, 3. 25-36. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2418/pr.2418.pdf

Scholes, Robert (1970) “Metafiction”. *Iowa Review*. 1, 4. 100-115.

Sobre infancia y familia

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

Álzate Piedrahita, María Victoria (2003) “El descubrimiento de la infancia, modelos de crianza y categoría sociopolítica moderna”. *Revista de Ciencias Humanas*, 9, 1. 17-24

Ariès, Philip (1986) “La infancia”. *Revista Educación*, 281. 5-17

--- (1987) “El descubrimiento de la infancia”. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.

Baena, Rosalía (2000) “Childhoods: La autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge”. *RILCE*, 16, 3. 479-489

Benjamin, Walter (2014) *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

--- (2016) *Infancia en Berlín hacia 1900, Crónica de Berlín*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Bestard, Joan (2005) “La relación entre familia y nación en las sociedades modernas”. *Historia Contemporánea*, 31. 543-581.

Bond Stockton, Kathryn (2009) *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham, NC: Duke University Press

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2001) *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Coe, Richard (1984) *When the Grass was Taller. Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven: Yale University Press.

Davis, Kayce (2014) “*El desencanto* de Jaime Chávarri: los reflejos de la (post) dictadura en los espacios privados familiares”. *Cine y... Revista de estudios interdisciplinarios sobre cine en español*, 4, 2. 48-57. Disponible en: <https://journals.tdl.org/ciney/index.php/ciney/article/view/91/95>

Domínguez, Nora (2004) “Familias literarias: visión adolescente y poder político en la narrativa de Beatriz Guido” [en línea]. *Revista Iberoamericana*. LXX, 206. 225-235. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5594/5742>

--- (2007) *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

--- y **Ana Amado** (Comps.) (2004) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

Egea, Juan (2004) “*El desencanto*: la mirada del padre y las lecturas de la Transición” [en línea]. *Symposium*, 58, 2. 79-92. Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/SYMP.58.2.79-92>

Fernández Romero, Ricardo (2007) *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*. Granada: Universidad de Granada.

Freud, Sigmund (1992a) “La novela familiar de los neuróticos”. En *Obras completas. Volumen 9 (1906-08)*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 217-220.

--- (1992b) “El creador literario y el fantaseo” en *Obras completas. Volumen 9 (1906-08)*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 123-136.

Giberti, Eva (1994) “‘Lo familia’ y los modelos empíricos”. En Catalina Wainerman (Comp.). *Vivir en familia*. Buenos Aires: Unicef/Losada.

Gómez López-Quñones, Antonio (2009). “Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la Guerra Civil en *El laberinto del fauno*”. *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 5. 73-92. Disponible en <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3225>

González Manrique, Manuel Jesús (2008) “La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la transición” [en línea]. *Quaderns de Cine: Cine i Transició (1975-1982)*, 2. 7-16. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/11387>

Jelin, Elizabeth. (1994) “Familia: crisis y después...”. En Catalina Wainerman (Comp.). (1994) *Vivir en familia*. Buenos Aires, Unicef/Losada.

Lacan, Jacques (2002) “El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI. 86-93.

Lévi-Strauss, Claude (1956) “La familia”. En Claude Lévi-Strauss et al. *Polémica sobre el origen y la universalidad de la familia*. Barcelona: Anagrama.

Link, Daniel (2014) “La infancia como falta” [en línea]. *Cuadernos LIRICO*, 11. Disponible en <http://lirico.revues.org/1798>

Lyotard, Jean-Francois (1997) “Voces”. En *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba. 129-152.

Mallol, Anahí (2012) “Infancia, poesía” [en línea]. *IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para niños*. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1589/ev.1589.pdf

Matamoro, Blas (2010) *Novela familiar. El universo privado del escritor*. Madrid: Páginas de Espuma.

Premat, Julio (2014) “Pasados, presentes, futuros de la infancia” [en línea]. *Cuadernos LIRICO*, 11. Disponible en: <http://lirico.revues.org/1736>.

--- (2016) *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF.

Roudinesco, Elisabeth (2010) *La familia en desorden*. Buenos Aires: FCE

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

Savater, Fernando (1995) *La infancia recuperada* [en línea]. Madrid: Taurus. Disponible en http://revistaliterariakatharsis.org/Savater_infancia_recuperada.pdf

Schérer, René y Guy Hocquenghem (1979) *Co-ire. Albúm sistemático de la infancia*. Barcelona: Anagrama.

Sierra, Verónica (2009) *Palabras huérfanas. Los niños y la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

Skliar, Carlos (2016) “Niñez, infancia y literatura”. En *Revista Crítica*, 1, 1. 19-28

Vázquez, Manuel (1996) *Ciudad de la memoria. Infancia de Walter Benjamin*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Vøllestad, Marcus (2010). *La familia española de Franco a Zapatero: del matrimonio católico al matrimonio igualitario*. Tesis de Máster [en línea], Universidad de Oslo. Disponible en <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/25806/MasterxSpansk.pdf?sequence=1>

Sobre narrativa española contemporánea y temas afines

AAVV. (2004) *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*. Madrid: Eneida.

Aguilar Fernández, Paloma (1996) *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*. Madrid: Alianza Editorial.

Alonso, Santos (2003) *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Marenostrom.

Álvarez-Blanco, Palmar (2011) “Introducción. Escribir en el siglo XXI, a pesar o a favor de las circunstancias”. En Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (Coords.) (2011) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Verbuert. 19-31.

--- y **Toni Dorca** (Coords.) (2011) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Verbuert.

Andrés-Suárez, Irene (1998) “Introducción. Más allá de los géneros”. En Irene Andrés-Suárez (Ed.) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Ed. Verbum. 9-12

Benson, Ken. (1992) “Experimentalismo frente a narratividad” [en línea]. *Actas del XI Congreso Internacional de Hispanistas*. 223-238. Disponible en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_023.pdf.

Bértolo, Constantino ([1989] 1992) “La ‘nueva narrativa española’”. En Francisco Rico (Ed.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Volumen IX: Los nuevos nombres*. Barcelona: Crítica. 292-299.

--- (2004) “La novela española de los últimos veinte años: ¿una comedia ligera?” [en línea]. En Paz Lorenzo (Coord.) *El Español en el Mundo: anuario del Instituto Cervantes 2004*. Disponible en https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/bertolo/p01.htm

Bessièrre, Bernard ([1996] 2000) “Estado cultural y posmodernidad literaria” [Pasaje II]. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 61-66

Bou, Enric y Elide Pitarello (2009) “Introducción: Las claves de la Transición”. En Enric Bou y Elide Pitarello (Eds.) *(En) claves de la Transición*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 7-37.

Buckley, Ramón ([1996] 2000) “La doble transición y el desencanto” [Pasaje I]. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 68-73.

Candón Ríos, Fernando (2015) “La literatura posmoderna española: entre el fin de la dictadura y el auge de los *mass media*” [en línea]. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 23, 181-194. Disponible en: <https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/download/5951/5681/>

Carrascal, José María (1979) “La novela española está viva y llena de empuje” [en línea]. *ABC*. 24/04/1979. Disponible en <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/04/24/061.html>.

Catelli, Nora ([1986] 1992) “Aires nuevos [Pasaje I]”. En Francisco Rico (Dir.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica. 384-387

--- (1991) “Los rastros de un mestizaje: la actual novela en castellano”. *Revista de Occidente*, 122-123. 135-148.

Cercas, Javier (2001) “La dignidad de la novela”. *Babelia*. Suplemento El País. 18/08/2001. 9.

--- (2016) *El punto ciego*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Champeau, Geneviève et al. (2011) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Colmeiro, José (2011) “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista” [en línea]. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, 17-34. Disponible en <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>

Díaz Fernández, Estrella (2017) *La colección “La sonrisa vertical” y la representación literaria de las minorías sexuales*. Tesis doctoral. Universitat de Lleida. Mimeo.

Dotras, Ana María (1994) *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar.

Echevarría, Ignacio (2005). *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Random House.

Faber, Sebastiaan (2011) “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”. En Álvarez-Blanco, Palmar y Toni Dorca (Coords.) (2011) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Verbuert. 101-110.

Fernández, Álvaro (2014) “La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española” [en línea]. *Kamtchatka: revista de análisis cultural*, 4. 209-232. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamtchatka/article/view/4299/4399>

Gambarte, Eduardo Mateo (1996) *El concepto de generación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.

Gil González, Antonio (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester* [en línea]. Salamanca: Universidad de Salamanca. Disponible en <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22455/1/978-84-7800-935-0.pdf>

--- (2005) “Variaciones sobre el relato y la ficción”. *Anthropos*, 208. 9-28.

--- (2011) “En la frontera meta. Coordenadas para una cartografía de la metaficción hispánica y peninsular” [en línea]. *Revista CELEHIS*, 20, 22. 67-92. Disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/808>

Godoy Gallardo, Eduardo (1979) *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*. Madrid: Editorial Playor.

Gómez López-Quiñones, Antonio (2007) “La península ingrávida: sobre la novela española contemporánea” [en línea]. *Anales de la literatura española contemporánea*. 32, 1. 37-93. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27742465>.

--- (2011) “La misma guerra para un nuevo siglo: textos y contextos de la novela sobre la Guerra Civil”. En Álvarez-Blanco, Palmar y Toni Dorca (Coords.) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Verbuert. 111-119.

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

Gómez Vaquero, Laura (2012) *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Görling, Reinhold (1994) “El yo a dos voces de una generación”. En Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (Ed.) *Abriendo caminos. La literatura Española desde 1975*. Barcelona: Lumen. 123-133.

Gracia, Jordi (2000) “Prólogo al Primer Suplemento” y “La vida cultural”. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 3-9; 11-50.

--- (2006) “La reoca de los premios literarios” [en línea]. *Revista de libros. Segunda época*, 114. Disponible en <https://www.revistadelibros.com/articulos/los-premios-literarios-en-espana>

--- y **Domingo Ródenas**; Mainer, José-Carlos (Dir.). (2011) *Historia de la literatura española. Tomo 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.

--- y **Domingo Ródenas** (2011a) “Niños de la guerra: infancias con y sin magia”. En José-Carlos Mainer (Dir.) *Historia de la literatura española. Tomo 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica. 435-437.

--- y **Domingo Ródenas** (2011b) “Renuevos de la tradición”. En José-Carlos Mainer (Dir.) *Historia de la literatura española. Tomo 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica. 899-916.

Grubbe, Vibeke (1996) “Postmodernismo y Novela Española”. *R.I.D.S.*, 137, 1-22.

Holloway, Vance R. (1999) “Metodología e historia”. En *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*. Madrid: Editorial Fundamentos. 9-38

Ingenschay, Dieter (2011) “Las sombras de Atocha. El 11-M en la literatura española actual”. En Geneviève Champeau et al. (Eds.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 365-384.

--- y **Hans-Jörg Neuschäfer** (Ed.) (1994) *Abriendo caminos. La literatura Española desde 1975*. Barcelona: Lumen.

Izquierdo, José María (2001) “Narradores españoles novísimos de los años noventa”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 35. 293-308.

Labanyi, Jo (2002) “Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain”. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP. 1-14.

Labrador Méndez, Germán (2011) “Historia y decoro. Éticas de la forma en las narrativas de memoria histórica”. En Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca (Coords.) (2011) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Verbuert. 121- 130.

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

Lozano Mijares, María del Pilar (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.

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

Macciuci, Raquel. (2006) “Narrativa española de los años setenta: visión expandida” [en línea]. *Alp: Cuadernos Angers- La Plata*. 6,6, 7-20. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7186/pr.7186.pdf

--- (2010a) “Introducción. Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes”. En Raquel Macciuci (Ed.), Evelyn Hafter y Federico Gerhardt (Comps.) *Arbor. Anexo II: Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, CLXXXVI. Madrid: Maia Ediciones. 7-39.

--- (2010b) “Letras sin libro: las cláusulas del papel prensa (con breve alto en Manuel Vicent)”. En Raquel Macciuci (Ed.), Evelyn Hafter y Federico Gerhardt (Comps.) *Arbor. Anexo II: Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos. Mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, CLXXXVI. Madrid: Maia Ediciones. 231-258.

--- (2010c) “La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario”. En Raquel Macciuci y Teresa Pochat (Dirs.), Juan Ennis (Coord.) *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá. 17-49.

Mainer José Carlos (1971) “El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea” [en línea]. En de Bustos Tovar, Eugenio (Dir.) (1982) *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 211-219. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-problema-de-las-generaciones-en-la-literatura-espanola-contemporanea/>

--- ([1988] 1992) “Cultura y sociedad”. En Francisco Rico (Dir.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica. 54-72

--- ([1998] 2000) “Estado cultural y posmodernidad literaria” [Pasaje I]. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 56-61.

--- (2005) *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.

Martínez, Guillem (Coord.) (2012) *CT o la Cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo.

Martínez Expósito, Alfredo (1998) *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans: University Press of The South.

--- (2004) *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica “queer”*. Barcelona: Editorial Laertes.

--- (2011) “La literatura gay española y el lugar de los estudios culturales” [en línea]. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 17. 25-39. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Lectora/article/view/247645>.

Mérida Jiménez, Rafael, Jorge Peralta y Lukasz Smuga (Eds.) (2017) “Dossier: Entre otros/as. Perspectivas queer en el mundo hispánico” [en línea]. *Revista Interalia*, 12. Disponible en http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/current_issue_201712.htm

Mira, Alberto (2007) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales.

--- (2016) “El niño queer en *El peso de la paja* de Terenci Moix”. En Rafael M. Mérida Jiménez (Ed.). *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria. 185-206

Mora, Rosa (2000) “De la euforia al desconcierto”. *Babelia*. 27/05/2000.

Mora, Vicente Luis (2014) “La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual” [en línea]. *Diario de lecturas*. Disponible en <http://vicenteluismora.blogspot.com/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html>

Navajas, Gonzalo (1993) “Una estética para después del posmodernismo. La nostalgia asertiva y la reciente novela española”. *Revista de Occidente*, 143. 105-130.

--- (1998) “El icono verbal roto: la narración de la estética finisecular”. En Irene Andrés-Suárez (Ed.) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Edit. Verbum. 15-34

Neuschäffer, Hans-Jörg (1994) “Abriendo caminos. Observaciones sobre la literatura española posterior a 1975 y precisiones sobre el presente volumen”. En Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (Eds.) *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Barcelona: Lumen. 7-16.

--- (2006). “La memoria del pasado como problema epistemológico: adiós al mito de las ‘dos Españas’”. En Ulrich Winter (Ed.). *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. 145-153

Oleza, Joan (1996) “Un realismo posmoderno” [en línea]. *Insula*, 589-590. 39-42. Mimeo disponible en: <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/realpost.pdf>

Orejas, Francisco (2003) *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/ Libros.

Pérez Sánchez, Gemma (2000) “Franco's Spain, Queer Nation?”. *Michigan Journal of Law Reform*. 33. 3. 359-403.

Prósperi, Germán (2017) “‘Igual que un niño, que una niña...’: Infancia, animalidad, queer” [en línea]. *Revista Telar*, 19, 12. 106-119. Disponible en: <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/issue/view/17>

Pulgarín, Amalia (1995). *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*. Madrid: Fundamentos.

Rábade Villar, María do Cebreiro (2009). “Spectres of the Nation: Forms of Resistance to Literary Nationalism”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 86.2. 231-247.

Resina, Joan Ramón ([1997] 2000) “La doble Transición y el desencanto” [Pasaje II]. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 73-76.

--- (2007) “Faltos de memoria: la reclamación del pasado desde la Transición española a la democracia”. En Javier Gómez-Montero (Comp.). *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid: Iberoamericana. 17-50.

Sahuquillo, Ángel (1991) *García Lorca y la cultura de la homosexualidad en España*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Sánchez Zapatero, Javier (2016) “Una relación kafkiana”. *Insula*, 839. 2-3.

Sanz Villanueva, Santos (1992) “La novela”. En Francisco Rico (Ed.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Volumen IX: Los nuevos nombres*. Barcelona: Crítica. 249-284.

Scarano, Laura (1996) “El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura” [en línea]. *Orbis Tertius*, 2 4. Disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n04a11/4008>.

--- (2000) “La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)”. *Revista del CELEHIS*, 9, 12, 257-281.

Sobejano, Gonzalo (2003) *Novela española contemporánea 1940-1995 (doce estudios)*. Madrid: Marenostrom.

Spires, Robert (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Tena, Jean (2001a) “La novela de los sesenta: Tiempo de silencio y la liberación de la escritura” [en línea]. Paul Aubert (Dir.) *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Ed. Casa Velazquez. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2656>

--- (2001b) “Del experimentalismo a la «renarrativización». La novela de los años setenta” [en línea]. Paul Aubert (Dir.) *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Ed. Casa Velazquez. Disponible en <https://books.openedition.org/cvz/2658>

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

Villanueva, Darío (1992a) “Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema”. En Francisco Rico (Dir.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica. 3-40.

--- ([1987] 1992b) “La ‘Nueva Narrativa Española’” [Pasaje I]. En Francisco Rico (Dir.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica. 285-292.

--- (2004) *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

--- y otros (1992) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica.

Walter, Monika (1994) “La escritura transitiva”. En Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (Eds.) (1994) *Abriendo caminos. La literatura Española desde 1975*. Barcelona: Lumen. 19-29.

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

--- (Ed.) (2006) *Lugares de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert.

Sobre Juan José Millás

Álvarez, Mercedes (2017) “La apariencia de algo que no se puede nombrar” [en línea]. *Revista Ñ*. 20/10/2017. Disponible en https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/apariencia-pueden nombrar_0_HJ2T9JdaW.html.

Álvarez Méndez, Natalia (2009) “La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás: *La soledad era esto*”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 263-274.

Anastasio, Pepa (2004) “Tonto, muerto, bastardo e invisible: el sujeto político español y la fantasía de la novela familiar” [en línea]. *Symposium*. 122-135. Disponible en https://www.academia.edu/5459597/Tonto_Muerto_Bastardo_e_Invisible_El_sujeto_pol%C3%ADtico_espa%C3%B1ol_y_la_fantas%C3%ADa_de_la_novela_familiar

--- (2009) “Juan José Millás: La realidad y el delirio”. En Enric Bou y Elide Pittarello (Eds.) (*En*) *claves de la transición*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 207-221.

Andrés-Suárez, Irene y Ana Casas (eds.) (2009) *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros.

Azcue, Verónica (2009) “Sintomatología literaria: el carácter biológico de la narrativa de Juan José Millás”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas. *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 115- 124

Beilin, Katarzyna Olga (2001) “Vivir de la huida: Entrevista con Juan José Millás” [en línea]. *Confluencia*, 17, 1.117-128. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27922830>

Carcelen, Jean-François (1997) “L’effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle” [en línea]. *Hispanistica XX*, 15. 285-296. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3609195>

--- (2014) “Médiations du réel et pulsion scopique chez Juan José Millás” [en línea]. *Bulletin Hispanique*, 116-2, 685-699. Disponible en <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3503>

Casas, Ana (2009) “Una poética de lo fronterizo: ‘Ella imagina’ de Juan José Millás”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 204-215.

Caviglia, Dolores (s/f) “Entrevista: Juan José Millás: ‘Tengo dos picos de ansiedad por día’” [en línea]. *Continuidad de los libros*. Disponible en: <http://continuidaddeloslibros.com/juan-jose-millas/>

Contadini, Luigi (2013) “Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerberos son las sombras, Visión del ahogado, El jardín vacío*” [en línea]. *Impossibilia*, 5. 32-46. Disponible en: <http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/62>

Epps, Brad (2001). “Battered Bodies and Inadequate Meanings: Violence and Disenchantment in Juan José Millás’s ‘Visión del ahogado’” [en línea]. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 5. 25-53. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20641549>

Görling, Reinhold (1994) “El yo a dos voces de una generación”. En Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (Ed.) *Abriendo caminos. La literatura Española desde 1975*. Barcelona: Lumen. 123-133.

Gracia, Jordi ([1999] 2000) “Juan José Millás” [Pasaje III]. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 329-332

Knickerbocker, Dale (2003) Juan José Millás. *The Obsessive-Compulsive Aesthetic. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures*. Peter Lang Publishing, Inc.

Kakuk, Jennifer (2006) “*Visión del ahogado*: doble visión modernista-posmodernista” [en línea]. *Letras hispanas*, 3.1. Disponible en gato-docs.its.txstate.edu/jcr:bfeaf789-2fca-425b-912b-09c53184db4c/vision.pdf

Kunz, Marco (2009) “La caja, la grieta, la red: la piscopatología del espacio en la obra de Juan José Millás”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 245-262

López, Ignacio-Javier (1988) “Novela y realidad: en torno a la estructura de *Visión del ahogado* de Juan Jose Millás” [en línea]. *Anales de la literatura española contemporánea*. 13, 1/2. 37-54. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27741838>

Mainer José Carlos (2004) “Identidad y desencanto en tres novelas de la Transición: *Visión del ahogado, El río de la luna y El héroe de las mansardas* de Mansard”. En AAVV. *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*. Madrid: Eneida. 41-64.

--- (2009) “El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 23-46.

Marín Malavé, María del Rosario (2011) *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en El País (1990-2008)*. Tesis doctoral [en línea]. Málaga: Universidad de Málaga. Disponible en <https://docplayer.es/63956340-Tesis-doctoral-de-ma-del-rosario-marin-malave-dirigida-por-asuncion-rallo-gruss.html>

Millás, Juan José (2008) “Venenos de efecto retardado” [en línea]. *Interviú*, 03/11/2008. Disponible en <http://www.interviu.es/opinion/papel-mojado/venenos-de-efecto-retardado/>

--- (2009) “Realidad e irrealidad”. En Andrés-Suárez, Irene y Ana Casas (eds.) *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel, 9-10 de mayo de 2000. Zaragoza: Pórtico.

Morales-Rivera, Santiago (2011) “La imaginación desmadrada de Juan José Millás: humor y melancolía en ‘La soledad era esto’” [en línea]. *Revista Hispánica Moderna*, 64, 2. 129-148. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41306074>

Pitarelo, Elide (2011) “Las metamorfosis de Juan José Millás”. Geneviève Champeau et al. (Eds.) *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 239-256.

Prósperi, Germán (2007) “Las palabras dan miedo”: Fotografía y Literatura en la obra de Juan José Millás” [en línea]. *Texturas*, 1,7. 119-131. Disponible en <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i7.2857>

--- (2009) “Pícaros, niños y lengua en Juan José Millás”. Trabajo presentado en el *VII Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro Español*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta.

--- (2010a) “Narradores y narradoras en los últimos textos de Juan José Millás”. Pierre Civil y Françoise Crémoux (Eds.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos Caminos del Hispanismo*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. Edición digital.

--- (2010b) “Final feliz: niños, mujeres y escritores en las novelas de Juan José Millás”. Trabajo presentado en el *XVII Congreso de la Asoc. Internacional de Hispanistas*. Universidad La Sapienza. Roma, 19-24 de julio.

--- (2013a) *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges/Santa Fe: OrbisTertius/UNL.

--- (2013b) “‘Para seguir viéndome contigo’: trazos para una crítica hispanista disidente” [en línea]. *Actas del Segundo Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*. 235-244. Disponible en: <http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Pr%C3%B3speri-G.-Para-seguir-vi%C3%A9ndome-contigo.-Trazos-para-una-cr%C3%ADtica-hispanista-disidente1.pdf>.

Roas, David (2009) “El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 217-225.

Ródenas de Moya, Domingo (2009). “La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 275-295

Rosenberg, John. R (1996) “Ente el oficio y la obsesión: Una entrevista con Juan José Millás”. En *Anales de la literatura española contemporánea*, 21, 1/ 2. 143-160. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27741297>

Sánchez, Yvette (2009) “El discreto encanto de la asimetría”. En Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (Eds.). *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel. Madrid: Arco Libros. 85-98.

Sobejano, Gonzalo (1987 [1992]) “Juan José Millás, fabulador de la extrañeza”. En Francisco Rico (Dir.); Darío Villanueva y otros. *Historia y crítica de la literatura española. Tomo IX Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica. 315-322.

--- ([1995] 2000) “Juan José Millás” [Pasaje II]. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 73-76. 325-329.

Valls, Fernando (2003) “Entre el artículo y la novela: la ‘poética’ de Juan José Millás”; “El orden del desorden. Juan José Millás, ‘El desorden de tu nombre’, 1988”; “En fin, qué vida... o la metamorfosis de Elena. Juan José Millás, ‘La soledad era esto’, 1990”. En *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica. 145-161; 213-216; 234-236.

Vuillequez, Carine (2009). *Poétique de l'étrange dans les nouvelles de Juan José Millás*. Tesis doctoral. Université Paul Valéry, Montpellier 3.

--- (2010) “Le territoire du couloir dans les nouvelles de Juan José Millás” [en línea]. *Pandora*, 10. 261-275. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3781781.pdf>

Sobre Eduardo Mendicutti

Bonatto, Adriana (2013) “Las columnas de Eduardo Mendicutti en ‘El Mundo’. Travestismo y crítica cultural” [en línea]. *Lectures du genre*, 10. Disponible en http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_10/Contenus__files/BONATTO2.pdf

--- (2014) *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero*. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1074/te.1074.pdf>

Fumis, Daniela (2017a) *Entrevista a Eduardo Mendicutti*. Mimeo. Anexo de Tesis. 297-318.

--- (2017b) “Formas de la novela, infancia y oscuridad en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti” [en línea]. *Revista Telar*. 19, 12. 89-105. Disponible en <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/346>

Garlinger, Patrick Paul (2000) “Dragging Spain into the "Post-Franco" Era: Transvestism and National Identity in *Una mala noche la tiene cualquiera*” [en línea]. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24, 2. 363-382. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/27763616>

Ingenschay, Dieter (1994) “‘Una mala noche la tiene cualquiera’. Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo”. En Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer (Eds.) (1994) *Abriendo caminos. La literatura Española desde 1975*. Barcelona: Lumen. 157-165.

Jurado Morales, José (2012a) “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida”. En José Jurado Morales (Ed.) *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor libros. 9-21.

--- (2012b) “Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria”. En José Jurado Morales (Ed.) *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor libros. 35-58.

--- (Ed.) (2012) *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor libros.

Links, Frank (2012) “‘¿No es de cine?’, Miradas intermediales en *Una mala noche la tiene cualquiera*”. En José Jurado Morales (Ed.) *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor libros. 111-126.

Mendicutti, Eduardo (2012) “Recordando en Cádiz lo escrito y lo vivido”. En José Jurado Morales (Ed.) *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor libros. 23-27.

Mérida Jiménez, Rafael (2000) “La peligrosa utopía de un travestí”. En Francisco Rico (Ed.); Jordi Gracia (Comp.). *Historia crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Barcelona: Crítica. 420-422.

Mira, Alberto (2012) “Hablar con otras voces: Cinefilia y cinefagia en dos novelas de Eduardo Mendicutti”. En José Jurado Morales (Ed.) *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor libros. 261-278.

--- (2018) “Dos infancias góticas: el niño *queer* en *El cordero carnívoro* de Agustín Gómez Arcos y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti”. En 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. 169-185

Omaña Andueza, Julieta (2001) “De la periferia al centro a través de la ironía y la parodia: Ejemplos de la España postmoderna” [en línea]. *Espéculo*, 7, 18. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/mendicut.html>

Ruiz, María Julia (2013) “¿Escribir la vida? Estrategias de autoficción en Eduardo Mendicutti” [en línea]. *Actas del Segundo Coloquio Internacional Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis*, 278-286. Disponible en: <http://www.puds.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/06/Ruiz-M.J.-Escribir-la-vida.-Estrategias-de-autoficci%C3%B3n-en-Eduardo-Mendicutti1.pdf>.

Saxe, Facundo (2013) *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*. Tesis doctoral [en línea] Disponible en <http://hdl.handle.net/10915/35873>.

Tapia, Rosa (2008) “Dictadores y travestis. Transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel”. *Nueva Revista del Pacífico*, 53. 181-193.

--- (2012) “Cuerpo, transición y nación en Una mala noche la tiene cualquiera”. En Jurado Morales (Ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor. 83-96.

Valls, Fernando (2003) “La narrativa de Eduardo Mendicutti: otros ámbitos, otras sensibilidades, otro lenguaje”. En *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica. 162-171.

Sobre Manuel Rivas

Albert, Mechtild (2002) “La voz del narrador: poética de la oralidad en la narrativa actual (A propósito de Manuel Rivas y Antonio Muñoz Molina)”. *Studi Ispanici*, 27. 225-238.

--- (2006) “Oralidad y memoria en la novela memorialística”. En Ulrich Winter (Ed.) (2006) *Lugares de la memoria de la Guerra civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert. 21-38

Berlanga, Ángel (2014) “Una *saudade* del porvenir” [en línea]. *Radar*. 25/05/2014. Disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9751-2014-05-26.html?utm_content=bufferbb14d&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer

Bode, Frauke (2015) “Lo fantástico y la memoria histórica en Rivas” [en línea]. *Revista Olivar*, 16, 24. Disponible en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a04/pdf>

Ennis, Juan (2010) “La frágil materialidad de la literatura. Acerca de *Los libros arden mal*, de Manuel Rivas”. *ARBOR*. Volumen CLXXXVI, Anexo II. Madrid, Enero- Junio 2010.

Garrido, Benito (2012) “Entrevista. Manuel Rivas: el murmullo literario de “Las voces bajas” [en línea]. *Culturamas*. Disponible en <http://www.culturamas.es/blog/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-voces-bajas/>

Gómez-Montero, Javier (2011) “El conjuro anamnésico de *Os libros arden mal* de Manuel Rivas”. *Romanistisches Jahrbuch*, 62. 405-424.

Lammers, Anna (2015) “Lugares de memoria y lugares de amnesia. La familia como colectivo amnésico en *Os libros arden mal* de Manuel Rivas” [en línea]. *Revista Olivar*, 16, 24. Disponible en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a06/pdf>

López López Pielow, Fátima (2015) “Presentación: La memoria histórica de la mano de Manuel Rivas”. *Revista Olivar*, 16, 24. Disponible en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a01/7336>

Moreiras-Menor, Cristina (2011). “Narrativa gallega contemporánea y memoria cultural”. En Álvarez-Blanco, Palmar y Toni Dorca (Coords.) (2011) *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)*. Madrid/Berlín: Iberoamericana/Verbuert. 151-161

Nichols, William (2006). “La narración oral, la escritura y los ‘lieux de mémoire’ en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas”. En Ulrich Winter (Ed.) *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 155-175.

Pardellas Velay, Rosamna (2015) “‘O sumidoiro da memoria, que o mesmo serve para lembrar que para esquecer’. Reflexiones sobre la memoria en los cuentos de Manuel Rivas” [en línea]. *Revista Olivar*, 16, 24. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7353/pr.7353.pdf

Pereiro, Xosé Manuel (1994) “Manuel Rivas publica una leyenda gallega de ‘literatura brava’” [en línea]. *El País*, 06/01/1994. Disponible en https://elpais.com/diario/1994/01/06/cultura/757810805_850215.html

Sánchez, Mariela (2012) *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Tesis doctoral [en línea]. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte748>

--- (2015) “Memorias en voz baja. Transmisión oral intergeneracional: de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*” [en línea]. *Revista Olivar*, 16, 24. Disponible en <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a05>

Vilavedra, Dolores (2007a) “Para una cartografía de la narrativa gallega actual”. *Letras Hispanas*. Texas State University. Volume 4.1.

--- (2007b) “Valencias identitarias e canon literario: o caso de Manuel Rivas”. *Antipodas* XVIII, 47-62.

--- (2011) “La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotectual” [en línea]. *Romance Notes*, 51, 1. 87-96. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/43803168>

--- (2015a) “Do vivencial ao contestario: a evolución no tratamento da guerra civil na narrativa de Manuel Rivas”. *Estudos dedicados a David Mackenzie*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

--- (2015b) “Literatura en el espacio público. Rivas y su obra: un punto de inflexión en la recuperación de la memoria histórica” [en línea]. *Revista Olivar*, 16, 24. Disponible en: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a02>

ANEXO

Entrevista a Eduardo Mendicutti

Daniela Fumis¹⁰¹

Fumis [F]: La primera pregunta tiene que ver con los inicios de la escritura ¿Cómo fue el descubrimiento del gusto por la literatura? ¿Cómo fueron esas primeras incursiones en la escritura?

Mendicutti [M]: Evidentemente, el gusto por escribir, que es el gusto por la palabra, es una especie de destino, o lo tienes o no lo tienes. Lo cual, tampoco quiere significar nada, porque supongo que hay gente que lo tiene y no lo cultiva y pasa, y hay gente que se queda ahí, atrapado por el instinto del lenguaje, por la palabra. Y luego está el gusto por la narración. Que son cosas distintas, es un segundo paso. Yo creo que el instinto por la palabra lo tengo desde muy pequeño. En cambio, por la narración, sí me lo cultivaron, a lo mejor sin querer. Por ejemplo, no lo tengo por la poesía ¡Soy un zapato para la poesía! ¡Un soquete, horrible! La leo como como pescado, no me gusta pero como pescado por disciplina; pues, igual, leo poesía por disciplina cultural... Y siempre he contado lo mismo, que cuando era pequeño, una vecina, que era prima, además, del poeta Rafael Alberti [María Merello], cuando llovía sobre todo, nos reunía en su casa y nos contaba cuentos y nos leía vidas de santos. Los cuentos eran cuentos de tradición oral. Es decir, cuentos que había aprendido, o que le habían contado cuando niña. Se los habían contado las muchachas, las tías, no estaban escritos. Aunque también tenían montones de Vidas de santos en esa casa, las editaban los jesuitas. Yo me sabía todas las vidas de santos de este mundo y del otro. Y luego, ese primer paso, que también lo he contado millón de veces: un día, siendo yo muy chico, nueve años, o quizás antes, siete años, estábamos en el puerto, y yo me fui, cogí un cuaderno del colegio, lo doblé, le puse un hilo de coser para que aquello pareciera un libro, y escribí un cuento. Aquello pasó de mano en mano en la familia, que dijo: “¡Qué niño más listo!” Pero esta señora, la prima de Alberti, me dijo un día: “A ver, Eduardo, todo el mundo cuando empieza a escribir se inspira en algo”. Porque ella sabía que ese cuento estaba calcado de uno de los que ella nos contaba. Sin embargo, no me delató. Solo me

¹⁰¹ Realizada en Madrid el 11 de mayo de 2017 en el marco de una estancia de formación académica en la Universidad Autónoma de Madrid, financiada por el Programa UAM Banco Santander en convenio con la Universidad Nacional del Litoral. Agradecemos el acompañamiento de Gabriela Baralle durante la realización de esta entrevista.

lo dijo a mí, no se lo contó a nadie más. Yo seguí siendo para mi familia un niño muy listo. Y creo que si lo hubiera contado, no habría vuelto a escribir ni una sola palabra, de la vergüenza. Pero como no lo contó... pues yo, me empeñé. Y luego, también recuerdo siempre que mi padre, en uno de esos viajes que a veces hacía, él era químico, vino a Madrid y al volver, que siempre nos traía un regalito a cada uno, a mi madre, a mis hermanos y a mí, me trajo un libro. Y ese libro era *Hombrecitos* de Louise May Alcott, como el de *Mujercitas*, y a mí me encantó. Yo, a veces, bromeando, suelo decir que mi primer libro fue *Mujercitas* pero no es verdad [se ríe]. El primer libro de esos que yo leí fue *Hombrecitos*, que me encantó. Y después hay otra cosa también, y es que cuando yo era chico, por una peseta, por nada, alquilabas novelitas en el kiosco, novelitas del oeste fundamentalmente. Yo me leí todas las novelitas del oeste de este mundo. Y creo que esa especie de cultivo de la narración me viene de ahí. De hecho, cuando en un año a varios escritores nos pidieron un libro de encargo para una colección de narrativa, que eran novelas cortas de género, yo elegí del oeste, y escribí una novela que se llama *Duelo en Marilyn City*, una novela donde todo el mundo es gay, empezando por el sheriff, el ayudante del sheriff, los indios son gays, los pistoleros son gays, en el salón no hay chicas sino chicos... [se ríe] Pero esto, en realidad, es un homenaje a esas novelitas del oeste. Y entonces ahí está, obviamente, la infancia. Obviamente, porque había alguien que me despertó el gusto por la narración. Yo creo que el instinto por la palabra ahí estaba. Y luego porque yo hice mis plagios, claro [se ríe]. Cuando nació una hermana mía, que es como la cuarta, somos ocho, pues, yo escribí una cosita-y ahí mi madre todavía lo guardaba, mi madre ya tiene noventa y tres años. Mi hermana se llama Lucía, y aquello se llamaba “Lucía y yo”. Y empezaba: “Lucía es pequeña, morena y suave” ¡Como Platero! No puse peluda... ¡puse morena! [se ríe]. Y después también, en el colegio, ya empezaba con redacciones, y un cura, hermano de La Salle, nos pidió un poema, que escribiéramos algo. Y yo escribí un poema que empezaba diciendo: “La mar/ el mar/ solo el mar” que es de Rafael Alberti [se ríe]. Y el señor se quedó tan fascinado, que me hizo escribirlo en un papelón para exhibirlo. Y luego yo pienso: ese señor nos enseñaba literatura... ¡y no lo sabía! Esto podría tener su explicación. En ese entonces Alberti estaba absolutamente censurado porque era comunista. Así que al buen hombre ni se le habría pasado por las manos un solo libro de Rafael Alberti en su vida. Y bueno, ya a partir de estos episodios, empecé a disparatar [se ríe]

F: Y luego ya de adulto comienza a tener colaboraciones en la prensa escrita ¿De alguna manera eso funcionó como un laboratorio de escritura para la ficción? ¿O fueron por caminos diferentes?

M: Es que en realidad yo estudié periodismo, pero creo que con una sola idea en la cabeza: nunca trabajar de periodista [risas] Yo estudié periodismo porque era lo que más se parecía a lo que yo podía hacer...

F: Lo que le permitía escribir...

M: Eso. Pero no quería trabajar en un periódico, porque me parecía una esclavitud. Y entonces, cuando salí de la universidad hice prácticas en una radio. Por eso es que yo hablo como si fuera de Valladolid, porque en ese entonces no se permitía hablar con acento, por la radio había que hablar con un castellano neutro y convencional. Ahora ya cada uno habla como le parece, pero antes no se podía. Y entonces hice prácticas en la radio. Pero siempre con la idea de no trabajar en un periódico, porque eran muchas horas en la redacción, incluso sábados y domingos. Sí es verdad que trabajé para una revista, incluso para una revista americana en español que se llamaba “Gráfica” y hacía cosas por allí. Iba a los festivales de cine. Y después empecé a hacer críticas de libros en revistas literarias. Y yo era un crítico literario ¡de lo más tremendo! Ahora que lo pienso me da vergüenza. A Manuel Vázquez Montalbán, por ejemplo, le critiqué un libro suyo como los trapos. Y yo digo ¡Dios mío! Pero ¡de verdad! Me acuerdo de otro que me odia para el resto de mi vida... que bueno, no importa. Y hubo incluso un escritor colombiano, que también fue político, con quien tuve problemas. Se llama Gustavo Álvarez Gardeazábal y escribió un libro titulado *Cóndores no entierran todos los días*. Yo le escribí una crítica, y el señor me contestó, todo muy elegante, diciendo: “Admiro mucho que un chico tan joven tenga tanto criterio” [risas] Bueno, eso era lo que yo hacía con relación al periodismo, es decir, no era periodismo, eran colaboraciones, reseñas de libros. Y luego, decidí que tenía que trabajar, cosa que me costó mucho tiempo [risas]. Y entonces empecé a trabajar en el gabinete de prensa de una Asociación de Empresas en la que he estado cuarenta años, de lo que me acabo de jubilar, y de lo que gracias a eso me ha quedado una pensión estupenda ¡Y porque de algo tiene que servir! Y estuve muchos años haciendo eso. Pero incluso en eso duré poco, porque ya se sabe el Principio de Peter, que uno va subiendo hasta su máximo nivel de incompetencia. Y así yo fui subiendo hasta que fui Secretario General y ya no sabía nada de nada pero... ahí estaba [risas]. Y empecé a escribir. Y

hacía compatible el trabajo en esa Asociación de Empresas, de esas de consultoría, con escribir. Y empecé a escribir por las tardes. Afortunadamente solo trabajaba por las mañanas al principio, sí, ocho horas, y escribía por la noche. Después fueron cinco horas, y así todas las tardes las dedicaba a escribir. Hacía compatible las dos cosas. Y la verdad, aparte de la pensión, del sueldo fijo todos los meses y todas esas cosas, que algo es algo, que sé que queda muy poco romántico decirlo, pero es lo que hubo, siempre me ha parecido y siempre lo recomiendo a la gente que empieza a escribir, que intente buscarse otro trabajo. Y no por nada, sino porque te da libertad. Puedes escribir lo que quieras, sabes que vas a cobrar a fin de mes, no tienes ninguna prisa, puedes llevar el ritmo que tú quieras, y luego, ya, una cosa estupenda: conoces y tratas con otro mundo que no es el literario. Los escritores son todos, somos todos, unos pesados [risas] Y si te pasas la vida hablando con escritores acabas muy mal. Hablaba con otra gente, gente que quizás estaba igual de loca [risas]... Ahora ya han pasado a servicios informáticos, pero antes era consultoría de *management* y nunca sabía qué pedían esas empresas.

F: Pero me parece muy significativo, por las dos cosas que me cuenta, que la oralidad es una cuestión muy presente, tanto la historia de su vecina como el trabajo en la radio, y luego eso aparece como un interés muy claro en la ficción.

M: Claro, y de hecho, eso estaba también relacionado con mi trabajo en los periódicos porque, cuando ya había publicado mi primera novela, que tardé mil años en publicarla, porque la primera la prohibieron, que fue *Una mala noche la tiene cualquiera*, pero cuando la reeditaron, no en el 82 que la editaron por primera vez, sino cuando la reeditaron en el 88, alguien me recomendó para *El mundo*, que la acababan de fundar, para hacer columnas. Y yo empecé a escribir columnas, dos a la semana, con un personaje, la Susi. Me inventé un personaje, creé un personaje, y mucho a través de la oralidad, obviamente. Naturalmente escribía cosas de actualidad, porque en un periódico no puedes escribir sobre cualquier tema sino que tenían que ser temas de actualidad, pero, ese enfoque literario desde la oralidad y que empezaba por la creación del personaje, pues, es un vínculo con lo literario muy claro, a medio camino entre lo periodístico y lo literario.

F: Ud. recién mencionaba la novela *Tatuaje*, que decidió no reeditar y entonces la pregunta es si hay una idea de obra que sustenta la decisión, si Ud. entiende que no tiene que ver con lo que empieza a hacer luego.

M: No. A ver, es verdad que mis primeras novelas, antes de *Una mala noche la tiene cualquiera*, que hay tres novelas cortas... ¿tres? No, dos. Tres: *Tatuaje*, *Cenizas* y *Última conversación*. Hay otra también que se editó, y estuvo por reeditarse, pero al final no, que se llama *El salto del ángel*. Es verdad que hay diferencias, muchas, entre esas novelas, y las que yo he escrito, casi todas, a partir de *Una mala noche la tiene cualquiera*. Las otras son como muy... convencionalmente serias, tanto *Tatuaje* como *Cenizas*, como *Última conversación* como *El salto del ángel*. Son serias, graves. El otro día un sobrino mío leyó *El salto del ángel* y me dijo: “Esto no parece tuyo”. Y es verdad. Formalmente, además, eran vanguardistas, una cosa insólita. Pero es que en ese entonces era lo que estaba de moda. Juanjo Millás ganó el Sésamo al año siguiente que yo, con *Cerberos son las sombras*, que es también una novela muy al estilo de lo que se escribía entonces. El jurado del Sésamo era fantástico, tenía una historia estupenda, sobre todo de relatos cortos. Luego pasó a novelas cortas. Juanjo y yo lo ganamos con novelas cortas, pero al principio eran relatos cortos. Y premiaba muy bien. Y luego, yo me presentaba mucho a premios, sobre todo de cuentos. Porque entonces no había manera de empezar a hacer algo... Y como me presenté a uno y lo gané, cuando tenía dieciocho años, ya dije: “Mira, esto”. Hasta que decidí: “Ya no más”. Cuando empecé a publicar en Tusquets... aunque antes, antes, decidí no volver a presentarme a un premio. Porque con lo de los cuentos es que los ganaba... y todos se llamaban “Ciudad de...”, era como la Transmediterránea, que era una compañía de barcos que había aquí y los premios se llamaban Ciudad de no sé dónde, y claro, parecía la Transmediterránea. Entonces decidí no presentarme más. Pero vamos, me presenté a muchos y gané bastantes. Pero de todos esos cuentos hasta *Tatuaje*, no he hecho mucho caso después. Estarán mejor o peor, vamos, estarán horribles, pero no he hecho mucho caso porque después de que *Tatuaje* no pudiera salir por el problema de censura, yo decidí que todo lo que había escrito hasta ese momento lo había escrito otro. Porque eran otros temas, no sé, eran como voluntariamente profundos o tenían pretensiones de profundidad... y no era yo, no era yo el que escribía eso para que aquello fuera pues, premiable, publicable. Yo gané con *Tatuaje*, y pasó ese disparate con la censura... lo habrás leído igual, porque yo también lo he contado... Bueno, pues con *Tatuaje*, fue en las Cuevas del Sésamo, que todavía creo que sigue allí en la calle Príncipe, esa calle que va a la Plaza Santa Ana, y era de un señor que se llamaba Tomás Cruz, un amante de la literatura. El premio tenía un jurado estupendo. Fue en el 73. El día que mataron a

Carrero Blanco, por la noche, daban el premio. Yo creí que no me lo iban a dar, pero ahí dijeron que sí. Hicieron una consulta incluso al interior, y dijeron que sí, que la literatura no tenía nada que ver con eso. Entonces esa noche, que era horrible, ahí nos reunimos unos cuantos, y me entregaron el premio. La novela era de verdad lo más audaz que a mí se me ocurrió escribir en ese momento. Y luego la premiaron. En ese entonces ya no era obligatorio como antes someterlos originales a censura previa cuando los ibas a publicar. Tenías que mandarlos al Ministerio de Información, y en el Ministerio de Información había un equipo que hacía la censura. De hecho, Cela estuvo en censura muchos años. Pero en ese entonces ya no era obligatorio, era recomendable, y ya no se prohibía, se “recomendaba” no publicar determinadas cosas, según tu propio criterio, según tu propio “riesgo”. Y entonces, el pobre Tomás Cruz se horrorizó cuando leyó lo que habían premiado éstos, y éstos decidieron publicarla, incluso los de la editorial, sin censura. Y curiosamente fueron los linotipistas los que se asustaron. “¿Cómo vamos a publicar esta novela? ¡Nos van a cerrar la editorial! ¡Nos vamos a quedar sin trabajo!” Y entonces, el dueño de la editorial, Ignacio Valdés se llamaba, que curiosamente (la vida es una sarta de casualidades), era hermano del marido de esta señora que me contaba los cuentos, la prima de Alberti, dice: “Bueno, pues vamos a hacer la consulta”. Así hicieron la consulta y, efectivamente, el resultado fue: “Se recomienda la no publicación”. Y yo, que había corregido pruebas, que había visto las pruebas de portada, que iba a ser mi primer libro, de repente veo que aquello... no se publica. Y fue un disgusto. La novela era lo que era: había mucha homosexualidad, mucha droga, una novela muy de esa época, mucho Londres, aunque yo había ido una vez a Londres [risas], pero bueno, había mucho Londres, y era muy moderna, muy experimental, a veces estaba escrita a dos columnas... Pero en cualquier caso era mi primera novela, y que no la publicaran... Y entonces pensé: “Para qué voy a escribir si no voy a poder publicar lo que se me da la gana”. Y de hecho pasaron años, mucho tiempo, hasta que yo volví a publicar alguna novela. Hasta el 82. Hasta la primera versión de *Una mala noche la tiene cualquiera*. Después la primera vez que ganaron los Socialistas, y que ya parecía que este país empezaba a ser democrático.

F: ¿Hay un momento puntual en el que usted siente o descubre que hay un estilo de autor? Es decir ¿Cuándo comienza a haber una conciencia de una voz personal?

M: Todo lo anterior, insisto... yo quería escribir sobre ciertas cosas, me interesaban determinados asuntos, quería tratarlos... pero la voz era como la de otros

escritores, que querían ser profundos, ésa era la voz. Y a partir de *Una mala noche la tiene cualquiera*, a partir de esa novela, yo decidí escribir... {pausa} Aunque no es verdad, porque luego escribí un par de cosas que eran una mezcla, *Última conversación* por ejemplo o *El salto del ángel*, que es una novela oscurísima... pero en definitiva, a partir de ahí [*Una mala noche la tiene cualquiera*] fue el quiebre. Y luego tuvieron que pasar cinco años, que fue cuando quedé finalista de “La sonrisa vertical”, con *Siete contra Georgia*, a partir de ahí dije: Yo creo que esta voz es la que yo quiero, están los temas que a mí me interesan, está tratarlos como a mí me interesa, aunque fuera arriesgado tratarlos así, está el humor de una manera combativa, desde el punto de vista literario y desde el punto de vista personal, político... El problema es que hay algunas novelas donde el humor es diferente. No es lo mismo en *Siete contra Georgia* o *Una mala noche la tiene cualquiera* que en *El ángel descuidado* o *El beso del cosaco*, que creo que es la única de esta etapa que está escrita en tercera persona, todas las demás están escritas en primera persona. Pues a partir de eso, entre *Una mala noche la tiene cualquiera* y *Siete contra Georgia*, yo decidí que esa voz era la mía, la que a mí me podía identificar, con todos los riesgos que tenía, que los ha tenido y los sigue teniendo, y no me voy a librar de ellos, pero no me importa. Entre otras cosas, porque podía ganarme la vida con otra cosa, y eso te permite una especie de fidelidad a ti mismo que puede ser temeraria o puede ser equivocada, pero te la permite.

F: Con relación a *Una mala noche la tiene cualquiera*, dos cuestiones: ¿había en su momento una conciencia del riesgo de dar a conocer este relato tan próximo a los acontecimientos, o pesaba más cierta urgencia en términos de necesidad de hablar de eso que había pasado?

M: Yo siempre he pensado que la memoria es la patria del escritor y que tú, al final, utilizas la memoria para construir tu literatura casi siempre. Pero, aunque yo no quiera ser periodista, hay cosas que pasan, que a mí me parece que se deben contar en el momento, porque si dejas pasar mucho tiempo, se pierden. Es verdad que tendrás más perspectiva, pero te falta la inmediatez. Yo creo que solo lo he hecho en tres novelas: *Una mala noche la tiene cualquiera*, que evidentemente era inmediata, era como periodístico pero con una visión, una escritura, un formato, un lenguaje literario. La otra es *Siete contra Georgia*, que era ese tema de las leyes en Estados Unidos contra distintas prácticas sexuales, especialmente aplicadas a la sodomía, la felación, etc. Y ahora la última, *Furias divinas*, que es como una especie de... como si me hubiera

vuelto joven para escribir lo que pasa, que yo sigo pensando que es una novela mucho más reveladora y mucho más significativa de lo que se ha entendido. Porque sigue pasando lo que está en esa novela, que yo no lo puedo entender. Porque yo la escribí pensando: “Bueno, después de las elecciones esto va a cambiar”, y está igual. Esas tres novelas. Luego, las demás, pues es verdad que el poso es la memoria: *El palomo cojo*, *El beso del cosaco*, incluso en *Tiempos mejores*, que trata de la Transición pero ya desde una mirada hacia atrás. Por supuesto en *El ángel descuidado*. Bueno, en *Mae West y yo* también había una razón inmediata. En *California*, una novela que me costó mil años, era un “A ver cómo escribo yo esto”. Pero a mí me parece que lo inmediato hay que contarlo. Y eso tiene un problema, que yo a veces lo he denunciado sin aplicarme a mí mismo la denuncia, que quizás luego se ha corregido, pero no cuando yo lo decía. Y es que todos los novelistas españoles escribían novelas que podían pasar más o menos en la actualidad, pero todos los personajes eran arquitectos, diseñadores, escritores, pintores que lo pasaban muy mal ¡Pero no había obreros! No había un empleado ¡no había! Ahora tú ves la novela que se escribía en aquellos años y tú decías “¡España, qué estupendo!” No había gente que trabajara, que lo pasara mal, que no llegara a fin de mes. No, todos eran escritores que tenían graves dramas personales. Yo creo que eso ya se está corrigiendo o ya se ha corregido. En las últimas generaciones, hablo de Isaac Rosa, de Pablo Gutiérrez, hablo de una serie de escritores jóvenes, que están contando ya lo que pasa, la crisis. Y a eso se aplicó también, modestamente, pero es lo que es, *Furias divinas*.

F: Y la segunda cuestión, con relación a *Una mala noche la tiene cualquiera* ¿en qué medida puede pensarse en vinculación con el contexto de la Movida? ¿Tiene que ver con la Movida o no?

M: A ver. El espíritu, sí. Pero debo decir que aunque soy de la edad, o un pelín mayor, dos o tres años, que de Almodóvar y de toda esa gente, a mí la Movida me cayó un poco lejos. Era lo que se vivía en Madrid, pero yo no estaba implicado. Ni siquiera tenía amigos de la Movida. Algunos han sido después amigos míos, pero luego, no en ese momento. Queda muy poco airoso decirlo, pero no sé por qué en aquel tiempo yo pensaba que esa vida era demasiado farandulera para mí. Y no estaba, entonces, implicado en eso. Pero es verdad que si tú lees *Una mala noche la tiene cualquiera* y ves alguna de las obras teatrales, cinematográficas, de cómic, narrativa, de esa época, hay un parentesco. De todas formas, narrativa hay menos. La narrativa que hay de la

Movida es posterior, porque en ese momento la gente no estaba pensando en escribir sobre la Movida, sólo en pasárselo bien, en cantar y esas cosas... Pero evidentemente ahí hay un parentesco, no necesariamente buscado, pero supongo que inevitable...

F: Como un clima de época...

M: Eso es. De hecho todos los comentarios de la novela, fuera de España- porque se ha traducido a muchos idiomas- todos la inscriben en la Movida. Todos. Pero desde luego yo no estaba en el meollo. Es inevitable, sí, porque ese personaje, la Madelón, es muy de la Movida. De pronto, en España, sin querer o sin proponérselo, unas gentes, desde la travesura, se hicieron cargo de la narración del país. Desde el desafío, desde la discordancia, desde la rebeldía... Ésos, se hicieron cargo de la narración de lo que nos estaba pasando. Y en eso conecta, evidentemente. Alguien, la Madelón, que narra un acontecimiento importantísimo de la historia política y social de España, desde el margen. No desde el meollo. Desde una voz que en principio no es prestigiosa, y en principio no tiene ninguna autoridad para hacerse cargo de esa narración, y sin embargo se hace cargo de ello, de lo que éramos y de lo que nos pasaba.

F: Sí, que en ese sentido es una novela totalmente de vanguardia para lo que luego va a ocurrir con el auge de la novela de la memoria. Eso ya estaba en la Madelón.

M: Sí, ya estaba. Durante años, no sé ahora, pero durante años la novela estuvo en todos los programas relacionados con cuestiones de género, sobre todo en los Estados Unidos, o relacionados a la novela española. Y debo reconocer que en muchos de los trabajos que me llegan sobre *Una mala noche la tiene cualquiera*, de fuera, de esas universidades, todas las lecturas son políticas, es decir, la novela como una representación de lo que era España, el travesti como el cambio de la dictadura a la democracia, la representación de ese cambio en España en ese momento. Pero yo no me lo propuse así. Yo me propuse escribir una historia desde el margen, dando voz a quien en principio no tenía voz para contarlo. No había una intención política, aunque sí, porque si tú lees la novela está escrita desde una óptica política, política de cierta manera porque el personaje de la Madelón que escribe tiene cosas muy progresistas y cosas muy "carcas". Es decir, desde una visión más progresista no es políticamente irreprochable. No, ahí hay de todo.

F: Esa fascinación por los uniformes...

M: ¡Esa fascinación por el Rey! Esas cosas eran muy de la época. En realidad, sí retrata lo que éramos entonces. Teníamos ahí lo que la dictadura nos había ido dejando, que no conseguías desprenderte del todo.

F: En el ámbito latinoamericano a veces tiende a establecerse un diálogo quizás un poco apresurado entre su obra y la de Manuel Puig y la de Pedro Lemebel...

M: El otro día, no sé si lo has leído, alguien me emparentó con Fernando Vallejo, con Severo Sarduy y con Manuel Puig... De todo... Yo creo que hay que distinguir dos momentos. Obviamente cuando yo escribí esas primeras novelas no había leído a Pedro Lemebel, porque Lemebel no había escrito nada todavía. Todo lo que escribió, que a mí me parece magnífico, y que está emparentado con eso, creo que por un parentesco normal de influencias, es posterior. Simplemente, cuando tú vas a contar algo desde una óptica o desde una posición o de una mirada determinada y desde unas técnicas de narración, al final hay un parentesco inevitable. Con Manuel Puig... yo sí lo había leído, las novelas de Manuel Puig me gustaban mucho, mucho. De verdad creo que no fui consciente que estuviera haciendo a mi manera lo mismo, pero ahí también hay un parentesco. Probablemente en la oralidad andaluza con un coloquialismo determinado en Argentina, porque se tratan los temas desde la misma óptica, porque el hecho de ser gay parece que da una mirada especial sobre lo que pasa...

F: La fascinación por el cine también.

M: Sí, es verdad, pero yo estaba fascinado por el cine desde antes de haber leído a Manuel Puig. Esas cosas son coincidencias. El parentesco de todos modos está sin lugar a dudas. Sobre todo porque todo el mundo lo identifica, luego si todo el mundo lo identifica algo hay [risas] Con Severo Sarduy menos, porque Sarduy, aunque tenga esos personajes, está muy imbuido por la época francesa, por esa manera de escribir novela en Francia en esa época determinada, y a mí eso no me interesaba para nada. El *nouveau roman* y todo eso me parecía un disparate. Yo, que soy un poco bruto [risas] Pero es verdad que algo hay ¿Qué es lo que hay? Lemebel es posterior y además es mucho más agresivo. Lemebel tiene una posición mucho más violenta. Utiliza el humor pero su intención es mucho más violenta. Manuel Puig, en cambio, tiene esa mirada aparentemente afable, aparentemente superficial. Aunque superficial no es la palabra. Es aparentemente *epidérmica*, que es similar a superficial pero en realidad la epidermis está cubriendo algo que tiene pegado ahí, y eso no lo desprende nunca. Que es lo mismo que yo a veces reclamo para las cosas que escribo. Muchas pueden parecer

superficiales, pero al menos el propósito es que por debajo de eso haya calas de profundidad, que un buen lector debería detectar y que normalmente los buenos lectores detectan y los críticos no, no sé por qué [risas]. Tampoco me llevo un disgusto por eso. Pero es verdad, decía, que Puig tiene esa mirada aparentemente afable, aparentemente fantasiosa, aparentemente de un niño que ha ido creciendo con sus fantasías, con sus sueños, y el cine es ahí un vivero proveedor de fantasías. Tú, en las películas, veías un mundo que, yo al menos, en este país no veía. Era abrir puertas a la experiencia biográfica, familiar, social. Y eso, probablemente, sí está. Y después otra cosa, que la experiencia vital de Manuel Puig y la mía no tienen nada que ver. Tiene que ver sí la mirada literaria.

F: ¿Y en este momento identifica algunos narradores con los que siente que puede dialogar su obra? De lo que está pasando en este momento en la narrativa española.

M: Déjame pensar, porque creo que no, pero queda muy arrogante que lo diga [risas]

F: Para nada, y entonces reformulo la pregunta, y digo qué narradores actuales le interesan.

M: Hay narradores, sí, que tienen mucho sentido del humor. Aunque lo utilicen de otra manera, pues no tiene nada que ver con lo que yo hago. Por ejemplo, Mendoza. O parte de la obra de Millás, no la primera etapa con *Visión del ahogado* o *Cerberos son las sombras*, que tenía ese punto más oscuro, sino a la que pasó luego, más luminosa, más abierta. Y a mí es que me gusta mucho Cela, aunque no debería decirlo, porque la gente detesta a Cela, pero a mí me parece un escritor... era un señor odioso, pero escribía como un rey. Obviamente tiene novelas horribles, pero era un escritor fantástico. Hay un escritor que a mí me gusta mucho, que también es detestado por la mayoría de los escritores, que es Umbral. Un escritor demasiado prolífico, que escribió muchas novelas que eran iguales unas a otras, pero el suyo era un estilo brillante, a veces demasiado brillante. Tiene algunas novelas en las que se pone severo y está muy bien, como *Mortal y rosa*. Por otro lado, hay una parte de la literatura española con la que me gustaría emparentarme, aunque no tenga nada que ver, que es esa columna vertebral del humor de la literatura española, desde Cervantes pasando por Valle-Inclán hasta Cela, esa línea del humor, que me interesa no solo como escritor sino como lector. Me interesa mucho. Lo que hacen no tiene nada que ver conmigo pero los leo con mucho gusto y con mucho interés y me gustaría mucho establecer con ellos algún tipo de

diálogo, desde lo que ellos hacen y lo que yo hago, aunque no se perciba aparentemente un territorio común, ni lingüística ni formal ni temáticamente. Incluso algunos escritores que escriben eso que ellos llaman literatura de no sé qué. “No sé qué” es literatura a secas. A mí me pone muy nervioso eso. Yo no tengo ningún problema en llamar a esta literatura “literatura homosexual”, pero ninguno. Obviamente estoy en contra de los prejuicios que suele conllevar esto: que si es literatura solo para gays, que si es literatura no sé qué ¡que no! Yo escribo para todo el mundo y no me da ninguna vergüenza decir nada: no es un género, no es una etiqueta, es una definición como cuando uno habla de literatura afroamericana, o como tú hablas de literatura judía. Isaac Bashevis Singeres un escritor judío norteamericano, hace literatura judía, y nadie protesta contra eso. Nadie le pone ninguna pega porque sabe que lo estás definiendo. Ese hombre está reflejando una cultura, una experiencia individual y colectiva, un lenguaje, en este caso además, literalmente, un idioma, el yiddish. Y eso identifica y define una literatura determinada, no la condena a nada... Pues nada, no hay manera. Por eso es complicado establecer paralelos. En cambio, entre algunos escritores muy jóvenes, ya he empezado a detectar cosas que se parecen bastante a lo que yo hago. El otro día fui invitado a una visita a la Fundación Antonio Gala, en Córdoba, donde participan becarios. Los tienen allí durante un año como en un convento. Me invitaron porque había dos o tres alumnos que habían insistido en que yo fuera y me dieron a leer sus cosas y yo decía: “Vale”. Y me decían: “Yo lo admiro mucho”. Y lo cual no quiere decir que me copien. Son muy jóvenes. Y luego yo no encuentro a otro... A ver, hubo uno, Terenci Moix, que cuando escribía se disparataba, o en esa biografía suya *El peso de la paja*, estupenda, tenía rasgos de humor, absolutamente fascinado por el cine también. Ahí sí hay un territorio de diálogo. Pero con escritores gays de este momento, que estén escribiendo... no sé, Villena: nada que ver conmigo. Nada. Escribe sobre otra cosa. Sin pizca de sentido del humor. O con un sentido del humor que no se le da bien. Su obra es muy personal, es muy culto. O Luisgé Martín, que cuenta desde otro punto de vista y es un escritor estupendo. Pero con el que yo pueda dialogar, pues no. Quizás, insisto, lo más parecido sea lo que hace Mendoza en otro territorio. Otro novelista que yo admiro mucho es Goytisolo, a Juan Goytisolo, pero tampoco tiene nada que ver con lo que yo hago. Salvo, una novela que se llama *Carajicomedia*, porque tiene ese punto de humor, del humor clásico, de la literatura española clásica. El humor se valora mucho en los clásicos pero no se valora nada en la literatura actual.

F: Ahora le planteo una situación hipotética. Surge un proyecto para editar la obra reunida de Eduardo Mendicutti...

M: Uh, me tiro de un puente [risas]

F: El editor le consulta sobre un posible criterio para agrupar la obra que no fuera el cronológico ¿cómo lo pensaría?

M: Primero, lo que haría es no editar nunca *Tatuaje* [risas] Porque además me lo han pedido el año pasado. Había un proyecto de la editorial para publicar las primeras novelas de algunos escritores. Se trataba de primeras novelas publicadas, y aunque la mía no está publicada, fue premiada y toda esa historia. Y después de pensarlo dos días dije: “No, yo no quiero esto”. Entonces, ésa la suprimimos, no la vamos a poner en ningún grupo. Y luego consideraría un punto de vista que atienda a la realidad de lo que ha sido este país: durante los años de la dictadura que los conozco porque los viví, y luego durante la democracia. Desde ese punto de vista, porque al final yo creo que todas mis novelas, de manera directa, o más o menos directa, tienen que ver con la biografía colectiva de este país. Ahí está la infancia en el franquismo, ahí está la Transición en *Tiempos mejores*; ahí está esa especie de dependencia de la Iglesia en este país que ha sido y sigue siendo tremenda en *El ángel descuidado*; ahí está la evolución de la sociedad española durante tantos años, en los últimos setenta años o más, en *El beso del cosaco*; ahí está todo lo que nos pasa ahora en *Furias divinas*. Y eso que nos pasó, la noche del intento de golpe de estado, en *Una mala noche la tiene cualquiera*. Yo creo que, en realidad, si tú lees todas mis novelas, hay dos puntos: uno, lo que hemos sido colectivamente y lo que he sido yo, individualmente. Un amigo mío, bromeando, me dice: “Tú no escribas tus memorias, que todo está en tus libros. Ordénalo y ya está, que nos vamos a enterar de cómo has vivido tú” [risas]. Entonces, yo ni siquiera las dividiría en dos grupos. Entre “con más humor” o “con menos humor”... tampoco las dividiría así. Tampoco serían novelas de la memoria, porque en realidad todas se basan en la memoria, todas, todas. Aunque sea una memoria más inmediata en *Una mala noche la tiene cualquiera* o en *Furias divinas*. Yo las dividiría (y esto es complicado) en más inspiradas en lo autobiográfico, individual, y en más inspiradas en lo autobiográfico colectivo. En esos dos grupos. Y entonces, en lo autobiográfico personal estaría una novela como *El palomo cojo*, estaría una novela como *Tiempos mejores*, estaría una novela como *El ángel descuidado*, estaría una novela como *California*, estaría una

novela como *Mae West y yo*. Y más en la memoria colectiva: estaría *Una mala noche la tiene cualquiera*, estaría *Furias divinas*. *Tiempos mejores* está en los dos grupos...

F: ¿*Otra vida para vivirla contigo*?

M: *Otra vida para vivirla contigo*... Aunque claro, es que al final casi todas las novelas serían intercambiables porque todas tienen esa parte de biografía personal, biografía dicho en un sentido muy amplio. Porque lo biográfico, ya lo he dicho muchas veces, no es sólo lo que tú vives literalmente. Porque si yo hubiera vivido literalmente todo lo que está en mis novelas... [Se ríe]. Y es mucho más aburrida que todo eso. Y todas tienen ese reflejo de lo colectivo. Por ejemplo, en *Los novios búlgaros*, que fue una época tan típica en este país, con la caída del muro de Berlín, que parecía que se caía tan lejos y sin embargo se nos cayó encima. A nosotros, como a tanta gente, literalmente se nos cayó encima. Porque empezó a venir gente del otro lado del muro y nos tuvimos que enfrentar a la incongruencia de haberle predicado que vinieran aquí, que rompieran esas cadenas y que en Occidente iban a disfrutar de todo lo que no conocían... y cuando llegan, empezamos a poner “los muros”, legales, laborales, de todo tipo. Por eso a mí me irrita mucho lo de los refugiados ahora. O digamos, que nos fijemos en lo que está haciendo Trump con los refugiados y no nos fijemos en lo que está haciendo Europa con los refugiados, es muy cínico y muy hipócrita. Entonces, *Los novios búlgaros* es la típica novela que refleja esa contradicción. Lo que pasa es que está contada aparentemente como una historia muy personal, muy autobiográfica. *Otra vida para vivirla contigo*... eso sí, eso es... una novela loca [risas]. Pero es verdad que lo colectivo, en ese caso, ha cambiado. Menos de lo que parece, pero es cierto que una historia así, se puede contar lo mismo entre dos chicos, entre un señor y un chico, entre una señora y una chica, o entre un señor y una chica y una señora y un chico. Es decir, ahí lo importante es la diferencia de edad, que supone una experiencia distinta, que supone una relación con el mundo distinta, que supone un bagaje cultural diferente. Situado en un momento en el que la persona joven se encuentra con unas circunstancias abiertas y la persona mayor ha tenido que ir superando muchos, muchos, muchos obstáculos, problemas, prejuicios, dificultades... Eso se plantea en un primer plano y luego... ver qué pasa ahí.

F: En Argentina hay un sociólogo, Ernesto Meccia, que trabaja sobre la cuestión del paso de la homosexualidad, con sus códigos de socialización y del ser “conocedor” y de ser “entendido”...

M: Claro, y evidentemente eso ahora no tiene sentido, porque la gente se manifiesta como es. Y los que no se manifiestan como son tienen un problema. Pero no es un problema ya social, que a veces también, hay que decir, porque no es lo mismo vivir una experiencia homosexual en un pueblo, que vivirla en Madrid. Evidentemente no es lo mismo. Pero eso crea un riesgo, que yo lo tengo puesto de alguna manera en *Furias divinas*, y es que olvidemos de dónde venimos. Yo no hago más que llamar la atención acerca de lo que es la cultura homosexual, que con ese afán de conquistar la “normalidad” o la “naturalidad” o la visibilidad, estamos dispuestos a sacrificar, y a repudiar, que es lo más grave, lo que hemos sido, de dónde venimos. Por eso en *Furias divinas* hago al final un homenaje a los transexuales, a los travestis, a los chaperos, a aquellas personas que estaban en *Stonewall Inn*, en ese bar, que fueron los que se enfrentaron a la policía. Porque a partir de ahí, de ese momento, se abre la resistencia. Y fueron ellos. Y ahora, de repente, si no estás casado como Dios manda o como manda no sé quién, si no tienes suegra y no tienes cuñado, no tienes perro y no tienes tresillo, pues, eres un réprobo. Porque sigues siendo un disparatado o un promiscuo, y que yo no le veo ningún problema a la promiscuidad. Solo le veo uno: que siempre son promiscuos los mismos [risas]. ¿Cuál es el problema de ser promiscuo? ¡Lo es el que puede serlo! [risas]. Y eso está en esa novela. Eso que por lo que veo, este ensayista ha reflexionado [se refiere a Meccia], está en *Otra vida para vivirla contigo*. Ahora, volviendo a la cuestión de la clasificación en grupos, es un poco difícil. Hubo un momento en el que yo llegué a decir que escribo dos tipos de novelas: una, las moderadas y otra, las disparatadas. Las moderadas son: *El palomo cojo*...

F: ¿Ésa es moderada? [risas]

M: ¡Pero si es moderada!

F: Pero el personaje de la Mary se las trae...

M: Sí, claro, pero es una novela moderada. Es una típica novela familiar de la que le gustan a mi madre... Aunque al principio, la pobre, estaba muy disgustada diciendo que ella no era tan mala madre como para dejar a su hijo así [risas]. Pero es una novela que les gusta a todas las señoras, a todo el mundo. En cambio, *Otra vida para vivirla contigo* solo le gusta a la gente más joven. Y especialmente, a las mujeres jóvenes. En realidad, las mujeres son mucho mejores lectoras de mis novelas que los hombres. Los hombres no las leen.

F: En relación con esto y con todo lo que está contando, en este estado de situación, con relación a la visibilidad, los derechos a los que se ha accedido luego de tanta lucha ¿qué es lo que falta para que los hombres den ese paso?

M: ¿Los hombres heterosexuales? Pues que se relajen, por favor. Por empezar, con relación a las mujeres, los hombres leen mucho menos. Los hombres leen revistas de motos y ya [risas]. Y cuando leen, leen cosas que les parecen serias, convencionalmente serias, “prestigiosas”. No se arriesgan fuera de lo que ellos conocen y les interesa. “Esta es una historia de maricones y no me interesa”. Esa frontera hay que superarla. Y yo he peleado contra eso desde que llevo escribiendo. Y he tenido un cómplice excepcional que es mi editorial. No he querido cambiar nunca de editorial, entre otras cosas porque no necesitaba anticipos mejores; segundo, porque estaba cómodo, y tercero porque la editorial desde el primer momento en el catálogo, en la colección Andanzas, me ha apoyado y el apoyo siempre ha sido el mismo, la promoción ha sido la misma, no han tenido ningún tipo de problemas. A ver, probablemente también porque las novelas han funcionado muy bien en ventas, quizás no todas, pero en su mayoría. Me han acompañado siempre. Y es verdad que los hombres tienen problemas. Incluso entre amigos míos, hay algunos que no leen mis novelas. Algunos por admiración o por amistad. Tengo amigos escritores o gente relacionada con la literatura, que me pueden decir: “Qué bien tu novela” pero yo sé que no la leyeron [risas]. Yo no sé si eso tiene remedio. Al principio a mí me cabreaba mucho. Pero debo decir que, no sé si porque ya soy más mayor, ahora pienso que si no me leen, allá ellos. Algo se perderán. Yo ya no me voy a romper más en predicar contra la intransigencia mental que crea esas barreras ante determinadas cosas. Sucede lo mismo con las novelas escritas por mujeres. Yo por eso, y a pesar de que las mujeres escritoras me arañen cuando lo digo, defiendo la literatura femenina. Pero defiendo la literatura femenina porque ser femenino no es peor que ser masculino. Porque no es más barato, que por definición no es menos. Y sobre todo porque deberíamos hablar de literatura masculina y deberíamos hablar de literatura heterosexual. Para que se pudiera hablar de una manera relajada y con criterio y con amplitud de mira de la novela homosexual y de la novela femenina. Pero bueno, aunque sean excepcionales, la mayoría de las novelas escritas por mujeres tienen esos mismos problemas. Y ése es un problema de los hombres, evidentemente. No es un problema ni de mis libros ni de los libros que escriben las mujeres. Es un problema de la educación de los hombres, yo creo, que en

todos los países, pero desde luego en este país está clarísimo. El concepto de masculinidad, el concepto de virilidad está reñido con la amplitud de miras para tener acceso a algo que no sea masculino o que no sea heterosexual.

F: Pero de todos modos una novela como *El palomo cojo* se leyó en el bachillerato...

M: Sí, esa novela sí. Pero por eso que dije. Es una novela moderada, donde se cuentan intuiciones, donde los papeles femeninos son divertidos y brillantes, donde la cuestión del niño y la cuestión homosexual están muy por debajo. En realidad son intuiciones, el niño tiene que ir descubriendo cosas. De hecho un hombre puede saltarse, incluso, eso. Mira, en esto hay un ejemplo clarísimo. Cuando se decidió rodar la historia de esta novela, se obtuvo financiación de Televisión Española. El director de Televisión Española y del área de ficción en ese momento en televisión, era un señor que era gay. Por ese entonces, ciertas productoras presentaban proyectos para rodar películas sobre novelas. Con una de ellas pasó que él les dijo: “Mira, este proyecto no te lo voy a financiar. Pero si me presentas un proyecto sobre *El palomo cojo*, te lo apruebo”. Porque era una novela que a él le gustaba mucho. Y entonces el productor, que era heterosexual, y todo un equipo, decidieron hacer una propuesta sobre *El palomo cojo* para recibir el dinero. Así, contrataron como director y guionista a Jaime de Armiñán, un hombre sin ningún tipo de prejuicios, quiero decir, un hombre sin problemas con esto, muy “gay friendly”, como se dice ahora. Pero en el momento de hacer el guion, me dice: “Eduardo, tengo que hacerte una pregunta: el niño de *El palomo cojo* ¿es maricón?” [risas] Y entonces yo le respondo: “Jaime, tú cuando lees la novela ¿qué es lo que deduces?” Y él me dice: “¡Es que no lo sé!”. Y entonces: “A ver, un niño de ocho, de nueve o de diez años, evidentemente no sé si se puede decir que es maricón, porque todavía no está definido. El niño, en realidad, va descubriéndose, en todos los sentidos y en ése también”. Pues bien, pasó de él. En la película-que la película es lo que es... muy de Armiñán, muy de escenas costumbristas torcidas-, la mirada del niño es... nada. Es un pasmarote. Mucha gente le echa la culpa al chiquillo que interpretó al niño, y no. Es el problema del director que decidió que ese niño no era lo que era, o no iba a ser lo que iba a ser.

F: ¿Y no puede haber sido que esta lectura moderada de la película influyó luego en la lectura general que se hizo del libro?

M: Sabes que yo creo que lo que pasa es que la inmensa mayoría de las señoras a las que les gusta la novela, no se fijan en eso. Se fijan en lo divertido que es, en la familia, en lo divertida que es la Mary, en lo loca que es la tía... y deciden que eso no hay que tenerlo en cuenta. Por eso yo creo que lo lee tanta gente. El problema de ese tipo de novelas que insinúan cosas, es que se pueden leer sin entrar de verdad en el asunto de la novela. Es verdad que quizás la novela dio demasiadas facilidades para que se lea de una manera que no sea más profunda. Pero es una manera de contar. Yo no quise poner a un niño que de repente decide que le gusta el chofer y se acuesta con el chofer. No es eso, no era eso, porque no era eso lo que había que contar.

Otra cuestión, por otra parte, es que hay muchas novelas que se parecen. A mí me pasó con ésa que se titula *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, una novela que ha tenido un éxito enorme por allí. Aquí se vendió muy bien por un corto período de tiempo. Hubo un escritor, yo creo que era portorriqueño, que cuando se publicó la novela determinó que era un plagio de la suya. Él había publicado una que se llamaba *Rosa mística*, o algo así, y la había publicado antes que yo. Por eso decidió que aquello era un plagio, e incluso habló con sus distribuidores en España y hablaron con mi editorial. Pero ellos no quisieron decirme nada, no sé por qué. Al final, la editorial encargó dictámenes, para hacer la comparación de las novelas, y eso sin decirme ni mú. En un momento determinado tuvieron que decirme. Incluso Beatriz le dijo a Tony: “No se lo digas, si no hace ninguna falta, si ya nos dijeron que [las novelas] no tienen nada que ver”. Y bueno, así me dice: “Mira, nos ha pasado esto: que ha habido una reclamación y un intento de denuncia sobre el parecido de las novelas”. Y yo le dije: “A ver ¿cuándo se publicó esa novela?” “Pues, en agosto de 1985”. Y entonces yo le dí una revista literaria, en la que yo, tres años antes, había publicado un largo fragmento de la novela, antes de que el otro hubiera publicado la suya. En todo caso, ellos tendrían que haberme beneficiado a mí y este hombre me hubiera plagiado a mí porque esto yo lo publiqué antes. De todos modos, los dictámenes decían que las novelas no tenían nada que ver. Sí, en principio, una señora que era un transexual que quería ser santa, pero en el caso del portorriqueño se dedicaba a las obras de caridad, tortuosas, y en el caso de la mía, era jocosa. Un despropósito. En esa novela me dio mucho trabajo la recreación del lenguaje de los místicos, de los barrocos españoles, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Desde entonces a mí me preguntan sobre libros que aunque no lo parezcan sean de temática gay y yo respondo: San Juan de la Cruz [risas] No puede ser más gay.

F: Con relación a la cuestión de la infancia ¿considera que es una dimensión importante en la vida de los personajes de sus novelas? No sólo en *El palomo cojo*, sino en otras como *Una mala noche la tiene cualquiera*...

M: Sí, claro, y en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, la infancia es fundamental, porque el personaje cuando era niño, era *niño*. Eso, ahí estuvo el origen, quizás, de esa novela... Ese personaje, hasta cierta edad, a pesar de sentirse niña o mujer, era niño, tenía unas experiencias de niño, inevitablemente. También, por ejemplo, en *Ganas de hablar*, con la primera comunión, los niños que hacen la primera comunión como niños pero están deseando hacerla como niñas. Y ahí está también el tema de la memoria, que es tan importante en todos los novelistas, en mí desde luego. En este caso es muy importante, porque tiene que ver con cómo te recuerdas. Y si tú eres transexual y llega el momento en que por fin te reconcilias con lo que eres ¿puedes de verdad mutilar tus recuerdos? Supongo que no, pero me intrigaba. Y ahí está el origen de esa novela. Pero evidentemente la infancia es el momento en el que tú si miras atrás te reconoces, sabes de dónde vienes, te identificas. En ese momento no, pero con el tiempo, con la memoria, te identificas. Sabes por qué eres como eres. Y no solamente en el sentido de la orientación sexual, sino en un sentido cultural, en el lenguaje. Yo siempre digo que soy andaluz, pero no soy un andaluz que se considera típico, ni me gusta la Semana Santa, ni me gustan los toros, ni me gusta el Rocío (he ido una sola vez al Rocío y me pareció un disparate). Pero, en lo único en lo que me reconozco andaluz es en el lenguaje que recuerdo de cuando yo era niño. Y es el lenguaje coloquial de muchas de mis novelas. Es el lenguaje de mi infancia. Es el lenguaje en el que me reconozco andaluz. Yo sé que me formé como persona oyendo una manera de hablar. Aunque luego ya haya dejado de oírla y tenga que echar mano del recuerdo para recuperarla. Aunque luego incluso la modifique. En el lenguaje me siento yo, no solo andaluz, sino lo que soy. Porque soy el niño que fui. Y eso está, en *El palomo cojo*, evidentemente, y en un librito de cuentos que yo he publicado que se llama *Fuego de marzo*. Un libro que son cuentos de infancia. Y en esos cuentos está la memoria, a la que uno puede manipular y moldear como si fuera una materia utilizable. Y eso está bien, porque al final eres tú el que te recuerdas y te recuerdas como puedes recordarte. En la novela que estoy escribiendo la infancia es fundamental. Hay toda una primera parte que es de infancia, pura infancia. Recuerda un poquito a los cuentos de *Fuego de marzo*, es esa atmósfera. Es hasta los dieciocho años.

F: Los personajes de sus novelas son travestis, niños, ancianos. Personajes que podrían considerarse marginales ¿Se puede indagar mejor en la forma desde ese tipo de personajes? ¿Son más potentes desde lo estético, pero también desde lo ético, en lo que permiten plantear?

M: A ver. Alguien me ha dicho: “A ti te gustan mucho los travestis”. No. A mí me interesan mucho los travestis, los transexuales, los gays maduros o ese tipo de personajes, por razones estéticas, literarias, por razones lingüísticas, porque permiten una visión aparentemente distorsionada, si les das voz a ellos, de lo que nos pasa. Una visión que puede parecer muy superficial, pero es avispada. Es decir, me parece que tienen una capacidad para identificar las cosas sin elaborarlas demasiado, pero con mucho tino, y eso, unido al lenguaje, y unido al humor, hacen que el artefacto pueda ser tremendamente corrosivo, tremendamente desafiante, tremendamente insumiso. Se desmarcan de lo que es la visión correcta y respetable y encorsetada de lo que somos. Se expresan de una manera que puede poner en cuestión lo más sagrado o lo considerado más noble, se lo pueden permitir y se lo permiten. Y tienen todos esos instrumentos, muchas veces como elementos de supervivencia, como capacidad para sobrevivir. Por ser así, por expresarse así, por haber vivido, por liberarse de las tragedias que han vivido, darles la vuelta y enfrentarlo. Darle la vuelta a la realidad y que la gente sea capaz de identificarla. Un travesti me interesa como figura literaria solo si es listo y es divertido. En ese caso, yo estaría hablando toda la tarde, sino me saldría corriendo. Quiero decir, que depende. Y me interesa también la parte reivindicativa, por lo que han sido en la historia y en la cultura del movimiento gay, por lo que pueden ser en sí mismos como representación, como expresión, como expresividad, como enfrentamiento ante lo convencional y lo intransigente. Son personajes muy ricos y de los que se puede sacar mucho jugo. Y probablemente haya mucha gente que piense: “Vamos, a mí qué me cuentas”. Pues mira, léelo. Verás como tiene mucha más envidia de lo que puede parecer.

F: Donde se ve más ese trabajo de construcción de uno mismo...

M: Y de construcción del mundo. De construcción del mundo a partir de un individuo que se ha construido a sí mismo. Desafiando todo lo que haya que desafiar. A mí me interesa mucho. Y todo esto al final tiene sus orígenes en la infancia. Por eso en todas las novelas, en casi todas mis novelas, pero en todas las novelas en las que hay travestis o transexuales, la infancia... por ejemplo, en *Ganas de hablar*, ese gay mayor

que es manicura. Al final los capítulos o los momentos de la infancia son, en mi opinión, potentísimos para construir ese personaje y los que le rodean.

F: En una entrevista Ud. se refirió a la importancia que tuvo la lectura de la obra de Genet, en especial de *Diario de un ladrón*.

M: Es que esos fueron los primeros libros que yo leí en los que veía que el mundo estaba contado de otra manera. Porque hasta entonces había tenido que traducir. Y eso pasaba en el cine. Tú tenías que traducir todas aquellas historias a ver qué le podía pasar a un gay en una situación así, porque no se veían. Tú leías *Madame Bovary* y tenías que traducirla. Es decir, entendías lo que había ahí pero tenías que de alguna manera traducirlo para sentirte afectado por eso. Cuando empecé a leer a Genet, *El diario del ladrón* por ejemplo, entendí que ahí todo estaba contado sin necesidad de que yo tradujera nada. Todo tal cual. Y luego empezaron a aparecer esas otras novelas, algunas tremendas, por cierto. Me acuerdo de una, *La máscara de carne*, terrible. Otras, que eran diferentes, como *El cuarto de Giovanni*, de Baldwin. Y poco a poco eso ya se empezaba a leer, porque esas historias se empezaron a poder leer aquí. Hasta entonces, lo que se podía leer aquí eran unos gays horrorosos, pervertidos, degenerados, criminales, desleales, eran las peores personas del mundo, que siempre además, terminaban fatal, convenientemente castigados. Pero luego, empiezas a leer unos libros en los que se cuenta una vida distinta, se cuenta una vida desde los márgenes, se cuenta una vida desde la disidencia, desde la franqueza, desde la insumisión. En el *Diario de un ladrón* mucho de lo que se cuenta, además, ocurría en Barcelona. Luego también escribí un prólogo para Querelle de Brest.

F: Didier Eribon a partir de Genet plantea con relación a la injuria su potencia en función de la reelaboración en su opuesto que es el orgullo ¿Puede pensarse que algo en esta línea ocurre en el final de *El palomo cojo*, en el momento de la maldición?

M: Sí, claro. En realidad está contado de otra manera, desde otra óptica, en otro tono y con otro registro, pero en realidad en casi todos los libros está. Esa teoría de Eribon a mí me parece fundamental, porque los gays han tenido que vivir con la injuria pegada a la espalda o a la frente. Eso de vivir todo el tiempo con la injuria y reelaborarlo, contestar, ser hostil, ser agresivo, ser insultante para los demás a partir de lo que has padecido, a mí me parece una respuesta bien elaborada literariamente. Es de una potencia extraordinaria. Y en eso Genet es absolutamente un maestro: su vida y cómo lo cuenta, cómo invierte las situaciones que se suponen denigrantes, y cómo las

eleva a la categoría de extraordinario o maravilloso. Hay cosas que en teoría son desagradabilísimas y él es capaz de darles la vuelta y decir esto es la vida de verdad y no toda esa hipocresía que vosotros estáis elaborando para plantear una vida aparentemente confortable. Por eso, la lectura de Genet, sobre todo del *Diario del ladrón*, aunque el resto de las novelas son todas extraordinarias, fue para mí importante. Hay algo, sin embargo, que me interesa menos, y eso me da vergüenza decirlo pero lo digo, que es el teatro. El teatro de Genet me cuesta más, y en algún punto creo que es culpa de los montajes. Los montajes que se han hecho de las obras de Genet son en algún punto, abstractos, que me distancian un poquito de la verdadera fuerza de Genet. Lo interesante para mí es lo insumiso y lo desafiante, lo que rompe los esquemas de lo respetable. Hay algo que antes me enojaba mucho y aunque ahora ya no, y es me decían: “Bueno, ahora para demostrar que eres de verdad un escritor, tienes que escribir una novela donde no haya travestis”. Pero ¿se le dice a un escritor heterosexual, que escribe siempre novelas de relaciones heterosexuales, que para demostrar que es un buen escritor tiene que escribir novelas de otro tipo? Entonces ¿por qué me lo dicen a mí? También, en las reseñas de los libros, todos esos que se limitaban a contar la novela, era evidente que no entraban en la novela. Se limitaban a contar lo que pasaba. “¡Pero si eso ya lo leerán! No le cuente usted lo que pasa en el libro. Intente comunicar algo sobre el libro, pero no cuente el argumento”. Con relación a *Furias divinas* ha habido críticas de distintos colores. Algunas que cuentan la historia, otras que se quedan en lo divertido y otras que atienden a lo reivindicativo. La de *El País* hizo una lectura muy política, que estaba bien, sin renunciar a contar lo que es. Aunque también ahora es evidente que la situación está cambiando y hay gente joven que entra en los libros de otra manera.