



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2023

Intimidación y representación en la narrativa argentina y española recientes.

Rosa Silvia

Rosa Silvia, 2023, Intimidación y representación en la narrativa argentina y española recientes.

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB_151A97E7C02B9

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION D'ESPAGNOL

**Intimidad y representación en la narrativa argentina y
española recientes.**

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur ès lettres

par

Silvia Rosa

Directeur de thèse

Prof. Dr. Marco Kunz

LAUSANNE

18 décembre 2023

*a mi padre
(por todo y más)*

ssehalbizugmail.com

Buenos días Mtra. Alma E. Cardoso Martínez,

Me pongo en contacto con ustedes porque estoy interesada en la maestría en Gestión cultural. Me interesa saber si es posible acortar el tiempo de estudio, ya sea por reconocimiento de materias o presentando trabajos alternativos.

Desde ya agradezco su respuesta,

Atte,

Silviarosat

Silvia Rosa Torres

“más allá de cualquier zona prohibida
hay un espejo para nuestra triste transparencia”

Alejandra Pizarnik

Hay en la intimidad de los seres humanos
una línea secreta que ni el amor
ni la pasión pueden atravesar.
Aunque los labios se funden en besos eternos
y los cuerpos permanezcan unidos mucho tiempo
no la pueden pasar.
Los que intentan pasar esa línea
están locos.
Los que saben que no la pueden pasar
son heridos para siempre por la tristeza humana.

Anna Ajmátova

AGRADECIMIENTOS

Si bien me he acostumbrado a desconfiar de los géneros, todavía los valoro porque guardan el germen del reconocimiento. Reconocer es recordar, evocar, rememorar, historizar y agradecer. Por eso, al ‘terminar’ una tesis (o empezarla para el lector) se acostumbra a *reconocer* a aquellos que ayudaron a su concreción; y yo – en este sentido – sigo siendo clásica y quiero corresponder en contenido y estructura a quienes les debo estas quinientas páginas.

En primer lugar, a Marco Kunz, por dejarme libre para pensar, buscar, proponer, escribir y vivir. El proceso de esta investigación se vio interrumpido por todas las íntimas, privadas y públicas debacles posibles y mi director lo entendió sabiendo esperar con paciencia su turno académico de corrector y guía. La generosidad con que revisó mi manuscrito convirtió esta tesis en la que ustedes hoy tienen entre las manos.

En segundo lugar, a mis colegas de la Universidad de Lausana, quienes son profesionales de primer nivel y seres humanos aún mayores tanto en la intimidad de un coloquio como en los brindis de fin de año. De todos y cada uno he recibido mucho más que apoyo, sabiduría y comprensión desde el primer momento que pisé esta casa de estudios. Principalmente quiero hacer llegar mi gratitud a Gabriela y Dolores, la primera por ser extremadamente dadivosa y estar siempre a un golpe de teléfono o de café para un abrazo, revisar un escrito, pagar una factura o profundizar las reflexiones con consejos bibliográficos. Por su parte, Dolores volvió a inyectar en mí el deseo de continuar la senda académica cuando yo pretendía abandonarla y se convirtió en mi inspiración y necesario social cada lunes por la mañana.

Y, por último, a Isabel por la revisión minuciosa de la primera parte y su amistad sin concesiones; como también a Cristina por correr con las impresiones y llamarme “chiqui” con ese tono

andaluz que tanto se extraña. Asimismo, a los autores porque con sus fábulas me han desafiado en cada momento y me acompañarán para siempre.

Párrafo aparte y único es para la Pichu y el Chanchu que aprendieron desde chiquitos a tomar la leche solos porque mamá “estaba con la tesis” y hoy son ellos quienes me traen el café al escritorio con los ojos lagañosos y abrazos matutinos. Les agradezco por tanto café y tanta paciencia, pero sobre todo por ser realmente *excepcionales*.

Pierre Charron escribió en *De la sagesse* que quien recibe un beneficio nunca debe olvidarlo, pero quien lo otorga, nunca debe recordarlo. Así es Alberto, tan desmemoriado que nunca imagina un reconocimiento. A él y solo a él le debo cada folio, solo él creyó que yo sería capaz de escribir una página como esta.

RESUMEN

Esta tesis se emprendió con el ánimo de explorar una intuición: la deriva de una “narrativa intimista” en el ámbito hispánico. Sin embargo, mientras más obras literarias y críticas leíamos más notábamos que la noción de intimidad (y todo su campo semántico: íntimo, intimismo, intimista, etc.) era bastante nebulosa. Por ello aceptamos el desafío y la necesidad de organizar los trabajos previos en torno al tema para más tarde consagrarnos a su investigación en narraciones contemporáneas de Argentina y España. Así elegimos un corpus de novelas pertenecientes a cinco escritores actuales que rondan los cuarenta años, trabajan diversos géneros y temas y han obtenido un importante reconocimiento crítico: Andrés Barba, Martín Felipe Castagnet, Ariana Harwicz, Andrés Neuman, Sara Mesa y Samanta Schweblin.

Después de reunir la bibliografía existente en torno a la noción de intimidad, nos arriesgamos a proponer nuestra aproximación planteando la *intimidad* como aquella zona del hombre que no es ni pública ni privada y que nace del encuentro entre un ser humano particular y la comunidad en la que habita. Esta dimensión es única, inclasificable e intrasmisible por ello no puede ser explicitada en convenciones jurídicas o culturales (ámbito público) ni tampoco individuales (ámbito privado). Este tratamiento se reconoce principalmente heredero de las teorías de la intimidad del filósofo español José Luis Pardo.

Partiendo de la noción señalada de intimidad hemos cotejado nuestros textos con los motivos (casa, habitación propia, familia, cuerpo, muerte), los géneros escriturales (autorreferenciales) y los recursos formales (voz, focalización, narrador) en los que tradicionalmente se ha tratado la categoría a fin de determinar los usos en las obras analizadas.

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Resumen.....	5
Prefacio	13
Introducción: Antecedentes y justificación	21
Capítulo I: Narrativas intimistas o narrando la intimidad: la intimidad como motivo y estilo en la narrativa hispánica reciente	43
Capítulo II: Reorganizando la deriva teórica.....	77
II.1.- Enmarcando cada esfera: privado, público e íntimo	77
Lo público <i>mostrado</i> y la <i>privado</i> ocultado.....	75
La crisis de las dicotomías.....	79
II.2. Preguntándose por su expresión: ¿Intimidad, inefabilidad o efecto de lenguaje?	96
II.3. Ex/poniendo al yo: extimidad e intimidad	109
II.4. Virando desde el sujeto: intimidad y subjetividad	116
II.5. Interpretando la sociedad desde la emoción: intimidad y afectividad	127
II.6. Hacia nuestra aproximación de intimidad: zona de encuentro, inestabilidad y desigualdad.	138
Capítulo III: Contra toda expectativa: familia, habitación propia, casa y cuerpos que no intiman	149
III.1. La intimidad al exterior de la familia	155
III.2. Sara Mesa y la intimidad entre extraños: <i>Cicatriz</i> y <i>Cara de pan</i>	167
<i>Cicatriz</i> : dos íntimos desconocidos	167
<i>Cara de pan</i> : la intimidad disciplinada	180
III.2. Escorzando cuerpos e intimidades póstumas: <i>Hablar solos</i> de Andrés Neuman y <i>Los cuerpos del verano</i> de Martín Felipe Castagnet	210

<i>Hablar solos</i> : la intimidad de la muerte	212
<i>Los cuerpos del verano</i> : el cuerpo intimidado.....	235
III.3. <i>Kentukis</i> de Samanta Schweblin: la (in)intimidad de la mostración	258
III. 4. Recapitulando parcialmente	281
Capítulo IV: À l’abri de la norma: intimidades posibles en Ariana Harwicz y Andrés Barba	291
IV. 1. <i>Ahora tocad música de baile</i> y <i>Versiones de Teresa</i> : Andrés Barba y las capacidades íntimas de la discapacidad (Alzheimer y retraso mental).....	296
<i>Ahora tocad música de baile</i> : Alzheimer, cuidados y reelaboraciones afectivas.....	298
<i>Versiones de Teresa</i> , retraso mental e intimidad.....	310
IV. 2. Ariana Harwicz y la intimidad a la intemperie: discapacitados, vínculos y estética del desencaje en su trilogía <i>Matate, amor; La débil mental</i> y <i>Precoz</i>	325
Capítulo V: Los géneros al banquillo: incorporación, desviación y desuso de las modalidades tradicionales	355
V.1. Sara Mesa y la bifrontalidad de la escritura epistolar y diarista	358
Cartas, misivas y paquetes	358
Diario íntimo, manía fabulatoria	368
V.2. Cartas, grabaciones y un diario para hablar con la muerte	378
V.3. <i>Los cuerpos del verano</i> : la narración en simultáneo con la vida	391
V. 4. Schweblin, Barba y Harwicz o el desuso del género	402
Capítulo VI: Recursos formales para aproximar la intimidad	419
VI.1. Espacios reducidos y desterritorializados: refugios interiores en la plaza pública o la crisis del arquetipo de la casa y la habitación propia	421
VI.1.a. - <i>Cara de pan</i> , <i>Cicatriz</i> y <i>Kentukis</i> : el espacio público y la intimidad en sus <i>recovecos</i>	428
VI.1.b.- El <i>vacío</i> constitutivo en Harwicz y Barba	439
VI.1.c.- El desplazarse del viaje en <i>Hablar solos</i> y <i>Los cuerpos del verano</i>	455
VI. 2. La oblicuidad del narrador en tres apuestas: focalización fija, monólogo interior y fluir de conciencia	471
VI.2.a. Mesa, Schweblin y Barba: el psico-relato en tercera persona con focalización interna	475
VI.2.b.- Neuman y Castagnet: morir en primera persona	486
VI.2.c.- Ariana Harwicz y Lito: el flujo de conciencia y la linealidad	494
Conclusiones	505
Bibliografía	521

PREFACIO

(...) En el fondo, todo se reducía a la intimidad, ¿O no? Sin la intimidad, no tenía sentido ser individuo.

(Jonathan Franzen, *Las correcciones*)

Cuando mi hijo de nueve años volvió confuso de la escuela preguntándome “Mamá, ¿qué es la intimidad?” tras una charla de sexualidad, presentada ahora bajo el noble apelativo de “Educación para la intimidad”, me quedé tan perpleja como él y solo atiné a preguntarle sobre qué habían hablado. Él hizo referencia al “grifo de los nenes”, a la “caverna” de las nenas y a la posibilidad de “regarse” mutuamente. Se mostraba repelido, pero con esa risilla cómplice que sobreviene tras el saberse portador de una información *especial* que lo va distanciando del candor infantil. Luego señaló que hay “cosas” que no se hacen ni muestran en público, que solo él mismo puede ver y tocar, o quizás, y en última instancia mamá, papá y los doctores. También me habló de la importancia de saber que “todos somos distintos” y “únicos”, que así debemos querernos, y que, “por sobre todas las cosas tenemos derecho a guardar en secreto nuestra intimidad”. Esta frase la repetía como un mantra bien aprendido, pero para nada comprendido.

De allí su lógica indagatoria: “Mamá, ¿qué es la intimidad?”, “¿Qué es lo que hay que guardar en secreto?”.

Esta tesis germina en parte de la intimidad familiar, de aquella pregunta irresuelta que no me permitió explicar a mi hijo el significado de la palabra en cuestión, pues ante cada intento mío de aclarar el sentido su mente infantil reducía mis palabras a significados únicos, compartimentados e incluso, a veces inconexos. Para mi hijo la intimidad se reducía a su “zizi”, a la manera “asquerosa” de hacer bebés, a todos los órganos internos que “no se ven” o al cariño de mamá y papá.

Esta casera conversación con un niño de nueve años expone, por un lado, la dificultad de aproximarse a lo íntimo desde una sola perspectiva y, por el otro, bajo cuántas etiquetas conceptuales inscribimos tal categoría. En el caso del curso señalado, la intimidad fue directamente pensada como sexualidad y genitalidad, pero al sesgo también como lugar de tensión entre lo privado y lo público, entre las relaciones de proximidad afectiva y doméstica e incluso clínica, corporal y como un natural estado de espíritu. Lo íntimo se vincula corrientemente con lo secreto del *Yo*, con lo que se oculta y no es mostrado ante los otros en un gesto que repliega -al chiquillo en este caso- hacia sí mismo, su propio cuerpo, y esos *Otros* con los que mantiene relaciones de proximidad afectiva.

En el Diccionario de la Real Academia, lo íntimo significa “lo más interior o interno”, es decir, la parte oculta del sujeto que no puede descubrirse a los otros. Sin embargo, lo que entendemos por intimidad desde un punto de vista teórico es principalmente “una construcción social e histórica que vuelve fluctuante la frontera entre lo interior y lo exterior, cuyas contradicciones han sido objeto de crítica y debate” (Hermosilla Álvarez 2020: 15), lo que también sugiere el estudioso Hugo Martínez Álvarez en su trabajo sobre la intimidad y los *mass media* añadiendo asimismo que el auge actual de la sociedad mediática de la exposición ha

vuelto más problemática la distinción entre lo privado y lo público en tanto categoría de análisis (Martínez Álvarez 2013).

En lo que toca a la cuestión de la intimidad como tema de debate social constatamos que ocupa un lugar privilegiado por muchas razones, que van desde las nuevas formas de comunicación que trajo aparejadas la era digital, hasta las luchas feministas por la igualdad entre géneros. El final de la primera década del siglo XXI y el inicio de la segunda están siendo marcados por discusiones que apelan permanentemente a la funcionalidad de la intimidad como argumento privilegiado en la construcción del discurso en torno a grupos religiosos, sexuales, políticos, biológicos y sanitarios. La intimidad como macroconcepto está siendo recuperado con especial interés a la hora de posicionarse ideológicamente en diversos campos, disciplinares y sociales y tensa debates tanto legales y previsionales como filiales y tecnológicos. El reciente caso de un holandés de 69 años iniciando una batalla legal contra el Estado para obtener un cambio de edad en su documento y en su acta de nacimiento alegando sentirse “íntimamente un hombre de 49” y sentando jurisprudencia en los casos de cambio de nombre y de género, no solo ha provocado una ola de memes en las redes sociales, sino también la apertura de un debate en torno a los modos de existencia pública del hombre que hasta la actualidad han fundado nuestros sistemas sanitarios, legales y previsionales, poniendo en jaque las condiciones mismas de la organización civil contemporánea¹.

¹ Nos referimos a la demanda que presentó Emile Ratelband en la corte de la ciudad neerlandesa de Arnhem para modificar su fecha de nacimiento del 11 de marzo de 1949 al 11 de marzo de 1969 alegando “Ik voel me niet intiem een 69-jarige man” y alegando que si hay casos de cambio de identidad sexual (marcador biológico) ¿por qué no es posible también cambiar la identidad etaria (marcador también biológico). Por su parte, los tribunales desestimaron la demanda mientras que, en julio de 2019, el *Journal of Medical Ethics* publicó un artículo defendiendo la opinión de que en algunos casos se debería permitir a las personas cambiar su edad oficial basándose en sus “intimate convictions”. Ver Räsänen, Joona: “Moral case for legal age change”. *Journal of Medical Ethics*, n.º 45, 2019.

En lo que respecta al plano estrictamente literario, la intimidad fue tradicionalmente asociada a los géneros autorreferenciales y al tratamiento de ciertas temáticas personales, lo que parece constatarse incluso hoy en la reflexión de investigadores como Jezreel Salazar:

Hace algunos años, Fabio Morábito se quejaba de la falta de escritores mexicanos que practicaran algún tipo de confesión privada en sus textos públicos: “En México –decía Morábito– los escritores suelen cuidar su yo público con extremo recelo, por eso entre nosotros escasea el género diarístico o el autobiográfico, que suponen alguna dosis mayor o menor de impudicia”. En los últimos años esto ha dejado de ser cierto: la narrativa actual cada vez se vuelca más a ejercicios autorreferenciales, como si estuviéramos viviendo un desplazamiento de lo político hacia lo afectivo, de la colectividad pública a la individualidad desencantada de la intimidad. Afectividad y fin de la comunidad parecen ser los horizontes de la escritura vigente en México (Salazar 2014: 13).

Lo expresado para México bien vale también para el resto de las escrituras hispánicas tal como demostraremos. Esta visión ha llevado a muchos críticos a emplazar autores muy dispares en los empalmes de la intimidad. Alan Pauls, por ejemplo, considera que muchas ficciones actuales en Argentina son “literaturas de la intimidad”: “No puedo evitar pensar que entre *El pudor del pornógrafo* e *Historia del llanto* hay una cierta continuidad que consiste en la idea de trabajar una literatura de la intimidad, y desde esa intimidad abordar cuestiones más amplias o globales, como la historia o la política” (Pauls 2011: s/p). Rafael Ojeda tras entrevistar a Pauls certifica:

Alan Pauls revela sus principales obsesiones y su posicionamiento en una literatura de la intimidad como terreno fértil en el que la vida y el arte se contaminan; y donde las relaciones amorosas enfermizas, problemáticas y contrariadas, además de las patologías o padecimientos físicos, como peculiaridades contemporáneas, son el espacio propicio en el que las causas individuales suelen tornarse fácilmente en causas políticas de movilización (Ojeda 2011: s/p).

En efecto, esta “literatura de la intimidad” aludida por Alan Pauls no parece guardar mucha relación con la idea tradicional de una literatura sentimental propia del siglo XIX que representaba a un individuo acorazado cuya particularidad existencial se blindaba dentro de una especie de bola protectora contenida en su diario o correspondencia. Tal idea es por lo menos reductora, sobre todo si tenemos en cuenta que Pauls sugiere lo íntimo como reconocimiento

social. Este fenómeno contempla una paradoja, pues si la intimidad corresponde al ámbito de lo personal no-expuesto, tal como lo expresa Florence Baillet: “l’intime nous renvoie, de par son étymologie, au superlatif «intimus», désignant ce qu’il y a de plus intérieur, de plus secret et de plus profond dans chacun” (Baillet 2011: 6), entonces ¿cómo se puede ejecutar el gesto de mostración y “tornarse en causas políticas de movilización”? Este meollo ha sido atestado por muchos especialistas que han señalado su aparición tanto en los recientes discursos socioculturales como artísticos subrayando el hecho de que algo “secreto”, retraído normalmente a la mirada de todos recicla en el gesto de su mostración una funcionalidad pública al mismo tiempo que expone su naturaleza única y recóndita. Así, los usos discursivos de lo íntimo se nutren de este juego entre lo que se revela y lo que se esconde, “[r]enégociant ses propres frontières² de l’intime et reconfigurant à chaque fois, à sa manière, ce qui ressort de la sphère publique et de la sphère privée” (Baillet 2011 : 7).

La cuestión de la intimidad desde una perspectiva teórica implica una reflexión en torno a preguntas tan primarias como: ¿qué entendemos por intimidad cuando asociamos el concepto a la literatura? ¿Podemos comprimir la intimidad en una fórmula que articule vida biológica y arte tal como parece decirnos Pauls? ¿O es que la noción misma de intimidad pensada solo desde lo etimológico y lo biográfico de la vida privada nos constriñe para hacer frente a sentidos más complejos como los actuales? ¿Cómo pensar lo íntimo en circunstancias de políticas de movilización y condiciones de exposición digital? ¿Puede la noción de intimidad desandarse de la noción de interioridad?

En lo que concierne a la literatura actual hemos notado en nuestro camino dos situaciones: en primer lugar, una imprecisión en el uso del concepto, pues no es claro qué entienden los críticos y los escritores por “literatura de la intimidad” o “textos intimistas”. En segundo lugar, nuestras lecturas críticas mostraron una fuerte contradicción entre, por un lado,

² Sobre esta idea de “frontera” volveremos más adelante con la teoría de José Luis Pardo.

la voluntad de despegar la intimidad de la privacidad en diferentes marcos teóricos (Pardo, Garzón Valdés, Soria), y por el otro, continuar analizando las obras literarias desde ese par sinónimo (Rossetti, Dufays/Willem, Areco). Es por ello que en nuestra tesis intentaremos resolver estos dos aspectos.

Ante un escándalo mediático, el cantante y actor Miguel Bosé expresó cuanto menos un manifiesto de la intimidad diciendo: “La intimidad es el último refugio. Si se pierde o se sacrifica, ¿Dónde vas? ¿Qué te queda? ¿Qué haces cuando quieres desaparecer ante los otros? ¿Dónde te das una pausa?” (Bosé 2011)³. La intimidad entendida como pausa, como cuajo, como lugar propio para desaparecer, como necesidad de un hiato en la vida pública actualiza la idea de intrusión, invasión y penetración o renuncia violenta del exterior en algo muy propio y constitutivo del ser que precisa del secreto y la ocultación. Lo que parece estar en concordancia con la afirmación de Carlos Castilla del Pino, para quien “lo íntimo es lo invisible”, por eso contrasta y debe divergir de lo público que “es expresamente interiorizado y exteriorizable” (Castilla del Pino 1996: 20); pero también con lo “privado, exteriorizado, pero expresamente oculto” (Castilla del Pino 1996: 20). De esta manera, Bosé parece vislumbrar una interesante distinción entre lo privado (lo que voluntariamente no queremos mostrar) y lo íntimo (lo que resta), dos nociones notablemente usadas como sinónimas.

Volvamos entonces al curso de mi hijo y la anécdota *íntima* de nuestro hogar con la que abrí estas páginas. La “educación para la intimidad” propuesta por los docentes y sobre todo la incompreensión del concepto a falta de una definición clara y decisiva, tal como requieren los infantes a los nueve años, debe asumirse a la luz de un reconocimiento teórico que se arroge la problematización del concepto ante la evidente imposibilidad de cuantificarlo ni contenerlo solo en el ámbito de lo privado, de lo corporal, del amor filial y romántico / erótico y sexual.

³ En entrevista con la revista *Gente* y luego publicado en *Facebook* convirtiéndose en un *hashtag* sumamente posteado entre los miembros de la red.

José Saramago llegó a decir en *Palabras para un mundo mejor* que “estamos llegando al fin de una civilización, sin tiempo para reflexionar, en la que se ha impuesto una especie de impudor que nos ha llegado a convencer de que la intimidad no existe” (2004: 67). Desde el pudor del siglo XXI esta tesis propone un tiempo de reflexión en torno a la intimidad que las actuales condiciones de la civilización nos imponen, para rescatar -parafraseando a Alfred en *Las correcciones*- el sentido último de nuestra individualidad.

INTRODUCCIÓN

Introducción

Antecedentes y justificación

En su célebre cuento *El jorobadito*, Roberto Arlt da voz al asesino de un jorobado (Rigoletto) que, recluido en prisión por haber estrangulado a este deforme, confiesa abiertamente el crimen justificándolo con la idea de que el corcovado encarnaba el mal. Al citar el momento en que se cruza por primera vez con el jorobadito, el asesino cuenta cómo Rigoletto se regodea en su don para el engaño y así le revela finalmente:

- Qué agradable es poder confesar sus intimidades en público, ¿no le parece, caballero? ¿Hay muchos en mi lugar que pueden sentarse impunemente a la mesa de un café y entablar una amable conversación con un desconocido como lo hago yo? No. Y, ¿por qué no hay muchos, puede contestarme?

-No sé...

-Porque mi semblante respira la santa honradez (Arlt 2008: 345).

En definitiva, lo que el jorobadito viene a plantear, además de la mirada de unos sobre otros, es la *diferencia* entre el interior o el ser de cada cual (en su caso “un ser para el engaño”), su postura pública (“santa honradez”) y el espacio de cruce entre estas dos dimensiones anteriores que se representan en su semblante. Nótese que se usa la palabra *semblante*, no rostro físico, ni cuerpo, pues el cuerpo es demasiado material para relacionarlo con las intimidades.

Entonces, ¿qué entiende por intimidad el personaje cuando dice: “Qué placer *confesar*⁴ mis intimidades en público”? Sin lugar a duda, este jorobado es heredero de la reflexión de la intimidad en oposición directa con lo público. Efectivamente, parece existir un cierto acuerdo general en considerar que el ser íntimo se ampara en *otros* espacios al del ser público; de allí que se reclame su derecho a la coincidencia o a la divergencia.

Muchos de los actuales debates públicos tienen que ver con esta acepción. En el caso del movimiento feminista, por ejemplo, se ha llevado como un slogan la sentencia “la intimidad es política”⁵ no solo en marchas y manifestaciones, sino en performances y en líneas editoriales (Las 12 en *Página 12*; los textos de Luciana Peker o de la socióloga Maristella Svampa⁶) hasta llegar a posicionamientos lingüísticos que reclaman el “hablar con intimidad femenina”⁷ (Suárez) para denunciar el patriarcado en los usos idiomáticos, e incluso han provocado que ciertas voces de líderes políticos se declaren portadores de una “masculinidad *íntimamente* femenina” (Pablo Iglesias de Podemos)⁸ o quienes desde las antípodas ideológicas se valorizan como “hombres que respetan la intimidad femenina” (Ortega Smith de Vox)⁹.

Por su parte, en el ámbito de las recientes formas de comunicación, se analiza constantemente la excesiva exposición en redes sociales de la intimidad (Paula Sibilía y Serge Tisseron), y desde el derecho se asume la necesidad de resguardar con leyes que penalicen o

⁴ Cursiva nuestra.

⁵ Esta frase pretende poner de relieve las relaciones entre la experiencia personal y las grandes estructuras sociales y políticas. En el marco del movimiento feminista de las décadas de 1960 y 1970, se entendió primordialmente como un desafío a los valores de la familia nuclear. Con el paso del tiempo, la sentencia se ha delineado en diversas ocasiones como una definición característica de la segunda ola del feminismo, del feminismo radical, de los recientes estudios de la mujer, y del feminismo actual en general. Para profundizar sobre los usos colectivos del eslogan inicial de “lo personal es político” aconsejamos comenzar con el volumen editado por Linda J. Nicholson: *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York: Routledge, 1997.

⁶ Más adelante retomaremos esta cuestión. Aquí baste señalar por ahora la posición de perspectivas feministas como las de Maristella Svampa, para quien el origen de este lema “[t]radicionalmente apunta contra el binarismo de la Modernidad, que asocia lo público con lo masculino y lo privado con lo femenino, buscando despolitizar esto último. En los 70, la consigna feminista acentuó cambios en la geografía del poder, ya no ubicada solo en la relación capital-trabajo, en la fábrica, sino también en otros vínculos, sobre los cuerpos y las subjetividades.” Svampa, Maristella en entrevista con Gisela Daus para Clarín, 8 de mayo de 2020.

⁷ Suárez, Juan Carlos: *La mujer construida*. Madrid: Editorial Mad, 2008.

⁸ Declaraciones en entrevista: F5: 8 de enero 2019.

⁹ En CadenaSer: 8 de julio 2018.

legalicen la injerencia estatal o empresarial en la intimidad de los ciudadanos en un amplio espectro del marco jurídico que va desde las violaciones a los derechos humanos, pasando por las penas relativas a actos de violencia de género, la exposición pública de personalidades mediáticas o las leyes del aborto y la eugenesia (Álvarez Caro, Ruiz Miguel, Soria).

Podemos traer a colación otro tipo de apelación discursiva a la intimidad muy poco apuntada por los estudios académicos: el reclamo del concepto en las alocuciones propagandísticas latinoamericanas en su acepción mística/religiosa y el poder político. Pensamos en el auge y la proliferación de los movimientos evangélicos en América Latina a partir de líderes que no solo se reconocen en esta filiación religiosa, sino que sustentan sus campañas publicitarias y su financiación en tales movimientos, como es el caso de Fabricio Alvarado y Javier Bertucci, quienes compitieron en comicios presidenciales de Costa Rica y Venezuela, respectivamente. Sin olvidar el caso de Jair Bolsonaro en Brasil y Jinny Néstor Morales en Guatemala que llegaron a la presidencia. Según el sociólogo uruguayo Néstor Da Costa, el mundo evangélico está recogiendo el descontento político en torno a las derechas tradicionales, pero sobre todo a las izquierdas en América Latina, y ofrece una tercera vía en las elecciones que cuenta con un vasto apoyo social en las clases populares (Da Costa 2020). En este contexto la apelación a una “intimidad con Dios” viene a justificar posturas ideológicas y tomas de decisiones políticas en materia educativa, sanitaria y legal. Estos dirigentes comparten en sus discursos un argumento común: la intimidad con Dios como fundamento civil para “todos”, lo que bien queda expresado en el discurso de cierre de campaña electoral de 2018 de Javier Bertucci en Carabobo, Venezuela:

Lo que no vio este gobierno nunca es que no hay nada más poderoso que un pueblo orando al cielo. Nada es más poderoso que eso. Pensaron que, con trampas, regalándole comida, comprando conciencias de la gente iban a poder. Pero no contaron con la oración de un pueblo que se levantó y dijo “¡no más!”. Finalmente es Dios el que pone y saca presidentes con el pueblo aliado *íntimamente* con el cielo para ejecutar los cambios necesarios... con más civismo, con más democracia, con más oración [...]. Nuestro país necesita hombres y mujeres íntegros. No cualquiera es íntegro, porque la integridad no se ve en público sino en lo secreto, en la *intimidad* entre cada uno de nosotros y Dios (Bertucci 2018).

Muchas de estas apelaciones a la intimidad se asientan en el reconocimiento de una paradoja, pues la señalan como algo que generalmente pertenece al ámbito de lo privado, de lo no-expuesto, al mismo tiempo que refiere a un efecto propuesto a un público, un evento que de ordinario no debería haber sido manifestado a la mirada de todos pero que en la muesa de la develación refuncionaliza su naturaleza de estado encubierto y personal. Hugo Martínez Álvarez apostilla así esta crisis conceptual recalcando principalmente el impacto de los *mass media*:

Es un lugar común, señalado reiteradamente que la concepción clásica de la intimidad se encuentra hoy por lo menos problematizada. El agotamiento de la “sociedad disciplinaria” de los siglos XIX y XX, que cultivaba rígidas separaciones entre el ámbito público y la esfera privada de la existencia y daba lugar a lo que se denominó *homo privatus* o personalidades autodirigidas, es la explicación que con base en el análisis de M. Foucault lleva adelante Paula Sibilia (Sibilia, 2008). La videovigilancia policial del Estado que, con el objetivo de reducir la criminalidad, criminaliza la sociedad toda, por un lado, y los poderes económicos que requieren de toda la información disponible, por otro, son los principales factores que otros autores han señalado como motor de este cambio en la concepción de la intimidad (Wacjman, 2006). No creemos que sea excesivo extender el comentario de G. Vattimo sobre la influencia de los *mass media* en el cambio de la subjetividad contemporánea al campo de la intimidad, ubicando en este factor otro motor fundamental de cambios (Vattimo, 2000), de hecho la socióloga Dominique Mehl analiza desde hace tiempo la erosión del límite entre lo público y lo privado que se produce en los medios de comunicación, describiendo la constitución de un espacio público que se convierte, de facto, en un espacio de publicidad de lo privado (Dayan, 2008).

Pero es a partir del impacto de los *mass media* sobre la vida de los sujetos donde se puede situar una reconfiguración de los ámbitos públicos y privados y por lo tanto un cuestionamiento acerca del lugar y función de la intimidad (Martínez Álvarez 2013: 439).

Este rápido recorrido por algunos de los usos sociales del término en la actualidad pone a la vista la punta del *iceberg* en un horizonte de reflexión tan actual como necesario, pues la excesiva presencia pública del concepto en tan variados contextos (militante, mediático, político, religioso, genérico, etc.) acredita que estamos ante una dimensión cuando menos problemática de la vida humana. En tiempos de “sólidas” democracias occidentales, de movimientos sociales con sujetos protagónicos antiguamente marginados (mujeres, homo(trans/inter)sexuales, migrantes, enfermos) y con libertades personales teóricamente no censuradas, la insistencia en apropiarse de la intimidad y sus aristas utilizándola como caballito de batalla en diversos frentes viene a problematizar el concepto desde el punto de vista epistemológico y desde las actuales condiciones sociales de pugnas ideológicas, biotecnológicas, políticas y económicas con las que nos desafía el nuevo siglo.

Históricamente es interesante ver cómo desde el derecho romano pareció haberse instaurado un somero acuerdo en contener la intimidad en categorías de sexo, edad, raza y familia como bases de ordenamiento para los estados civiles modernos. Empero, al derrumbarse tales acuerdos (el del sexo como marcador biológico y legal, por ejemplo) el orden anterior queda comprometido. Para los siglos XVI y XVII la intimidad fue aquello que se vivía en privado y que contenía el semáforo de la proximidad circunscribiéndose a los discursos sobre relaciones de confianza, amor y amistad¹⁰. Durante el siglo XVIII esas relaciones de proximidad pasan a reivindicar un espacio jurídico donde expandirse, ideales propulsados por la Ilustración, un movimiento cultural caracterizado por la reafirmación del poder de la razón humana frente a la fe y la superstición. Las antiguas estructuras sociales, basadas en el feudalismo y el vasallaje, serán cuestionadas y acabarán por colapsar, al tiempo que, sobre todo en Inglaterra, se inicia la Revolución Industrial y el despegue económico de Europa. Jean Goldzink percibe en ese siglo una marcada ambivalencia en relación con la intimidad, pues es un tiempo que se debate entre una cierta reivindicación de lo íntimo (presente en formas como la novela epistolar y la novela de memorias) y “le refus radical de l’exhibition du soi, par exemple, chez Voltaire” (Goldzink 2009: 34). No será hasta el siglo XIX que el mundo interior de las pasiones como sinónimo de intimidad cobrará su época de oro en los fundamentos del Romanticismo, movimiento consagrado tanto a los valores existenciales como estéticos; tal como lo documentan Brigitte Díaz y José Luis Díaz al concluir que “le XIX^e siècle semble être le siècle de l’intimité” (2009: 102). En los recodos del siglo XX serán las reflexiones en torno al inconsciente y la sexualidad propulsadas por el psicoanálisis las que vendrán a poner en cuestión la naturaleza constitutiva misma de la vida interior del sujeto, tal como lo sintetiza Hugo Martínez Álvarez:

Freud dejó claro que la intimidad tiene un lugar esencial en la constitución subjetiva, esencialidad que muchas veces es opacada o confundida con la variabilidad de la zona u objetos sobre los que ésta se deposita. El

¹⁰ Para ampliar el concepto desde un punto de vista diacrónico ver Coudreuse, Anne y Françoise Simonet-Tenant: *Pour une histoire de l’intime et de ses variations*. Paris: L’Harmattan Editions, 2009.

concepto de “extimidad” propuesto por Lacan en la relectura de los textos freudianos (Lacan, 1988), permite entender la intimidad como aquello que constituye al sujeto, pero es enigmático y ajeno para él (Martínez Álvarez 2016: 483).

Ya dos décadas han transcurrido de este nuevo siglo y sin lugar a dudas dos son los procesos que están trastocando la relación con la intimidad y agudizando su crisis: las nuevas tecnologías de la información (TIC) y los avances médico-genéticos. Así, la imagen tradicional de la intimidad experimentada en silencio y en perímetros privados aislados de la mirada ajena va dejando paso a partir del uso de las nuevas tecnologías a configuraciones alternativas que van ocupando un espacio cada vez más amplio (en términos de publicidad) en la vida de las personas. De esta manera, se va modificando la distancia con los otros, con los conceptos de aislamiento y soledad, transformando de forma paralela la actitud subjetiva de introspección, recogimiento, ocultación y mostración. Una noción hermenéuticamente tradicional de intimidad en este actual contexto tecnológico entra en crisis principalmente a partir de los mecanismos psicológicos que nos constituyen como “yoes” en esta tensión íntimo/privado frente a lo público en lo relativo a esa “ágora virtual desespaciada” (Lucena Cid 2018: 119) que permite el tránsito y acumulación ilimitada de información y datos. Pero no solo la construcción interior del yo entra en crisis, sino también la construcción pública de ese yo en la *polis* y los sistemas que la sostienen generando dispositivos tecnológicos de seguimiento y vigilancia, almacenamiento y tratamiento de datos personales como nunca antes existieron y de los que ni siquiera el Gobierno de su Majestad puede librarnos tal como hasta en la ciencia-ficción era posible:

Para conmemorar la más gloriosa de las noches, el Gobierno de Su Majestad se complace en devolverles a ustedes, sus leales súbditos, el derecho a la intimidad. Durante tres días, sus movimientos no serán vigilados, sus conversaciones no serán escuchadas... y el “haz lo que quieras” será la única ley. Buenas noches y que Dios les bendiga (en *V de Vendetta*, de Alan Moore y David Lloyd 2015: 47).

Por su parte, los avances clínicos también llegan para cuestionar el paradigma bio/psicológico de la intimidad, ya sea a través de fármacos que alteran nuestros estados de ánimo y rendimiento físico, o a través de la exploración genética cuyo objetivo va más allá de

pretender modificar los procesos biológicos, sino que alcanza a nuestro ser más recóndito: las relaciones nucleares mismas con nuestros antepasados sanguíneos y culturales; amén de con nosotros mismos y nuestras decisiones. Valga aquí como ejemplo la excéntrica actitud de Madonna al contratar equipos técnicos de limpieza especializados en material genético cada vez que pernocta en un hotel a fin de evitar que alguien consiga muestras biológicas de las que extraer material potencialmente utilizado para secuenciar su genoma, lo que permitiría conocer datos de su intimidad relativos a sexo, edad, familia y hábitos, entre otros. Esto concuerda con Francis Collins al decir que gracias al genoma “por primera vez en la historia de la ciencia, caminamos con nuestro propio libro de instrucciones en la mano” (Collins 2001: 11). Estos cambios occidentales en la aprensión de lo íntimo corren en paralelo con los cambios históricos, situación muy bien explicada por Sandra Cheilan en *Poétique de l'intime* (Cheilan 2015), en cuyo primer capítulo, la autora clarifica cómo desde el siglo XVII el concepto fue evolucionando y enmadejándose ante cada nuevo cambio científico; por ello, tal como expresó Madelénat: “définir l'intime dépend du contexte et de son emplacement historique” (Madelénat 1989: 18).

En materia literaria, nos interesa rastrear la representación de la intimidad en la narrativa hispánica de los últimos años. Sin embargo, la problemática es tan vasta en textos literarios y teóricos que nos hemos visto forzados a realizar un recorte totalmente arbitrario. A fines de claridad expositiva, hemos decidido restringir las obras tratadas a dos espacios geográficos, España y Argentina, pura y exclusivamente para limitar nuestro corpus, ya que sería inabordable el tratar un concepto de por sí casi infinito en un espectro tan dispar y extenso como la narrativa escrita en lengua castellana. Inspirados por observaciones como las de Pauls y Salazar citadas en el prefacio, nos dedicamos a leer textos cuya crítica los envolvía dentro de las aguas de la literatura de la intimidad y de lo intimista al mismo tiempo que fuimos intentando comprender desde las teorías contemporáneas el concepto de intimidad puesto en obra. Sin

embargo, a medida que nuestras lecturas (teóricas, críticas y literarias) se acumulaban, percibíamos que todas las aproximaciones eran muy compartimentadas y aludían a sentidos completamente distintos, a veces connotaban un único aspecto muy preciso (los géneros autorreferenciales, por ejemplo), otras retomaban la lectura que definía lo íntimo desde lo temático (la sexualidad no normativa, por ejemplo), e incluso otras aunaban vínculos afectivos y entorno espacial (habitación propia, casa, hogar, familia). De esta manera, la intimidad se asociaba con todo y con nada en particular. Quizás era tal ambigüedad la que nos impidió encontrar un trabajo exhaustivo sobre el tema en textos contemporáneos. De hecho, abunda la bibliografía desde dos ópticas: la genérica (géneros autorreferenciales, tal como señalaba Salazar) y la temática (“relaciones amorosas enfermizas, problemáticas y contrariadas, además de las patologías o padecimientos físicos”, en palabras de Pauls). Lo primero que divisamos fue que gran número de narraciones recientes y desde diferentes espacios territoriales (España, América Latina e incluso Guinea Ecuatorial) coincidían en focalizar sus argumentos y motivos en lo sensible, en el cuerpo y los afectos, buscando anclarse en las relaciones subjetivas del ser, a veces con fines de argumentación pública (denuncia, expiación, confesión, activismo) y otras sin ese mandato. En la primera acepción podemos citar narrativas como las de Selva Almada en Argentina, minucioso examen de los feminicidios en el país, los vaivenes del conflicto armado colombiano en las obras de Daniel Ferreira y Juan Gabriel Vásquez o el Chile progresista y neoliberal detallado por Rafael Gumucio. Sin embargo, en paralelo a estos abordajes con una evidente pulsión política, brotan obras que parecen pretender apelar a situaciones subjetivas en apariencia desencastradas de un debate político reconocible poniendo el acento en relaciones de introspección, contigüidad sentimental o interna de los personajes (Mesa, Harwicz, Meruane). Esta doble apelación literaria a la intimidad nos presenta, por lo menos, dos argumentos: uno como cimiento directo para la *Rēs pūblica* y otro para lo no-público. A nuestros ojos, el segundo posicionamiento no ha sido explorado suficientemente por

los estudios académicos, especialmente porque el concepto mismo de intimidad no ha sido indagado y puntualizado en su profundidad, pues en sus usanzas se mezclan dimensiones como las de lo privado y lo público, lo biográfico y lo social, tal como ya hemos señalado.

Dentro de esta aspiración, vamos a rastrear las cristalizaciones tradicionales de las experiencias de lo íntimo en la ficción, recuperando así ciertos motivos como los de *domus* (casa y habitación propia), cuerpo, familia, sexualidad y, en cuanto a la forma, discutiremos la capacidad de las representaciones autoficcionales como modalidades narrativas de la intimidad. Partiendo de esto nos ceñimos a un corpus de siete novelas: *Ahora tocad música de baile* (2004) y *Versiones de Teresa* (2006) del madrileño Andrés Barba, *Los cuerpos del verano* (2019) del argentino Martín Felipe Castagnet, *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2016) de la argentina Ariana Harwicz¹¹, *Cicatriz* (2015) y *Cara de pan* (2016) de la sevillana Sara Mesa, *Hablar solos* (2012) del hispano-argentino Andrés Neuman y *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin. Sin embargo, cabe señalar que iremos refiriendo otras obras y autores a medida que la investigación lo requiera en la argumentación. Asimismo, es de resaltar que la elección de los escritores la hemos realizado a partir de la idea de contrastar la percepción de la crítica con respecto al tratamiento de la intimidad en sus obras y nuestra propia perspectiva sobre el tema.¹²

La amplitud de la problemática de la intimidad en la literatura hispánica contemporánea tiene por supuesto varias investigaciones en su haber, pero que, a nuestro juicio, son esfuerzos dispersos, fragmentados y parciales que no dan cuenta de la situación desde una visión general y más abarcadora en sus modos de representación, mientras que los estudios en otros idiomas

¹¹ En el momento de finalización de esta tesis la editorial Anagrama acaba de publicar las tres *nouvelles* bajo el título de *Trilogía de la pasión* (Anagrama: 2021). Todas las consideraciones vertidas en torno a la concepción de los textos en tanto “trilogía” se han constatado. Hemos decidido dejar en nuestro escrito las huellas de la reflexión que precedieron a la decisión de Anagrama.

¹² Se trata de escritores con gran reconocimiento crítico y con muchos estudios realizados sobre sus obras. Al final de la tesis ofrecemos una lista exhaustiva de los trabajos realizados sobre estos autores.

(principalmente los provenientes del ámbito académico francés¹³) ya cuentan con sólidos trabajos monográficos. Si bien es verdad que no hay una teoría homogénea, sino variadas teorizaciones sobre la intimidad, los estudios críticos sobre literatura en el ámbito francófono se destacan en tanto intentos de abordar y conceptualizar la materia literaria desde esta figura.

En el ámbito hispánico creemos que se han popularizado ciertas ideas restrictivas del concepto afianzándose en su propia tergiversación y limitación, lo que conduce a que se postulen axiomas que se aplican a distintos contextos globales y discursivos, muchas veces borrando sus cualidades específicas, tal como ha podido suceder con los estudios de la intimidad constreñidos solo en los de la sexualidad; o a los dedicados a géneros literarios que le son propios, como el diario y la confesión. En nuestro caso, nos interesa plantear el análisis literario desde una visión más amplia y no taxativa de intimidad tal como lo hicieron tres obras francesas cruciales en nuestro recorrido; a saber: *L'intimisme* (Daniel Madelénat 1989), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporaines* (Baillet/Regnault 2011) y *Poétique de l'intime* (Sandra Cheilan 2015).

El texto pionero en los estudios sobre nuestro tema es el libro de Daniel Madelénat, referencia obligada a la hora de adentrarse en la cuestión, principalmente por tres razones. En primer lugar, porque describe un contexto social particular en el que el hombre se concibe como un ser hiperindividualista, una especie de Narciso contemporáneo alejado de lo sublime, y encantado por el cultivo de lo ordinario y banal. En este ambiente, el autor se dedica a modelar una estética que “[v]alorise les liens que l’artiste noue avec son environnement journalier ou

¹³ Hemos decidido retomar los estudios franceses en primer lugar, a fines de delimitación teórica, pues sería imposible trabajar en profundidad los aportes provenientes también de otras academias como la anglófona y la germánica. En segundo lugar, porque tras el rastreo teórico que realizamos en nuestra primera etapa de la investigación los aportes que han tenido lugar en el ámbito académico nos resultan los más oportunos para nuestro corpus, además de contener planteamientos amplios y no solo franceses. En el circuito germánico sobresalen los estudios de Jörg Paulus, quien en *Philologie der Intimität: Liebeskorrespondenz im Jean-Paul-Kreis* (2013) realiza un exhaustivo tratamiento de la representación de los sentimientos y emociones en la correspondencia. En el ámbito anglosajón destaca el volumen editado por Gilad Padva y Nurit Buchweitz: *Intimate Relationships in Cinema, Literature and Visual Culture* (2017) que contribuye a establecer un atisbo de “catálogo” de las relaciones íntimas entendidas principalmente desde la sexualidad.

microcosme (foyer, famille, amis, voisinage)” (1996: 63)¹⁴ para, finalmente prefigurar una sensibilidad contemporánea sobre la que pesa una especie de quiebre entre un adentro amenazado y un afuera alienante. Esta perspectiva estética es a lo que el catedrático llama “l’intimisme”. En tercer lugar, la obra nos brinda un panorama concienzudamente documentado sobre la evolución del concepto desde la antigüedad hasta los albores del siglo XX, centrándose en el XIX.

El volumen de Baillet y Regnault es un intento de definición y aplicación del concepto en las artes escénicas, cinematográficas, pictóricas y literarias contemporáneas y en distintas zonas lingüísticas y territoriales. Los análisis incluyen desde las obras masivas de un artista consagrado como Andy Warhol a las puestas en escena de Andreas Kriegenburg pasando por el anti-franquismo en el celuloide de Carlos Saura. La importancia de la obra obedece por supuesto a la riqueza de posibilidades planteadas, a la agudeza del tratamiento teórico y al hecho de que comienza a apreciarse el “desanclamiento” contemporáneo del concepto en la cristalizada dupla público/privado:

[la intimidad sería] non pas un repli sur soi régressif, mais un retrait qui serait tout entier creusé dans l’enveloppe de ce monde commun et donc de fait y participerait, même si c’est (et sans doute parce que c’est justement) sur le mode d’une réserve: l’intime, qui constitue une brèche, une interruption, un hiatus, pourrait en fait offrir un espace pour élaborer d’autres possibles. En ce sens, il ne serait pas à considérer comme ‘l’autre de l’espace public,’ mais comme ‘une condition de [son] émergence dans le monde moderne’ (Baillet 2016 : 5).

Por su parte, Sandra Cheilan se esfuerza en *Poétique de l’intime* por definir una poética, en el sentido etimológico de *fabrique* y en el sentido estético de los dispositivos creados por tres grandes autores, Proust, Woolf y Pessoa, para representar la diversidad de la vida íntima y de un modelo de intimidad que denota en cada uno sentidos que van desde lo relacional psicológico (Proust) a lo sustancial femenino (Woolf) para finalizar en lo ficcional (Pessoa).

¹⁴ Trabajaremos con la versión electrónica del libro por lo que citaremos su emplazamiento.

Diversidad que Cheilan ubica en la recreación de escenas de la vida ordinaria en las novelas de los tres escritores a fin de revalorizar en los juegos de domesticidad textual la dialéctica del cuerpo y el pensamiento, de uno mismo y del otro, desde adentro y desde afuera. Escenas de la intimidad que deviene:

[m]atériel romanesque incontestable qui constitue le moteur diégétique principal de la narrative et un support de réflexion épistémologique sur la possible instauration d'un savoir sur le Sujet intime de son époque (Cheilan 2015: 46).

En lo que respecta a la narrativa hispánica reciente, los estudios son especialmente artículos publicados en revistas u obras colectivas no dedicadas a la intimidad en tanto noción central, sino como ápices, esfuerzos aislados de tratar la cuestión en relación siempre con otro tema y con otros fines. En la mayoría de los casos, los trabajos se limitan a discutir novelas singulares y no nos permiten trazar un esbozo panorámico de los usos en el ámbito hispánico. Sin contar que mayormente apelan a un concepto único de intimidad como sinónimo de privacidad en la lógica argumental público/privado; y en términos de forma, se focalizan en los géneros autoficcionales. En esta línea podemos ubicar los trabajos de la argentina Laura Scarano quien indaga el concepto en las flexiones autorreferenciales del discurso, vinculando poética y biografía (*Erlebnis*) con la seducción material de la experiencia del cuerpo¹⁵.

El dossier editado por Sophie Dufays y Bieke Willem (*Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos*: 2016) para *Letras Hispánicas* es la ocurrencia más solvente dentro de los estudios hispánicos al tratar el tema en obras recientes y al esforzarse por reagrupar en la introducción que enmarca los artículos acercamientos al concepto de intimidad desde la filosofía, las artes, la psicología y la política. Sin embargo, merced a su carácter colectivo y acotado, el volumen adolece de una visión totalizante y se presenta como puntos de vista particulares en los que la idea de intimidad funciona en tanto

¹⁵ Ver Scarano, Laura: *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia de lo privado*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.

soporte refractario de sentidos políticos precisos, ya sea la generación de post-dictadura en Argentina o Chile, la militancia comunista cubana, el conflicto armado peruano o la devastación civil salvadoreña. Sin embargo, el principal mérito (y defecto) de este trabajo es reunir escuetamente en la introducción diversas posturas teóricas que demuestran cómo en la idea de intimidad abreva una importante porosidad contemporánea entre lo público y lo privado; aunque sin distinguir propuestas como las de Beatriz Sarlo y Alberto Giordano que parten de supuestos muy diferentes en su reflexión, lo cual impide, desde nuestro parecer, ser equiparados y aplicados en iguales contextos. Por otro lado, otro aspecto que queremos superar en nuestro análisis es el parangón cristalizado en cuatro de los artículos al religar *privacidad* con *intimidad*¹⁶. Lo que sí resulta meritorio y clarificador es que se logra en este dossier determinar la recurrencia en los artículos a dos recursos narratológicos específicos para representar lo íntimo en su proyección política: la autoficción y la alegoría.

En el ámbito de las letras españolas, el volumen colectivo *Historia e intimidad: epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, editado por José Teruel (Iberoamericana Vervuert: 2018), si bien retoma el género epistolar y lo autobiográfico como reducto de la expresión de la intimidad, lo hace desde una renovada perspectiva al cuestionar los límites de lo publicable en materia literaria. José Teruel y Ana Garriga Espino plantean a partir del clásico “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969) de Michel Foucault y *La carte postale* (1985) de Jacques Derrida su trazado de la carta y los géneros autobiográficos en general (memorias, autobiografías) como dispositivos privilegiados del sistema histórico para revelar a partir de la intimidad de la anécdota la microhistoria de la cultura y la literatura española del medio siglo¹⁷. Por último, la ocurrencia más reciente es el monográfico aparecido en la revista

¹⁶ De los seis artículos del dossier solo dos trabajan con una noción de intimidad diferente a la de privacidad y sobre textos netamente ficcionales, es decir, no desde la autoficción. Nos referimos a los textos de Bieke Willem y Magdalena Perskowska.

¹⁷ Los autores recurren al término *medio siglo* en tanto “comodín” para establecer conexiones de una generación emergente con épocas precedentes y posteriores. Entre los escritores del medio siglo se dan cita Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Américo Castro y Gil de Biedma, entre otros.

Signa (UNED 2020: 15-164) intitulado *Sobre figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea*, bajo la dirección de M.^a Ángeles Magdalena Hermsilla Álvarez. Este dossier retoma la intimidad como “expresión privada de la interioridad del sujeto” (2020: 18) en los géneros autorreferenciales poniendo especial atención en las voces de las mujeres.

Como vemos, los intentos por abordar la intimidad han sido fragmentados, aislados o circunscriptos a los géneros autorreferenciales; de allí que nuestra investigación se justifique, por un lado, en tal ausencia, y por el otro en el significativo número -y aún en aumento- de escritores y artistas en general que en los últimos diez años retoman la cuestión de la intimidad en sus obras desde diferentes modos narrativos (ciencia ficción, realismo, autoficción y performances) y para diversos fines (partidarios, sexuales, étnicos, nacionales) entreviendo un pensamiento de la intimidad que supera a la relación con un género textual único y a lo *privado* proyectado públicamente; y que al decir de Marta Sanz se relaciona más con una naturaleza inefable que se atisba a través de esa caja de resonancia que son las “costuras de un relato”:

Cuando escribo -cuando escribimos- no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración de carne viva. No me interesa la manipulación de los selfies a través del Photoshop. Me interesa más la mueca que el lenguaje que la adecenta. Que el filtro que blanquea cada diente y difumina cada arruga. Me interesa más la pipa que la pipa que no es una pipa. La intimidad de la autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato (Sanz en *Clavícula* 2018: 60).

Se evidencia en este fragmento la noción de intimidad en la escritura como subversión de los límites entre lo representable y lo no representable, lo real y lo surrealista, lo visceral y lo ideal, lo encarnado y lo abstracto, lo configurado y transfigurado. La intimidad así pensada se revelaría narrativamente en la mediación artística que un relato posibilita; es por esto por lo que pretendemos elaborar una grilla de recursos y motivos en los que esas “costuras del relato” revelen la naturaleza de la intimidad allí presente.

Dada la multiplicidad de criterios e imprecisión categorial a la que hemos hecho referencia en la noción de intimidad hemos decidido en términos metodológicos trabajar también con un marco teórico plural no constreñido a un tratamiento único (semiología, estudios culturales, narratología, filosofía) relevando de cada enfoque su particular manera de interpretación. En esta decisión, nos encontramos con un pilar filosófico hispánico y que hemos acogido como parte sustancial de la reflexión: José Luis Pardo y sus obras *La intimidad* (1996) y *Políticas de la intimidad: ensayo sobre la falta de excepciones* (2012).

La lectura de Pardo combinada con nuestras lecturas literarias nos dejó en claro que la aproximación metodológica no podía darse desde una sola propuesta, ni tampoco desde la búsqueda de un denominador común a cierta “estructura” de la intimidad, puesto que como objeto se antoja inaccesible y amorfo. Así, si la intimidad se presenta como un foro interno impenetrable, una especie de subjetividad que precede a la palabra (Castilla del Pino), o como un espacio oculto de encuentro físico o espiritual con el otro en el sexo (Giddens), o simplemente en su sentido más llano, “ser íntimo de/con alguien”; la cuestión es ¿cómo capturar y representar ese lugar *inaccesible*, ese espacio que solo pertenece a mí o a un nosotros? Lo dicho implica el reconocimiento de que estamos planteando el trabajo sobre algo que se resiste a toda clasificación y que cuestiona sus propias fronteras, aspecto que nos debe mantener alerta. Esta resistencia a la definición y la clasificación es a su vez la riqueza posibilitadora en términos artísticos y también metodológicos. Por ello, si alguna aproximación definitoria podemos dar a aquello que se constituirá en el “objeto” de nuestro trabajo es que es “[un] objet qui se résiste à toute définition et categorization” (Dekens 2011). Dicho esto, en los albores de esta tesis surge el problema del modo. ¿Cómo guisar? ¿Cómo hacer para presentificar algo que naturalmente nos está vedado o, como veremos con José Luis Pardo más adelante, se “pervierte” si se expresa? ¿Cómo *descubrir* la intimidad sin pervertirla, sin ejercerle violencia? Las preguntas apuntan a la elección metodológica de realizar una presentación fragmentaria, es decir, un

abordaje en escorzo o de a partes, sin pretender dar una conceptualización definitiva de la intimidad ni una aplicación de metodología concreta, sino un proceder por aproximación y caracterización a medida que la vamos merodeando. Esta forma de *bosquejar* la intimidad es el único modo posible a nuestro juicio de no violentar ni denigrar el concepto, sino, por el contrario, de respetar su propia complejidad y resistencia clasificatoria.

Por el momento, adelantamos que nuestro entendimiento de la intimidad distará del de los usos más comunes, atendiéndola principalmente como una zona afectiva o espacio virtual que se genera en cada ser humano a partir de la relación con otras individualidades y que se realiza desde la suspensión o interrupción de la *potestas* ciudadana (poder socialmente reconocido) dando paso al ejercicio desnudo de la potencia personal (capacidad de independencia de la *potestas*) (Pardo 2012). La suspensión implica evidentemente la alteración de un determinado orden de manifestación. Dicha alteración no conlleva *per se* la sustitución de un orden por otro, sino que se constituye básicamente en una puesta entre paréntesis de los criterios habituales de comprensión de la realidad. Sin embargo, y aquí radica uno de los inconvenientes principales para abordar la intimidad, es esa misma cesación la que paradójicamente permite una apertura o novedad. De ahí que nos interesa hablar de “zona posibilitante”.

En términos concretos, lo redactado antes significará un abordaje en seis etapas. Empezaremos por recoger en el primer capítulo las apreciaciones críticas que diferentes académicos contemporáneos han vertido alrededor de la cuestión de lo íntimo ya sea en artículos como en libros de América Latina y España. Después, como es evidente, para trabajar la intimidad es preciso intentar trazar una aproximación definitoria. Hemos optado entonces por exponer las principales modalidades en las que el término intimidad opera en las recientes posturas teóricas que la retoman; pues antes de entrar en discusiones hermenéuticas de novelas determinadas, es menester precisar ciertas nociones básicas desde disciplinas concretas. Así,

revisaremos la dupla privado/público a la luz de la historia del derecho y las ciencias políticas, su carácter de naturaleza *inefable* será puesto en paralelo con la definición de José Luis Pardo como “efecto de lenguaje”. Luego analizaremos las propuestas de Serge Tisseron y Paula Sibilía -principalmente- quienes desde un sustrato lacaniano hablan de las condiciones actuales de la intimidad en tanto (in/ex)timidad. Para finalizar, analizamos el concepto dentro de los estudios literarios y los “géneros íntimos” en el contexto teórico hispánico del Giro subjetivo y Giro afectivo; es decir, el hecho de poner en relieve una generación de pensadores que se dedican a comprender los resortes de la Historia y las posibilidades presentes gracias al estudio de los afectos y las emociones del sujeto mostrando el pasaje de la historia de las mentalidades al de la historia de las sensibilidades (Alain Corbin): Leonor Arfuch, Beatriz Sarlo, Nora Catelli y Alberto Giordano. Tras ese recorrido teórico proponemos *escorzar* un pensamiento que nos valga para el análisis del corpus.

En el tercer capítulo, someteremos a análisis un modelo de intimidad narrativa angulado tradicionalmente por tres matrices significantes: casa (habitación propia), familia y cuerpo, modelo que se constituyó principalmente a partir del nacimiento del Estado liberal. Nos interesa sobre todo explorar la crisis de estos motivos en los textos de Schweblin, Mesa y Neuman. Para ello analizamos tres experiencias íntimas: la relación con desconocidos, la muerte y la mostración digital. Es oportuno llamar la atención sobre la extensión de este capítulo, la que creemos se justifica al ser el espacio en el que se presentan las obras, sus autores y las matrices teóricas que fundan nuestra tesis.

En el capítulo cuarto, nos detenemos en cinco novelas de Andrés Barba y Ariana Harwicz en tanto propuestas que ofrecen un tratamiento de la intimidad distinto a los casos anteriores al proponer novedosos motivos en la representación que permiten escorzar la intimidad más allá de formas tradicionales. De allí que rescatemos dos dispositivos metafóricos capaces de

aproximarse a nuestra idea de intimidad: la figura de la discapacidad mental y la dislocación del lenguaje.

El quinto capítulo se centra en el estudio de la reelaboración diegética hecha en las obras de los géneros de la tradición intimista (diarios, cartas, confesiones, autobiografías). Algunos autores recogen la herencia genérica en sus tramas (Mesa, Neuman, Castagnet) pero la reinsertan y reactualizan dando origen a modalidades ficcionales novedosas a la hora de trazar la intimidad. Otros autores como Schweblin, Harwicz y Barba exponen directamente un desuso de tales categorías en tanto modelación escritural de lo íntimo.

Por último, el capítulo sexto analiza cuáles son las principales formas en que la diégesis pone en escena el concepto, es decir, de qué estrategias espacio-temporales, de construcción de caracteres y de focalización narrativa se vale la narración para hacer emerger en el texto la experiencia introspectiva, excepcionalista, indeterminada y de proximidad afectiva que denota la intimidad.

Seguramente el conjunto de transformaciones impulsadas por las nuevas tecnologías, los lineamientos de la psicología social y un orden común que se configura cada vez más bajo mandatos de exposición pública y privacidad vienen a interpelar las condiciones y posibilidades de la realización de la intimidad en tanto dimensión irrepetible del sujeto. Las constantes denuncias acerca del avasallamiento de la intimidad se hacen oír en todas las disciplinas con enfoques que van desde los medios de comunicación de masas (Antonio Fayos Gardo, Fernando de Vicente Paches, Pablo Murillo, Marcos de la Cueva), las nuevas tecnologías de la información (Sibilia), pasando por la jurisprudencia (Sánchez, Silveira, Navarro) o las perspectivas psicoanalíticas (Bregman, Ehrenberg). Un acuerdo crítico parece darse en torno a este tema: que la intimidad es cada vez más vapuleada, ya sea por los algoritmos, ya sea por el impulso de exposición que se ha generado en la sociedad a partir del advenimiento de las redes sociales o por enajenamientos psicológicos e ideológicos. Sin embargo, creemos, en este

sentido, que se ha profundizado más sobre el derecho a la intimidad (y su denuncia) que sobre la noción misma. La intimidad como derecho fundamental se recoge tanto en las Constituciones de la mayoría de las democracias occidentales como en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y los Derechos del Hombre y el Ciudadano, estos últimos promulgados en Francia a finales del siglo XVIII. Pero, la exploración de la intimidad como concepto fundacional de una “animalidad específicamente humana” (Pardo 1996) es vagamente elaborada, al igual que su figuración en la literatura hispánica reciente. El filósofo español José Luis Pardo lo expresa en sus libros, en sus intervenciones mediáticas y académicas, denunciando una sobreabundancia de lo íntimo en tanto especie de informe coyuntural del estado de la vida civil: “[i]nundación de obscenidad, que va desde la pornografía sentimental y la explotación comercial de los secretos de familia hasta la pornografía política de los fondos reservados y los secretos de Estado” (Pardo 1996: 15), aunque, al mismo tiempo “vivimos en una época de lacerante falta de intimidad” (Pardo 1996: 16).

Recogemos este guante, este exceso y esta falta para lanzarnos, sin retardar, a la tarea de leer e interpretar la intimidad en cinco ya clásicos exponentes de la literatura reciente de habla castellana.

CAPÍTULO I

Capítulo I

Narrativas intimistas o narrando la intimidad: la intimidad como motivo y estilo en la narrativa hispánica reciente

El dilema es en qué consiste exactamente nuestra intimidad, qué es lo que estamos guardando tan celosamente. Todos sabemos que lo que estamos guardando tan celosamente es algo perfectamente banal. La idea no es qué está dentro de la cajita, porque sabemos que dentro de la cajita está lo mismo, sino cómo nos relacionamos y qué estructuras generamos alrededor de la protección o exhibición del interior de la cajita.

(Andrés Barba 2018, *Página 12*).

Una historia intimista siempre involucra un gran riesgo, siempre dice la intimidad.

(Ariana Harwicz 2018, *La Barra espaciadora*).

Durante el transcurso de nuestras numerosas lecturas, la cuestión de la intimidad aparecía en la crítica literaria prácticamente siempre asociada a un tipo de escritura narrativa denominada “intimista”. La reelaboración de ciertos motivos “íntimos” como la sexualidad y la familia parecían pertenecer a voces cinceladas por una dimensión especial de la escritura y del sujeto. Una dimensión que se ha asociado con la escritura del yo, con la teatralidad de un yo que se confiesa, que se cuenta en un diario, que recuerda en sus memorias. Sin embargo, algo que nos llamaba la atención es que muchos cuentos y novelas recientes en las que se presentía un “ambiente intimista”, o se prefiguraba algún aspecto ligado a la intimidad, no eran solo textos pertenecientes a géneros literarios de la *intimidad*. Más bien latía en ellos una especie de trama textual (“costuras” al decir de Marta Sanz) que en sus procedimientos enunciativos y retóricos hacía aflorar sentidos en torno a un pensamiento de la intimidad que estaba asociado a temáticas muy personales, experiencias únicas del Sujeto y a la complejidad

de su expresión. Esta sensación con la que iniciamos nuestro recorrido fue interpelándonos cada vez más hasta inducirnos a seguir su rastro en los estudios académicos y críticos relativos a los escritores y escritoras del corpus. Así llegamos a un artículo de Adélaïde de Chatellus, en el que ella estudia el concepto de “novela total” en Andrés Neuman pero que sin abordarlo específicamente deja entrever una característica propia de la generación de autores latinoamericanos nacidos en la década de los setenta:

Es de notar que la vuelta de la temática social y la mención de la violencia de Estado se hacen de manera nueva: al revés de los autores comprometidos de las generaciones anteriores, el tema político, en las obras recientes, solo sirve de trasfondo: lo que interesa a los escritores es el efecto de la violencia sobre la vida cotidiana de los ciudadanos. La *vertiente intimista* de la violencia de Estado, la manera como hunde a los ciudadanos en el miedo y destroza familias (Chatellus 2016: 196).

Este prisma referencia dos características de las “nuevas escrituras”, por un lado, el alejamiento de la literatura del “compromiso” tal como se entendió en generaciones anteriores; y la manera intimista de abordar problemas de estado. Ahora bien, ¿qué entendemos por “vertiente intimista”? En el caso de Chatellus, la vertiente intimista apela a los universos familiares dañados colateralmente por lo que fueron las diferentes violencias públicas: dictaduras, guerras, enfrentamientos armados y pobreza. Sin embargo, creemos que es imprescindible seguir esta intuición inicial acerca de lo intimista, del intimismo como corriente preguntándonos por los sentidos que engloba.

En línea con esta consideración, la pregunta central podríamos formularla así: ¿existen datos que corroboren la presencia del *intimismo* como inclinación en narrativas de escritores nacidos alrededor de los años ‘70? En caso de ser de este modo, ¿qué se entiende por intimismo? ¿Qué papel juega la intimidad? Para esto, nos hemos dedicado a pasar revista a aquellos estudios relativos a las tendencias literarias de los últimos quince años a fin de observar si aquella intuición de Chatellus se confirma en la mirada de otros críticos acerca de textos ficcionales que no se adscriben dentro de los considerados tradicionalmente como escrituras intimistas o de la intimidad: correspondencias, diarios íntimos o confesiones, por ejemplo. Lo que

vislumbró Chatellus fue un tipo de entramado ficcional nominado “intimista”, ya sea por abordar el relato histórico desde la intrahistoria de la representación de la “vida íntima” o “intimidad familiar”, o por cristalizar la expresión individual de sentimientos y de emociones desanclando el discurso personal de ese tono total, “mesiánico” y utopista en lo social que celebraban los escritores anteriores:

También cabe notar un cambio de tono en estos escritores, en la manera de tratar el tema [La violencia de Estado]. Como lo expresa Volpi (Volpi 2008), la desaparición de los dictadores a finales de los 80 tiene como consecuencia la desaparición de los correspondientes guerrilleros. De ahí también, la desaparición social del tono mesiánico que –en la generación anterior– era inseparable de la promesa general de una utopía y de un futuro mejor (Chatellus 2016: 196).

Esta característica delineada por Chatellus se condice con lo ocurrido en otros dos contextos artísticos anteriores en los que se habló claramente de *intimismo*: un conjunto de escritores francófonos estudiados por Sandra Cheilan – al que nos referiremos más adelante– y un movimiento pictórico (Intimismo), cuyo análisis nos sirve de llave para ingresar en el universo de los motivos tratados por lo “intimista”. Por ello nos permitimos abrir aquí un breve paréntesis en la argumentación literaria de este trabajo a fin de recuperar el principal uso del término en la historia de las artes, ya que la *corriente intimista* se vincula expresamente con la pintura refiriéndose a la tendencia de representar el alma humana a través de objetos, ambientes cotidianos y/o descripción de situaciones personales en un entorno doméstico y familiar. En tanto movimiento, sirvió de apelativo al grupo de pintores que siguió al impresionismo y que se aglutinaban en torno a la figura de Édouard Vuillard y Pierre Bonnard después de la disolución de Les Nabis en 1899 (Chilvers 2004), entre los que se contaban Edgar Degas y Felix Vallotton. Según Ian Chilvers, el intimismo es un tipo de pintura que representa escenas domésticas con técnicas semejantes a las impresionistas, aunque con evidentes diferencias en los usos del color: mientras que los impresionistas apelan al diseño de paisajes con colores lo más fieles posibles al mundo natural, “los intimistas exageran y distorsionan el color para

expresar el clima emocional” (Chilvers 2004: 402), transmitiendo -principalmente en Vuillard- la calidez y el confort de una vida hogareña apacible.

Con el intimismo en la pintura toman un lugar central los rostros y por primera vez se inspecciona la psicología de los personajes. Las emociones y los sentimientos se revelan de una manera bastante nueva en los retratos de estos pintores mostrando la preeminencia del sentimiento en cada figura, pero también su imposible revelación total, como certifica *Le chapeau de paille* (1910, Musée d'Art Thomas Henry, Cherbourg, Francia), de Ernest Laurent, por ejemplo.

Yann Farinaux-Le Sidaner (Monelle Hayot 2020) en *Derniers impressionnistes: Le temps de l'intimité* cuenta que, entre 1901 a 1922, al comienzo de cada primavera, un cierto número de pintores y escultores franceses, británicos, belgas y noruegos, se reunían bajo la bandera de la “Société nouvelle de peintres et de sculpteurs”, creada por el crítico de arte y poeta Gabriel Mourey para exponer sus trabajos en la galería Georges Petit de París ante una clientela adinerada y ante otros artistas impresionistas y postimpresionistas en gran medida desconocidos y “menores”. Los miembros de la “Nueva Sociedad de Pintores y Escultores” constituían un grupo artísticamente heterogéneo, pero compartían el gusto por la “intimidad”, como les gustaba llamarlo a los críticos de la época (Yann Farinaux-Le Sidaner 2020). Normalmente este grupo es citado como sucesor del impresionismo, y en palabras de René-Xavier Prinet, [ces artistes] n’avaient nullement le dessein d’opérer une révolution sinon simplement d’exprimer leur intimité” (Prinet en *Initiation à la peinture : 1935*)¹⁸.

¹⁸ Sin estar muy claramente manifestado, el fin de esta sociedad consistía en conservar la tradición de los Manet, Degas y Monet, es decir, de todos los artistas que habían contribuido, durante la segunda mitad del siglo XIX, al esplendor del arte francés. Las pinturas de René Xavier Prinet (circa 1890) descubren una admiración por el primer impresionismo, en particular por la obra de Eugène Boudin, admiración reflejada tanto en las armonías de gris, azul y rosa al pintar el paraíso y los cielos como en las actividades junto al mar, en la costa de Normandía, de una sociedad burguesa elegante y ociosa. Baste citar el gran motivo de la pintura a *plein air*: el picnic y los paseos en la playa, lo que lleva a Linda Nochlin a concluir que “el último capítulo del Realismo se pintó al aire libre y junto al mar” (Nochlin 1991: 128).

El noruego Frits Thaulow, pintor de ciudades portuarias o del proletariado trabajador alimentado por el naturalismo de Zola, reacciona a la llegada del plenairismo a Escandinavia a finales de la década de 1880 introduciendo en el

Varios artistas de esta Nueva Sociedad de Pintores y Escultores evolucionaron, como Henri Martin o Edmond Aman-Jean, entre un neoimpresionismo sereno y un simbolismo pacífico con figuras femeninas plasmadas en su cotidianidad, e interiores burgueses en una atmósfera íntima, tan íntima como la de sus propios hijos abrazados a sus mascotas en *Lise et François* (¿1913?). Se dice que Henri Le Sidaner fue tan lejos en su afán de crear *intimidad* consigo mismo y con sus espectadores que deseaba detener el tiempo para dejar a quien mirara los lienzos disfrutar en paz de su casa y su jardín en Gerberoy (espacio íntimo privilegiado en sus cuadros). Además, llegó incluso hacia el final a excluir de sus obras cualquier figura humana para que el espectador hiciera suyo el lugar, los espacios y objetos hogareños que él pintaba. Estas actitudes le valieron el sobrenombre de “pintor de la intimidad más discreta” entre sus contemporáneos¹⁹. Le Sidaner sobresale en la creación de una sensación de silencio, paz y voluptuosidad al capturar los objetos (piscinas, caminos, puertas, muros, espejos) gracias a su cálido cromatismo y al tratamiento de la luz que no disuelve formas sino, por el contrario, estructuras. En cuanto a René Xavier Prinnet, la intimidad se plasma cronologizando anécdotas de una sociedad burguesa despreocupada, poblando poéticamente sus cuadros de paseantes y bañistas en la costa dentro de escenas tan cotidianas y simples como el vuelo de un sombrero (*La digue au coup de vent*, 1910), jovencitas tomando sol (*La plage de Cabourg*, 1925) o los interiores con hermanas conversando (*Les deux sœurs* (Edith et Hélène Taillefer de

paisaje humildes pescadores en sus barcas, riachuelos helados y orillas de mar a partir del tratamiento de una naturaleza viva, íntima y en comunión con los sentimientos del artista. Como Thaulow, el belga Emile Claus (gran amigo de Le Sidaner) se dedica casi exclusivamente a la pintura de paisajes con obreros, granjeros, lavanderas o animales.

Por su parte, el toulusense Henri Martin, indubitablemente influenciado por la técnica vermiculada y vibrante de Giovanni Segantini, practica un divisionismo original, más espontáneo que teorizado, hecho de rayas cortas, separadas y paralelas; estilo que puso al servicio de la representación de figuras poéticas y misteriosas, siempre serenas, en la suave atmósfera de un mundo idealizado y tomando prestada una cierta espiritualidad, que según muchos expertos recuerda al arte de Maurice Denis. Este pintor se detuvo en la armonía familiar, en las figuras de niños sabios o mujeres virtuosas de actitudes delicadas, cuyas miradas melancólicas supo captar y cuya psicología trató de penetrar. Notables son los lienzos dedicados a los espejos y que capturan el momento de “confesiones” entre mujeres que se encuentran en Bucarest en el Museo Nacional de Arte de Rumania.

¹⁹ Para ampliar, ver : Yann Farinaux-Le Sidaner: *Catalogue raisonné de l'Œuvre d'Henri Le Sidaner*. Monaco: Éditions André Souret, 1989.

Laportalière), entre 1929-1932), una joven leyendo o acompañada de su perro (*Jeune fille lisant* o *La jeune fille au chien*)²⁰.

Al reseñar el movimiento, el especialista Yann Farinaux-Le Sidaner apunta por dónde pasa la intimidad de estos cuadros:

[L]eur tendresse géographique pour l'atmosphère des paysages du Nord ou pour les côtes bretonnes balayées par le vent, leur sensibilité à la manière dont le temps se dépose dans un lieu, leurs liens avec les forces naturelles et spirituelles n'étaient pas exclusifs d'un intérêt appuyé pour les espaces de douceur de la famille, la sensualité des corps, l'introspection des portraits, la musique et la poésie. Inspirés, ils célèbrent la vie, la terre, les saisons, les eaux maternelles et protectrices sur le monde des tourments ou des joies intimes, de rêves amorces, entreaçant enchantements et mystères (Farinaux-Le Sidaner 2020 : 243).

El párrafo precedente nos clarifica con cierto detalle por dónde transitan los motivos de la intimidad según las obras pictóricas de los representantes del *intimismo*: el dulzor familiar, la sensualidad del cuerpo, la introspección del paisaje y las imágenes de lo ordinario/cotidiano muchas veces privadas de contornos precisos. En cuanto a los géneros picturales preferidos -al decir de Farinaux-Le Sidaner-, situamos el paisaje emotivo y el retrato (personal²¹ y de objetos²²) en atmósferas calmas, silenciosas y de recogimiento durante momentos de lectura²³ o música, de ensueño²⁴, de charlas entre dos personas²⁵ o una familia²⁶, e incluso de rituales

²⁰ La mayor parte de sus obras se encuentran en el Museo d'Orsay (París) y el de Belfort (Francia).

²¹ Citamos a modo de ejemplo: *Autoportrait* (1889) de Vuillard (Washington, National Gallery of Art) y el del noruego *Le Peintre Thaulow et ses enfants* (1895), hoy en París, Musée d'Orsay. Este último cuadro confluye tanto con el motivo de la familia como del autorretrato. Un tipo de óleo que será recurrente entre los intimistas, por ejemplo, en *Portrait de Madame Claus* (circa 1900, localización desconocida).

²² Pensamos en las mesas de Henri Martin, por ejemplo: *La Table de la mer*, Villefranche-sur-Mer (1920) (Toulouse, Fondation Bemberg) o *Une petite Table au crépuscule* (1921), Kurashiki, hoy en el Museo de Arte Ohara.

²³ Véase *La Bibliothèque* (1906), de René Prinet, tela hoy expuesta en el Musée Georges-Garret, *La leçon de guitare* (fecha desconocida) de Preint, hoy en el Museo de Gray, *La Lecture*, de Henri Fantin-Latour (1877) (Musée des Beaux-Arts de Lyon) y *En écoutant du Schumann* de Fernand Khnopff (1883), hoy presentado en el Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles.

²⁴ Recuérdese *Miss Ella Carmichael* (1906), de Edmond Aman-Jean, hoy localizado en el Petit Palais de París, y su célebre *Femme à l'œillet* (1908), en el Musée d'Orsay.

²⁵ Significativo es en este sentido el lienzo de Darío de Regoyos, *La Concha, nocturne* (1906, Museo Carmen Thyssen de Málaga), en el que se presenta el paseo de La Concha con seis personas, pero recogidas en íntima conversación de a dos.

²⁶ Baste citar a *Mères de famille* (s/d), de Henri Martin en *Intérieur. Madame Vuillard et Grand-Mère Roussel à L'Étang-la-Ville* (1900-1901), de Vuillard en Dallas Museum of Art.

como confesiones y escritura²⁷. Este género del paisaje y el retrato se plasma desde una técnica que disuelve estructuras y líneas bien marcadas modelando formas cromáticas que juegan con los usos de la luz para transmitir emociones y formas que lindan entre la definición y la indeterminación. Característica esta última que guardamos en la memoria a estas alturas de la tesis, puesto que la recobremos más adelante en el análisis de nuestras narrativas.

Volviendo y concentrándonos ahora solo en la hacienda literaria²⁸, los planteamientos más acabados en cuanto al *intimismo literario* emanan del ámbito francófono en la pluma de Sainte-Beuve, Georges Sand y Maurice Barrès. Sandra Cheilan dedica un capítulo de su libro a trenzar la noción de “roman intime”, “littérature intimiste” o “récits de l’intimité” entre Sainte-Beuve, Sand, Maurice Barrès et Proust pretendiendo demarcar a qué se referían cada uno cuando decían “l’intime”. La tradición de “literatura intimista” inaugurada por el hijo predilecto de Boulogne-sur-Mer se asienta sobre una lectura biográfica e intencionalista de las obras de arte, en la que los parámetros de evaluación e interpretación son la sinceridad, la autenticidad y la expresión de lo sensible como reflejo, ante todo, de la vida del escritor. A partir de su análisis de *Mademoiselle de Liron*, el crítico define como “novela íntima” una “littérature aimable”, con “une histoire touchante”, impregnada de “bon sentiment” para transmitir un contenido moral. Sainte-Beuve basa así la realización poética de lo íntimo en las intenciones edificantes del autor (intencionalismo) y en sus cualidades personales (biografismo). En esta huella se inscriben los hermanos Goncourt, Amiel, Rousseau y todo un espectro de autores cuyos textos autobiográficos y referenciales (diarios, correspondencias, confesiones y memorias) serán desacreditados estéticamente por pensadores como Brunetière y Bourget en tanto obras que únicamente sirven como “étalage du moi” sin operar intrínsecamente en la poética de la narración. Brunetière apela a un “roman intime” cuyos

²⁷ Recordamos las telas de Aman-Jean: *Confidences* (Bucarest, Museo Nacional de Arte de Rumania) y *Hésiode inspiré par la muse* (hacia 1903), Museo de Arte de Los Ángeles.

²⁸ Presentamos aquí las conclusiones de Sandra Cheilan en el apartado “Du roman intime beaubien au roman intime proustien” (2015), pp. 33-48.

principios sean el estilo, la composición y una visión elocuente de la vida interior expresada en la trama romanesca. Según Sandra Cheilan, este dardo brunetiano está en la génesis del pensamiento de Proust, quien rechaza la expresión y representación de la intimidad en el relato a partir del respeto de la adecuación entre vida real y obra de arte: “Proust s’attaque directement à la génération intimiste de 1830 qui fait de l’intime un principe existentiel et esthétique, et plus particulièrement à son représentant: Sainte-Beuve. Proust se sent bien isolé dans sa lutte pour une forme moderne et fictionnelle du dire intime” (Cheilan 2015 : 33). Por otra parte, Proust replicará también la concepción de novela intimista propuesta por Maurice Barrès, quien aboga por un autoanálisis bajo la forma de novela personal que, después de haber sometido el yo a la crítica de una conciencia reflexiva, le devuelve a ese yo una identidad coherente. Desde esta óptica los relatos intimistas contarían una historia de formación interior y espiritual, cuyo objetivo último sería ilustrar una tesis. A lo largo de su capítulo, Cheilan explica que una concepción moderna de intimismo debe ser leída a la luz de estas dos oposiciones de Proust: “contre les enjeux idéologiques et réalistes de Barrès et contre les critères de sincérité, transparence et bon sentiment personnel de Sainte-Beuve” (Cheilan 2015: 31-32). En conclusión, el intimismo moderno ideado en la *Recherche* se ofrece como un relato de introspección en el que el sujeto está en crisis exponiendo sus fallas y turbaciones a partir de la ficcionalización de un yo incoherente, en una escritura sinuosa y sibilina que refleja sus carencias y desequilibrios. Así, Proust,

[r]evendique un héritage intimiste hors de classifications établies. Contre Sainte-Beuve, Sand et Barrès, Proust se choisit des modèles de l’écriture intime (Nerval, Chateaubriand et Baudelaire), placée sur les auspices d’une temporalité subjective, de la prose poétique, mais aussi sous le signe de la remise en cause du sujet -qu’il s’agisse de la folie nervalienne qui procède de la fictionnalisation de soi ou de la dépersonnalisation charnelle baudelairienne qui met à distance le subjectivisme romantique-. L’acte de dénégation et le geste intérieur bibliocauste instaurent ces nouveaux critères intimistes (Cheilan 2015: 43).

Estas ideas atraviesan el libro de Sandra Cheilan para preguntarse por el espacio íntimo cincelado por Virginia Woolf y Fernando Pessoa en relación a la herencia proustiana. Para la

primera será el establecimiento de un tipo de escritura que se resiste al legado político nacional de una Inglaterra patriarcal y autoritaria volviendo su mirada a la extranjería y sensibilidad de la literatura francesa y rusa: “Sa vision de l’intimisme participe de son rejet des codes établis, qu’il s’agisse des conventions sociales bourgeoises, morales ou des codes littéraires et génériques de son époque en Angleterre” (Cheilan 2015: 44). En cuanto a Pessoa, la autora sostiene que en él se mezclan varias tradiciones intimistas, pero con un dictado principal: la expresión de la intimidad profunda del sujeto y la distanciación del yo, demostrando que “chaque apparition du moi dans le récit c’est ne plus qu’une feinte” (Cheilan 2015: 83).

Ahora bien, acercándonos a la crítica ibérica, se impone un caleidoscopio de referencias más prosaicas en las que el término se ha utilizado para definir artistas varios (escritores, cantantes, cineastas) que a menudo son muy diferentes entre sí y que no involucran necesariamente en sus obras escenas domésticas, interiores o paisajes emocionales (como en el intimismo pictórico), sino que se vinculan con esa actitud introspectiva en la trama y en la construcción de caracteres meditabundos que se vislumbran desde Proust. Este es el caso de la literatura de Clarice Lispector, por ejemplo (Maura 1998), referenciada casi siempre como “intimista”, o en la poesía española de los Postnovísimos, la tendencia “intimista y neorromántica” planteada por Elena de Jongh (1991).

La intimidad, lo íntimo y el intimismo se mezclan generalmente en los análisis intentando desde cada espacio (literatura, historia del arte, música, psicología) aportar una resonancia psicológica y/o social a la representación de esos espacios considerados íntimos, a esas escenas o historias de las que descuella un sentimiento de algo no público o poblado de subjetividad.

Volvamos ahora a la literatura hispánica reciente y su vertiente “intimista” y ambicionemos rastrearla en los estudios actuales. Si hay un adjetivo recurrente en las reseñas y críticas concernientes a Sara Mesa, Samanta Schweblin y Andrés Barba, es el de “intimista”.

Se ha hablado de “ambientes intimistas”, “dejo intimista”, “tendencia intimista”, “mirada intimista” y una larga serie de “intimismos”. Los críticos argentinos Daniela Szpilbarg y Leonel Tribilsi - apoyándose en las reflexiones de Nancy Fernández²⁹ - hablan directamente de “un tono intimista” en la expresión literaria contemporánea de su país³⁰, entre la que consideran vehicular el nombre de Samanta Schweblin:

Así se ve la representación de escenas y situaciones que transmiten señales de hastío. Los autores asumen la intemperie y el desamparo como ambiente y soporte de la experiencia de la comunidad. Se trata de narradores que manejan “un tono intimista” y donde el deseo de una morada coexiste con la dinámica de lo accidental ahí donde la destreza del sujeto consiste en elegir con libertad los vínculos, “sin mandatos morales ni imperativos” (Fernández, 2009: 54). En este tipo de producciones comienza a aparecer la autobiografía del relato familiar y de la infancia (Szpilbarg y Tribilsi 2020: 117-118).

Aunque, sin lugar a dudas, la novela *Kentukis* (Random House, 2018) de la laureada argentina residente en Berlín es la que más ha recibido el apelativo de intimista, de historia escrita desde “una perspectiva intimista” (Sánchez 2019: 149), alcanzando incluso a delinarse como una especie de subgénero, “el intimismo costumbrista”:

El intimismo costumbrista de *Kentukis* elimina esa distancia de seguridad. No tenemos más remedio que identificarnos con los personajes de Schweblin porque la sociedad que habitan es la nuestra y porque la tecnología que nos propone —siendo disruptiva— nos resulta verosímil (Betancur: 2019, s/p).

En compensación a la idea de “costumbrismo intimista”, recientemente Marta Pascua Canelo desde una lectura feminista sobrevuela muy rápidamente, en un texto titulado “Un ‘boom’ en femenino: realismo íntimo y reencantamiento ético en la última narrativa hispanoamericana” (Escrituras del siglo XXI, 2020), las escrituras de autoras tan disímiles como Liliana Colanzi, Gabriela Wiener, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Margarita García Robayo, Mónica Ojeda, Verónica Gerber o Brenda Navarro -entre muchas otras-, para concluir que:

²⁹ Fernández, Nancy: “Producciones culturales en la Argentina contemporánea. Experiencia y sensibilidad”, *Crítica Cultural*, vol. 4, n.º 2, 2009, pp. 51-63.

³⁰ Estos críticos realizan un análisis de las “nuevas sensibilidades” en autores argentinos jóvenes que se han internacionalizado: Laura Alcoba, Samanta Schweblin, Ariel Magnus y Félix Bruzzone. Ver el capítulo 4: Daniela Szpilbarg y Leonel Tribilsi: “Literatura sin escalas. Sensibilidades en la obra de cuatro escritores argentinos ‘internacionalizados’ (Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Ariel Magnus y Samanta Schweblin)” en: *Un mundo de sensaciones: sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*, coordinado y editado por Sabrina Cassini. Bs. As.: Flacso, 2020.

[e]l diálogo entre ética y estética en la producción de estas autoras es más que fecundo. Sus obras, que apuestan en su mayoría por una *narrativa intimista*, se encuentran alejadas de las grandes épicas con un compromiso político evidente, pero revelan sin embargo un fuerte componente ético en la medida en que abordan los conflictos y perversiones del ser humano contemporáneo. La politización de lo *cotidiano*, lo *íntimo*, lo *familiar* y lo *doméstico* manifiesta una nueva escritura política al margen de los grandes relatos, pero con una esperanza de intervenir la realidad desde la ficción. Podemos sostener, en definitiva, que *la narrativa de la última generación de escritoras latinoamericanas* aboga, en su relación con la realidad, por un reencantamiento ético del mundo desde el ámbito de lo privado, pues solo desde una reflexión e incursión en *la esfera íntima* y los males que la asedian podrá pensarse en una transformación social a todos los niveles (Pascua Canelo 2020: 34, cursivas nuestras).

Lejos de desaparecer como carácter, el adjetivo “intimista” desborda los comentarios en torno a la escritura de Ariana Harwicz. Así, podemos leer:

La sucesión de cuadros intimistas que compone la novela es la articulación de una voz que lo abarca todo, la pulsión narrativa de la protagonista atenta contra los comportamientos y maneras de pensar del resto de personajes –cuyo rol es más bien incidental– que se van sucediendo en la obra y, por lo tanto, resulta violenta (García Mendoza 2018: s/p)

La novela [*Matate, amor*], de carácter intimista, hurga dentro del cerebro de una mujer que construye su propio infierno (Pérez Vega 2013: s/p).

Al ofrecer una panorámica de la Nueva Narrativa Boliviana (aquellos escritores nacidos entre los 70 y 80), Erich Fisbach sitúa el intimismo como característica principal de esta generación y lo explica de la siguiente manera:

Así, los novelistas parecen desentenderse de esas transformaciones³¹ y de la tradición narrativa boliviana orientada hacia la novela de denuncia, de compromiso, para privilegiar una *mirada intimista* sobre la realidad y privilegiar la subjetividad de los personajes. A partir de esos años noventa los escritores de la nueva generación empiezan en cierto sentido a desplazar el centro de gravedad de la creación narrativa de la mirada sobre las condiciones espaciales, y de la dimensión testimonial y denunciadora, para proyectarse hacia una *dimensión intimista*. Con esta evolución, el individuo se sitúa en el corazón del proceso creativo. El personaje que ocupa el lugar central es un ‘yo’ cargado de angustias, de deseos reprimidos, de sentimientos universales, más allá de las limitaciones, restricciones, opresiones generadas por el espacio exterior (Fisbach 2019: 664, cursivas nuestras).

³¹ Fisbach se refiere a la transformación social y política que se produjo en Bolivia con el acceso a la presidencia de Evo Morales a finales de 2005. Un cambio que a su juicio no ha sido recuperado por la narrativa de autores como Liliana Colanzi, Rodrigo Hasbún y Sebastián Antezana.

Fisbach se refiere a aquella tendencia de autores como Liliana Colanzi o Rodrigo Hasbún y principalmente Edmundo Paz Soldán, de explorar “la realidad interior, la intimidad, la subjetividad, los miedos, las angustias y los deseos de los personajes” (2019: 667), cuyas modalidades narrativas más notorias se aglutinan en tres características: la utilización de un narrador en primera persona, la emancipación casi total del espacio localista y nacional (con sus conflictos y tradiciones) y el surgimiento del cuerpo como espacio discursivo. Estos tres puntos son los que Erich Fisbach inventariza como síntesis de esta “corriente intimista” en Bolivia interesada “por la intimidad de los personajes y por los espacios de esta intimidad” (669) tal como se desprende de las palabras de Rodrigo Hasbún:

Me gusta ver cómo los personajes se transforman en la intimidad, qué son ahí, qué intentan ser. Los dormitorios me parecen espacios fascinantes y, mal que mal, de despiertos o dormidos, en ellos sucede parte importante de nuestras vidas. Cuando escribo sobre sexo, como cuando escribo sobre todo lo demás, busco ser lo más directo posible, me desentiendo de cualquier pudor, llamo las cosas por su nombre. Si en muchas películas o en la televisión hay corte cuando los personajes empiezan a besarse, a mí me interesa explorar justamente eso que no se muestra, lo que se lleva el corte, aquello de lo que se ha prescindido (entrevista en *El país* por Garzón 2013: s/p).

Al respecto Magdalena González Almada subraya que la voluntad de eliminar o deformar todo particularismo nacional o regional en las nuevas generaciones sirve para no perturbar el mensaje individual y psicológico a fin de privilegiar al individuo y su intimidad (citado en Fisbach 2019: 669).

En el caso de Chile, por ejemplo, los estudios de Macarena Areco hablan directamente de un tipo de “novela de la intimidad” o “novela intimista” tal como veremos más abajo, al igual que las disquisiciones de Carlos Saavedra Cerda al calificar el cine chileno último como “cine intimista” y la propuesta de Nan Zheng relativa a la generación de escritoras chilenas de la postdictadura como representantes de un discurso de “intimidad transgresora”. Saavedra Cerda apuntala que el cine chileno naciente se aparta de los grandes relatos nacionales de héroes y verdugos, del color local y de una “épica chilena”. Así, nos dice:

Hoy estamos hablando y constatando la existencia de una especie de eje y, por lo mismo, el fenómeno en cuestión se concentra y se reproduce en una generación de realizadores jóvenes que producen filmes portadores de una opción biográfica, una *mirada intimista*, en el sentido de explorar los escenarios de la identidad singular y sus desplazamientos. En la actualidad el cine narra el retiro de los sujetos de la esfera social para confirmar la vaciedad de lo público, la indistinción de los espacios y la necesidad de recuperar lo afectivo en la intimidad como lugar de negociación y reconocimiento (Saavedra Cerda 2014: 13).

En este sentido Saavedra Cerda coincide con la crítica Carolina Urrutia Neno (Cuarto propio, 2013) en reconocer un común denominador de “narrativas intimistas” (Urrutia Neno 2013: 16) en el cine chileno actual, definiendo el intimismo desde la propuesta biográfica de Leonor Arfuch que desarrollaremos con precisión en nuestro próximo capítulo.³² Este tipo de celuloide contempla un registro en el que el material artístico está en comunión directa con la biografía del creador. Del mismo modo, según Nan Zheng los avatares de la dictadura son sometidos a un proceso de exploración memorialística a partir de los recuerdos personales de Lina Meruane, Andrea Jeftanovich, Nona Fernández, Alejandra Costamagna y Andrea Maturana. Los relatos íntimos se asientan en una doble estrategia que articula -a partir de historias familiares propias (biografía)- el cuestionamiento a un modelo de “patria” impuesto por el régimen pinochetista coincidente con un modelo social de estructura patriarcal. La “intimidad transgresora” en estas narradoras apela narratológicamente al gesto biográfico y en lo topológico se emplaza en el universo familiar:

[los] relatos desafían explícitamente al consenso patriarcal sobre los valores familiares patrios, impuestos por los mecanismos represores del régimen militar y consagrados por el mesianismo militar, a través de una problematización de las relaciones paterno-filiares, como en *Cercada* de Meruane y *Escenario de guerra* de Jeftanovic. Estos relatos íntimos desafían los discursos patriarcales que propagan que “la solidaridad familiar sea el primer fundamento del verdadero patriotismo” (Valores patrios 11) y que la misión familiar sea “un valioso patrimonio de normas, de conducta moral y de principios” (34) (Zheng 2017: 357).

Universo familiar y espacio cerrado, tal es la proposición de Macarena Areco en *Cartografía de la novela chilena reciente* (CEIBO, 2015). Aquí la catedrática y sus

³² En esta línea de “intimismo” como auto/retrato del yo se sitúa el compendio de González Álvarez, José Manuel: *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2018.

colaboradores proponen cuatro espacios de exploración³³ en la nueva novela chilena, y agregan una coda, titulada “Novela de la intimidad, novela de la intemperie”, para designar dos tendencias, una formada por una serie de textos que se suceden en lugares cerrados remitiendo al espacio social burgués de la postdictadura (novelas de la intimidad), y otra con espacios abiertos donde se expone el mundo proletario (novela de la intemperie)³⁴. Esta clasificación es retomada y cuestionada por Bieke Willem en *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: Casas habitadas* (Rodopi, 2016) planteando que la interpelación a la intimidad desde el espacio narrativo en novelas como las de Alejandro Zambra, Nona Fernández y Diego Zúñiga se manifiesta en la “atención por lo cotidiano” (Willem 2016: 317) en lugar de

³³ Espacios que corresponden a: I) realismos, II) experimentalismos, III) híbridos y IV) subgéneros privilegiados: ciencia ficción y policial.

³⁴ El término “intemperie” se acuña en la literatura y la crítica argentina a partir de la novela *El año del desierto* de Pedro Mairal. La obra se inicia con el estallido de diciembre de 2001 al mismo instante que un extraño fenómeno meteorológico gana el territorio: la intemperie, fenómeno de tipo natural que no acaba nunca de explicarse, va avanzando en Buenos Aires y destruyendo la ciudad, sobre todo sus inmuebles, en una dirección que va de la periferia al centro. La embestida de esta “intemperie” desata enfrentamientos internos entre distintas fracciones de la población: la *Provi* versus la *Capi*, los que quieren luchar contra el fenómeno y quienes lo niegan. Los vecindarios del centro de la ciudad eligen recluirse en el espacio doméstico, esencialmente edificios, cerrando y sellando el acceso a todos aquellos *otros* amenazantes que huyendo de la intemperie buscan mudarse a las zonas que todavía no se han visto tan afectadas. Esto provoca una reorganización de la comunidad en espacios amurallados, una reestructuración que debe contemplar las relaciones interpersonales, los métodos de abastecimiento, distribución e incluso vigilancia y castigo. De allí en adelante el relato se ofrece como una suerte de retrospectiva histórica. Mientras el territorio, geográfico y urbano del país entra en un proceso de ruina y desarme, la “Historia” se rehace hacia atrás, el curso de los acontecimientos emprende una ilación retrospectiva donde a los episodios de la crisis del 2001 le siguen eventos que aluden a la debacle del gobierno de Alfonsín, la última dictadura militar, el peronismo, la represión a las huelgas anarquistas, el proceso inmigratorio, la campaña al desierto, la fiebre amarilla, el gobierno de Rosas, el caudillismo, los malones, la colonización española y las guerras de la independencia, así hasta llegar a la fundación de Buenos Aires.

De este modo el espacio narrativo presenta una figuración en la que se opone el interior (las nuevas formas de sociedad en esas comunas cerradas) y el exterior (la intemperie). Rescatando esta diada y su realización narrativa la crítica argentina Elsa Drucaroff propone en 2006 una lectura de la “nueva narrativa argentina” en tanto literatura de la “intemperie”, es decir, textos cuentísticos y novelescos en los que la *intemperie* abreva la experiencia nacional a partir, por un lado, de la figura del espacio público como *intemperie* (desamparo), y por el otro, desde un modo narratológico que se distancia de la representación realista asumiendo modalidades oblicuas, indirectas e inciertas, a través de estrategias escriturales desrealizadoras y a partir del privilegio de géneros como la ciencia ficción o la ficción especulativa. Nos dice Drucaroff: “Aceptar la intemperie como condición latente de la escritura, de la existencia, del país, incluso de cualquier construcción posible de algo nuevo (una novela es “algo nuevo”), no es solamente una característica de *El año del desierto*; la encontramos en la mayor parte de las obras valiosas de los últimos 25 años. Los escritores nuevos cargan “con el desamparo que produce vivir en la Argentina”, como señaló Ariel Bermann para los cuentistas, “y comparten también, a pesar de las diferencias estéticas, una forma de mirar la realidad: miran de costado, con una mirada huérfana, cínica, sin dejarse atrapar ni apartarse por completo, pero sin terminar de creer en lo que están viendo”. En “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes”, *El interpretador*, 2006.

Esta definición de “intemperie” es la que subyacerá más tarde en las reflexiones de críticos como Macarena Areco para pensar la situación postdictatorial en Chile y denominar *novela de la intimidad* a aquellas cuyo espacio es el hogar familiar burgués y *novelas de la intemperie* a las que se desarrollan en ese espacio público devastado pero politizado.

“centrarse en eventos históricos y grandes emociones” a fin de “colocar en primer plano lo que puede pasar cada día a cualquier persona” (Willem 2016: 318). Esta elección escritural revela que las prácticas de escribir y de habitar (en sus casas) a partir del empleo de un lenguaje coloquial refuerza la cotidianeidad doméstica como sitio de “enunciación y de fuga”, al mismo tiempo que “banaliza el acto de escribir”, principalmente el formato novela. Esta nueva perspectiva, según la autora, entrevé una manera novedosa de posicionarse políticamente: desde la intimidad del hogar, pues es este el espacio propicio para hablar de las “nefastas consecuencias del neoliberalismo” ya que el espacio exterior (urbano) aparece ya degradado y desintegrado de tal manera que está invalidado como lugar de interpelación política. En la recurrencia a la intimidad del hogar (pareja y familia) Bieke Willem ancla una lectura politizada desde la que es posible forzar la enunciación de la dictadura a la vez que la distancia³⁵: la casa familiar en las narrativas abordadas opera como lugar de clausura y (muy pocas veces) de apertura para dar rienda a la memoria y al debate histórico.

Prosiguiendo el recorrido en el Cono Sur, hallamos en Uruguay que escritores como Fernanda Trías (revelación más aclamada de la narrativa uruguaya última) se ha cobrado también un lugar en el catálogo del “intimismo” y la “intimidad”, sobre todo su laureada *La azotea* (Tránsito, 2001). Nos dice -por ejemplo- Alba González en *La Cronosfera*: “Fernanda Trías nos regala una historia intimista que se forja, prácticamente, en un único espacio con pocos personajes” (González 2016: s/p)³⁶. Para Anna Forné³⁷ la cotidianeidad familiar en un entorno claustrofóbico (departamento) representa un espacio de intimidad que puede pensarse como “distopía crítica”:

³⁵ La autora se basa en las teorizaciones de Alberto Giordano para hablar de “enunciación” y “distancia”.

³⁶ Y directamente Constanza Ternicier publica el primer estudio sobre Trías titulado “*La azotea* de Fernanda Trías: una intimidad heterotópica o la continuidad de los raros”. En este artículo Ternicier Espinosa recupera la idea de “intimidad” como círculo de relaciones familiares en un espacio cerrado.

³⁷ Forné, Anna (2013): “Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías”, *Revista A contracorriente*, vol. 11, n.º 12. pp. 219-233.

En cierto sentido el concepto de distopía crítica es un pleonasma, ya que el concepto de distopía de por sí señala que se trata de una voz disconforme o crítica que se articula por un lado como contrapartida a las corrientes de pensamiento utópico y que, por otro lado, como una crítica a la realidad socio-política (Booker 3). Explican Baccolini y Moylan que lo particular de la distopía crítica es que, a diferencia de la distopía convencional, en aquélla se conserva un impulso utópico (7). Es decir, como máquina de leer el mundo, la distopía crítica es una construcción textual ambigua que formula una crítica sociopolítica al mismo tiempo que posibilita la formulación de un enclave utópico (Forné 2013: 223).

Por otro lado, José Gabriel Lagos, en “Nuevas generaciones de narradores uruguayos”³⁸, hace una distinción entre los escritores de la llamada “postcrisis de 2002” al ubicarlos en dos tendencias principales: los “pop” (Natalia Mardero, Ignacio Alcuri y Dani Umpi) y los “intimistas” (Richero, Trías, Suarez, Turnes). A saber:

Tal vez sea Casacuberta el puente con una corriente que surgiría sobre el año 2000. Además de las preferencias temáticas, sus integrantes comparten la conexión con Mario Levrero, cuyo magisterio como tallerista literario –aunque no estrictamente su ejemplo como escritor– sería un rasgo común de varios nuevos autores. Aunque algunos de estos jóvenes, como Sofi Richero, no asistieron a las clases de escritura que Levrero impartió hacia el final de su vida, su trabajo tiene una gran sintonía con el tipo de producción que el veterano narrador propició. Se trata de relatos breves, en los que es norma el uso de la primera persona, que refuerza el efecto de autenticidad autobiográfica de los textos. La referencia a episodios de la juventud y sobre todo de la infancia es otro de sus rasgos comunes; esto es llevado al extremo en la nouvelle *Limonada*, de Richero, en la que ciertos episodios de la niñez son repasados una y otra vez por la voz narrante, que busca obsesivamente aquellos momentos donde poder fundar el nacimiento de su propia identidad. También Fernanda Trías, Alejandra Suárez y Patricia Turnes fueron parte de esta corriente “intimista” (Lagos 2011: s/p).

El sobrevuelo efectuado sobre la crítica literaria sudamericana reciente muestra la persistencia de describir los textos a partir de la matriz “intimidad”, estela continuada por labores como la tesis doctoral en cine y literatura comparada para la Universidad de Barcelona de Diana Medina Menéndez donde se estudia la reciente cinematografía y narración literaria venezolana y la tesis de maestría de Alirio Fernández (Universidad de Carabobo)³⁹. Esta última aborda el asunto como elemento principal y distintivo del escritor Roberto Martínez Bachrich y los jóvenes narradores de su generación relacionando el “estilo intimista” con la subjetivación

³⁸ Lagos, José Gabriel (2011): “El relevo: nuevas generaciones de narradores uruguayos”, en: 400ELEFANTES (en línea), s/p. Primera versión de este texto en *Revista Todavía* [en línea], 22, 2009, s/p.

³⁹ Véase *El intimismo en la cuentística de Roberto Martínez Bachrich en el contexto de la narrativa venezolana desde 1998-2014*. Universidad de Carabobo, 2016. Disponible online.

propiciada por el Romanticismo de Gustavo Adolfo Bécquer en lo tocante a la exploración del lenguaje desde un sujeto opaco e inestable. El más reconocido libro de cuentos de Bachrich, por ejemplo, no solo materializa en su título la temática, *Las guerras íntimas* (Editorial Lugar Común, 2011), sino que lo hace a partir de un abanico de tramas en las que lo público y lo privado como categorías devienen obsoletas convirtiéndose – al decir de Zakarías Zafra– “en cualquier espacio propicio para el desgaste” (Zafra: s/p). Leemos diez historias que abordan diversas expresiones del amor, la venganza, la muerte, el tedio y la paranoia: sentimientos que enfrentan a los personajes y que los sitúan siempre en una especie de campo de batalla, en el que “[t]odos hemos perdido terreno. Todos hemos sido triunfo y carne de cañón. Lo privado y lo público se enfrentan sin caras conocidas, sin mapas ni protocolos, en alguna especie de otra reconstrucción” (Zafra 2020: s/p). Una vía de exploración escritural alternativa que el mismo Zafra referirá como “maquinaria íntima” justamente en su reciente libro *Maquinaria íntima: Cuerpo, exilio, memoria, palabra* (2019), un libro que experimenta con los géneros breves alrededor de cuestiones que atañen al cuerpo y la experiencia amorosa en tanto “espacios íntimos” en los que la relación entre memoria y palabra, el oficio de escritura, la resistencia política y el exilio de la diáspora venezolana reciente juegan un rol fundamental. Esta “maquinaria” de la que nos habla el autor busca capturar el mundo desde una perspectiva “tan intimista” como “fugaz” a partir de la intensidad y concentración del lirismo en los géneros breves para transmitir profundas sensaciones y emociones.

La denotación *intimista* como tendencia también está presente en la crítica peruana en palabras del mismo Fernando Ampuero quien escribe refiriéndose a “la generación post”:

[s]on creadores, en muchos casos, de novelas de aprendizaje y autoficción (también llamadas autobiográficas y autorreferenciales, vecinas de la memoria y el diario íntimo). Los narradores del siglo XXI, han aparecido en un contexto diverso, pero escriben desde una mirada *intimista*, existencial (Ampuero 2015: s/p).

Jorge Iván Parra en Colombia descubre cuatro tendencias de la novelística actual: histórica, urbana, de la violencia e intimista⁴⁰; y aunque reconoce esta última como la “menos abundante” (2015:13) clarifica que “[se] trata de historias que exploran la intimidad de un yo interior que casi siempre es un trasunto del autor” (Parra 2015: 13). Parra coincide con Coto-Rivel en conectar formalmente el término “intimista” con el de autoficción y testimonio ficcionalizado. En cuanto a contenido lo enlaza con la búsqueda existencial y el entorno familiar e inmediato:

En narrativa podríamos hablar de cuatro tendencias: Novela histórica, Novela y cuentos urbanos, Novela de la violencia y relato intimista-biográfico (lo que también sería válido nombrar como historia mínima) o Novela en clave, como la llama el español Javier Marías. ... [p]roducciones de historias que exploran un yo que casi siempre es un trasunto del autor. A esta producción bien vale llamarla intimista (Parra 2015: 2-3).

El caso de México es bastante particular, pues no se da un asentamiento de tendencia alguna, por el contrario, la crítica parece ser unánime en insistir sobre la idea de que estamos ante una “generación” -siempre con comillas- de escritores con temáticas y formas muy variadas imposibles de resumirse en algunas directrices. Sabiendo por supuesto, que -editorialmente por lo menos- hubo una marcada asociación con las narrativas del narcotráfico y la violencia en los últimos años.

El profesor José Carlos González Boixo, en su introducción “Del 68 a la generación inexistente”, dentro del libro *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, cita como una de las tendencias de la narrativa mexicana el “intimismo”, aunque dentro de un contexto de “hibridismo cultural”:

Se aprecian multitud de tendencias: la metaficción, el relato histórico, lo fantástico, el intimismo, la marginalidad de los barrios urbanos, lo escatológico o la denuncia. Esta diversidad temática podría llevarnos a pensar en un rasgo generacional, el “hibridismo cultural”, algo sin embargo prematuro a dilucidar (Boixo 2012: 15).

⁴⁰ Parra, Jorge Iván: “Panorámica de la actual narrativa colombiana: novedades y tendencias”, *Signo*, 2015, pp. 2-20. Aquí se ubicarían textos de autores como Pedro Juan Valencia, Darío Jaramillo, Tomás González y Juan Cárdenas.

Víctor Barrera Enderle, por su parte, reclama que en la categoría llamada “Literatura del Norte” México no solo puede producir “una narrativa centrada en algunos tópicos: frontera, narcotráfico, migración, desierto, etc.”⁴¹, tal como ciertos circuitos editoriales parecen haberle asignado, sino que también lleva adelante proyectos escriturales que van desde “el intimismo más refinado hasta la ciencia ficción” (Barrera Enderle 2012: 73). Sin embargo, su cruzada apuntala a la desactivación del leer y producir literatura desde la imposición de un mercado editorial que ha condenado México a “una categoría fija, en un pesado obstáculo que puede limitar y distorsionar nuestro derecho a la representación estética” (Barrera Enderle 2012: 79). Y finalmente, constatamos esta precisión iconoclasta en las palabras de uno de sus representantes; David Miklos nos dice:

Encuentro en las escritoras y escritores mexicanos nacidos a partir de 1975 un ánimo liberado —es decir: “desgeneracionalizado”—, así como una no pertenencia a grupos y tendencias: se trata, por así decirlo, de islas bañadas por el mismo mar y con corrientes comunicantes. Algunos de ellos se refugian en el realismo, aunque su realidad está trastocada por la violencia a la que hemos sido condenados (Antonio Ortuño y Oswaldo Zavala; en otro sentido, Mariel Iribe Zenil y Paulette Jonguitud); otras, recurren a la literatura como artefacto, desapegadas de las convenciones del mercado editorial (Daniela Bojórquez y Verónica Gerber). Y están también los que escriben al margen de todo, desprendidos incluso del país o de su terruño, en una prosa geográfica y emocional distinta (César Albarrán, Brenda Lozano, Daniel Espartaco Sánchez, Daniela Tarazona y Luis Panini).

Las agrupaciones que hice en el párrafo precedente, sin embargo, son arbitrarias: ya el lector podrá hacer sus propios diagramas de Venn (Miklos 2015: 8).

Por su parte, la narrativa centroamericana cuenta ya con un análisis detallado de la narrativa “íntima” en el contexto social post-conflicto en la pluma de Sergio-Coto Rivel: *Fictions de l'intime: Le roman contemporain d'Amérique centrale* (Edition de Nantes, 2017):

Le XX^e siècle a construit de manière forte en Occident – particulièrement au lendemain de la Grande Guerre – un discours du moi, de l'intime, exprimant de manière subjective l'expérience vécu et son injustice. La littérature centre-américaine a aussi développé cette tendance surtout dans les textes révolutionnaires et contestataires, mais aussi dans le roman, lequel d'une part continu l'engagement des luttes historiques et d'autre part essaie de se détacher complètement de la mémoire de la guerre, et de mettre encore plus en avant le moi

⁴¹ Barrera Enderle, Víctor Barera: “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México”, en: *Aisthesis*, n.º 52, 2012, pp 69-79.

dans sa complexité intime, dans sa quotidienneté ou encore dans de nouvelles luttes politiques et revendicatrices (Coto-Rivel 2017: 267).

Coto-Rivel subraya la centralidad de la intimidad en estas literaturas al privilegiar los usos de los géneros ficcionales del yo, sobre todo de las formas autoficcionales (testimonio y autobiografía) en un contexto de revalorización de sujetos marginales desde las categorías de género y sexualidad marcados por un entorno centro-americano de “après-guerre” aún violento y belicoso (Coto-Rivel 2017: 270).

Si pensamos en la complejidad de la literatura caribeña, resulta imposible presentar valorizaciones homogéneas, tal como demuestran en su libro Guadalupe Silva y María Fernanda Pampín (*Literaturas caribeñas. Debates, reescrituras, tradiciones*, 2015). En esta compilación se revela la heterogeneidad de la literatura del Caribe en temáticas y estilos que van desde los diferentes debates en torno a la constitución identitaria de las naciones, pasando por los éxodos y la marginalidad regional labrada por su situación geográfica y económica. Empero, la académica Mireya Fernández Merino, en sus estudios sobre las narrativas caribeñas de la diáspora, argumenta que, pese a sus diferencias, parece existir un común denominador en esos textos que actualiza un sentimiento de nostalgia materializado en una “escritura intimista” a fin de “recuperar la memoria desde un tiempo de la infancia, de la juventud o el regreso al lugar de origen” (Fernández Merino 2011). El Caribe insular hispánico es un campo de estudio que escapa a nuestro conocimiento; sin embargo, nos parece pertinente señalar que tras nuestra escueta búsqueda no son apreciables comentarios como los citados en los párrafos precedentes. Las cuestiones relativas a la migración, la pobreza endémica y las relaciones con Estados Unidos parecen apoderarse de la materialidad literaria. Dejamos a nuestros colegas especialistas el interrogante planteado.

Y ya, cruzando el océano, vemos que en España los afanes clasificatorios siguen siendo casi imposibles. Recordemos que, en su momento, al analizar la novela de la Transición, Mar

Langa y Ángel Prieto (2007) identificaron una recuperación del argumento, frente al experimentalismo formal del período anterior; pero también llamaron la atención sobre “la falta de proyecto colectivo” en consonancia con la cultura posmoderna que cuajó a partir de los años ochenta. Esa circunstancia implicó una multiplicación de tendencias narrativas que la crítica aspiró a agrupar por sus temas (narrativa autobiográfica, mítico-fantástica, histórica, erótica, metaficcional, costumbrista), por su forma (epistolar, dialogada, fragmentada) o por su tono (intimista, lírico, prosaico). Creemos que lo comentado por Langa y Prieto en 2007 sigue vigente en la narrativa actual. La libertad creativa de los narradores da lugar a una gran diversidad técnica y temática, que viabiliza la convivencia de los subgéneros codificados, históricos y policíacos, sobre todo, con planteamientos testimoniales, intimistas y ensayísticos; al igual que marcara en su clásico *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual* Fernando Valls hace ya casi veinte años, obra en la que convergían el desencanto de la Transición y los ecos de la guerra civil en algunos autores, la importancia del espacio urbano en la nueva novela y un suspicaz análisis de la literatura joven que dio que hablar a partir de 1997 (Valls 2003).

No existe a nuestros ojos tampoco un estudio que hable claramente de una “inclinación intimista”, pero sondeando los análisis de novelas recientes, se evidencia que las referencias a la misma son permanentes. Críticos literarios como Iñaki Ezquerro o Carmen Pujante Segura sostienen que el gran aporte de un escritor como Andrés Barba a la narrativa española contemporánea es un “discurso intimista”⁴²:

Lo que aporta Barba a esta novela española es un *discurso intimista* que no se basa en el fácil y trillado lirismo, sino en la indagación de sentimientos y sensaciones que no son muy presentables a primera vista. Concretamente 'Versiones de Teresa', su última novela, es el victorioso cumplimiento de un difícil reto que va mucho más lejos del plano estilístico o simplemente técnico para adentrarse en los más peligrosos y asimismo sugerentes pantanos de lo sensual, de la intimidad y de lo moral (Ezquerro 2006: s/p, negrita nuestra).

⁴² En el caso de Pujante Segura, la gran innovación de Andrés Barba vendría dada por la profunda renovación del formato de la *nouvelle*. Aconsejamos: *La novela corta contemporánea*. Madrid: Editorial Visor, 2019.

Para Daniel Vega en su blog *El placer de la lectura*, todo lo que cultiva Andrés Barba es “un estilo descriptivo intimista que hace recordar a los grandes de la literatura del XIX” (El placer de la lectura, 2014), mientras que, en entrevista con José Muñoz para *Revista de Letras*, el propio Barba reconoce su literatura como “intimista” (2013)⁴³, y ante la inminente presentación de su novela *En presencia de un payaso* (Anagrama, 2016), certifica:

Tiene por un lado la carga de novela intimista de corte psicológico que he estado haciendo hasta ahora y por otra un personaje que es un antiguo cómico que ha tenido una aventura política (Barba en entrevista con Francisco Griñan en *Sur*, 2014, s/p).

También desde el otro extremo del Atlántico, la reseñista de la *Revista Ñ* Gabriela Saidón examina en el madrileño un “clima intimista” que todo invade (*Revista Ñ*, marzo de 2015).

En lo que concierne a Sara Mesa innumerables serían las citas en las que su escritura ha sido descrita como “intimista”, aunque la misma autora en varias ocasiones mantenga que su literatura “nada tiene de intimista sino de cosa pública” (en entrevista con Matías Néspolo para *El mundo*, 8 de octubre 2018). El crítico explica:

[l]os críticos citan a Kafka, a Thomas Bernhard, a Patricia Highsmith o incluso a Javier Tomeo para intentar definir su literatura [la de Mesa] y le prodigan epítetos como inquietante, perturbadora, desasosegante e intimista. De todos ellos, del único que se desmarca la sevillana es de “intimista”. **“Mis libros no hablan de lo íntimo, sino de lo público. Intimista es el adjetivo que se suele atribuir a la escritura de las mujeres”**, se queja y con razón (*El mundo*, 2018, negrita en el original).

Efectivamente, la literatura de la sevillana ha sido casi siempre definida como “intimista”, basten estos ejemplos:

El club de lectura dedicará su sesión de enero a la autora española Sara Mesa con la lectura de “Cicatriz”, obra intimista que cuenta una relación entre dos personajes que se conocen por Internet (César Noordewier, en portal del Instituto Cervantes de Utrech, 20/04/2018).

Sara Mesa ha construido un conjunto sólido y coherente de voces con su ya peculiar estilo tensado y sin artificios, que se revela aún más depurado en el manejo de las formas cortas. La finalista del Premio Herralde de Novela 2012 con *Cuatro por cuatro* y autora de *Cicatriz*, perturbadora novela que obtuvo un notable éxito

⁴³ En entrevista con José Muñoz (junio 2013), a propósito de la publicación de *Lista de desaparecidos* (Editorial Siberia), en *Andrés Barba y Pablo Angulo retratan lo que sienten los desaparecidos: Revista de Letras*, 2013.

entre los lectores y la crítica, entrega ahora su libro quizá más personal e intimista (contratapa de *Mala letra*, Anagrama, 2016).

Cara de pan continúa la línea del realismo intimista que emprendió Sara Mesa tras la publicación de su último libro de cuentos, *Mala letra* (Ricardo Lladosa: *La normal y lo anormal: Zenda*, 13 de septiembre 2018)

Además [refiriéndose a *Cara de pan*], plantea una serie de reflexiones sobre la biología, la sexualidad o la enfermedad a través del simbolismo asociado al ámbito de la ornitología y a la música de Nina Simone. Todo ello motiva la creación de un tono intimista que atraviesa la obra en su totalidad y del que es consciente el lector en todo momento (Carlos García Nuñez, *Diablotexto digital* 3, 2018, p. 150).

Infinitas serían las citas en las que la crítica literaria ha asociado los textos de esta escritora con lo intimista (realismo intimista, ambiente intimista, tono intimista, obra intimista); sin embargo, en varias ocasiones, tal como hemos señalado, la artista se deslinda de este calificativo, principalmente por asociarlo a la literatura femenina con temáticas y ambientes replegados en el universo de lo doméstico/materno, literatura en la que ella no se reconoce. Ahora bien, pero si lo íntimo o intimista lo relacionamos con *Das Unheimliche* y no con su opuesto, tal como sugiere Beatriz Calvo Martín en su artículo “Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por Cuatro* de Sara Mesa” (Orbis Tertius, 2019), quizás la perspectiva de Sara Mesa con respecto a lo intimista cambiaría⁴⁴.

Finalmente, la prolífica obra de Andrés Neuman invita a ser abordada desde todas las miradas posibles: el humor, el absurdo, lo fantástico, lo histórico y evidentemente lo íntimo. Tal como certificaron los volúmenes editados en Neuchâtel en 2015 (Irene Andres-Suárez y Ana Casas: *Andrés Neuman: Cuadernos de narrativa*, UNINE) y en Montpellier por Julio Zárate, Karim Benmiloud, Raúl Caplan y Erich Fisbach en 2016 (*Andrés Neuman extraterritorial*, Presses universitaires de la Méditerranée) en torno a la obra del argentino-

⁴⁴ Cabe señalar el valioso aporte que ha significado la reciente publicación de una obra colectiva que trata toda la obra de Sara Mesa: *Narrar lo invisible: aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 2020 y que va en esta línea al decir de Mario Aznar Pérez en la reseña del volumen para la revista *Kamchatka* (diciembre 200): “[p]uede decirse de los autores nacidos en los estertores del franquismo que su literatura está marcada por el sello de la diversidad y de la fragmentación, de la primacía de lo íntimo y personalizado sobre lo colectivo y social; puede decirse, también que la cultura del consenso se impuso en la escritura de estos autores, pero que con la crisis del 2008 esa idea comienza a agrietarse” (2020: 2).

español⁴⁵. Específicamente dos son las obras que los estudiosos (y el mismo autor) han calificado como relatos “intimistas”: *Hablar solos* (Alfaguara: 2014) y *Fractura* (Alfaguara: 2018). Veamos unos ejemplos:

Estos mecanismos de resistencia [analizando *Hablar solos*] constituyen el núcleo de interés de la presente lectura: el sexo, la literatura y el viaje; los mismos que desarrolló Bolaño en uno de sus relatos “Literatura + enfermedad = enfermedad” (2003), y que refuerzan la influencia del autor chileno sobre esta nueva generación de escritores. En consonancia a esta afirmación destaco la adopción por parte del autor de una *prosa marcadamente intimista*, cobijada bajo la “nueva literatura de viajes”, en formato de road trip, y adscrita a muchas de las pautas de la narrativa hispanoamericana actual, para abordar un tema tan recurrente en la literatura universal como es la muerte; en lo que representa un giro hacia una escritura de micromundos que según Manrique Sabogal contienen el universo (“La novela en español”) (Aurelio Auseré Abarca 2017: 3, cursiva nuestra)

Así pues, estas novelas [*Pudor* de Roncagliolo y *Hablar solos* de Neuman] y muchas otras contemplan historias cotidianas e intimistas que se suceden en periodos de tiempo muy breves de dentro de la familia, factor que condiciona su extensión, que en las últimas décadas ha evolucionado de grandes novelas a textos que en su mayoría no superan las doscientas páginas (Aurelio Auseré Abarca 2017: 98).

Watanabe [protagonista de *Fractura*] muestra que en el fondo toda intimidad es colectiva (Neuman en entrevista con Matías Castro para El cultural: “Hay que poner la lupa en el mal propio”: 6/06/2018).

El narrador y poeta Andrés Neuman regresa con un libro intimista [*Hablar solos*], de registro más coloquial y ambientado en el presente. La proximidad de la muerte decide a un hombre a realizar un viaje por carretera junto a su hijo, a bordo de un camión, mientras que su esposa se lanza a una catarsis de sexo y lecturas compulsivas (El Mercurio: 10/07/09).

Cuando se recurre a esta doble vertiente [se habla de *Fractura*], la colectiva y la íntima, confesadas siamesas que comparten una misma memoria, la del horror, se comprende cómo la literatura y el lenguaje, en confidencial intimidad, son capaces de trenzar los itinerarios y el paradigma de un conjunto de personas que, habiendo sido despojados de su rumbo y ciclo vital, no tienen otro remedio que vagar en busca de la nueva reconstrucción de su propia identidad (Sofía Bernardo Méndez: “La resiliencia de *Fractura*: un alarido justificado”, *Letralia*, 4/11/2019, s/p)

La constatación de estar frente a escrituras intimistas o relatos que recalcan en la intimidad es atestada por muchos especialistas, aunque la ambigüedad terminológica subyacente nos debe interpelar a hilar más fino en la definición de *intimismo* o *intimista*.

⁴⁵ Al momento de entregar esta tesis ha aparecido un tercer estudio sobre Andrés Neuman: *Las cadenas de la identidad: poética y desarraigo del viaje en Andrés Neuman*, de Javier Ferré. Madrid: Iberoamericana, 2022.

Términos que parecen ser un saco galimático en el que caben un abanico de rasgos pendulantes entre lo familiar, lo costumbrista, lo privado, lo femenino, lo emocional y lo autoficcional.

En los hechos, lo intimista es visto muchas veces como la imagen del individuo retraído en su propio rulo protector, amurallado por su condición existencial en *pro* de una afectividad exacerbada. No obstante, no es este el sentido hondo de las apreciaciones que hemos repasado, por lo cual precisamos detenernos a pensar de qué se habla cuando se dice “vertiente intimista” a fin de poder ubicar nuestro corpus en el devenir de la literatura hispánica contemporánea. Por ello, juzgamos tan necesario el trabajo de sondeo enciclopédico que acabamos de hacer. Conservando en la memoria todo lo recolectado hasta aquí y leyéndolo a la luz de las palabras de la editora de Planeta, Raquel Gisbert, al exponer el panorama literario actual, “el material íntimo, la búsqueda personal, la explicación de la propia vida, [que] se ha convertido en la masa literaria más apropiada de nuestro tiempo” (Gisbert 2014), es que proponemos cuatro ejes en torno a los cuales gravita la idea de “narrativas intimistas” según los investigadores precedentes:

1.- Epistemológicamente la intimidad aparece como una especie de zona auténtica del sujeto en la que este preserva su esencia frente al resto de seres humanos (Parra 2015). Por otro lado, es constante la idea de que estas narrativas hablan desde la intimidad de la experiencia vital (y personal) como lugar naturalmente no público o no expuesto al paisaje político del afuera pero que -paradójicamente- en las obras es usado para interpelar los desbarajustes ocasionados por la *polis*. Tal es el caso del análisis dedicado a las narradoras chilenas, por ejemplo, en el que los relatos de la intimidad doméstica cuestionan el relato de la ciudadanía impuesto por la dictadura de Pinochet. De igual manera ocurre con los textos de escritores argentinos pertenecientes a la “Generación de los hijos” como Laura Alcoba, Felix Bruzzone o Patricio Pron en Argentina⁴⁶ cuyos espacios de intimidad (casa y familia) son la contrapartida posible a

⁴⁶ Para ampliar el concepto de “generación de los hijos”, ver Amado, A. y Domínguez, N. (Comps.): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2005, y Reati, Fernando: “Entre el amor y el reclamo:

la libertad confiscada por la dictadura. Baste la aseveración de Ilse Logie y Bieke Willem para constatarlo:

Llama la atención en estas novelas “reversionistas” [novelas correspondientes a la Generación de los Hijos] el resurgir de la política desde otro ángulo, el hecho de que reine en ellas un *clima intimista* y familiar, que privilegia el ámbito doméstico y que se plasma en un rescate de los detalles más cotidianos del pasado, como la evocación de juegos infantiles, rituales de comida casera o experiencias escolares como espacios de liberación (Logie y Willem 2015: 4, cursivas nuestras).

Consideramos que estas novelas postmemoriales pueden calificarse de nostálgicas por la presencia central que ocupa en ellas el motivo de la vuelta a la casa de la infancia. Aunque en estas *narraciones intimistas* y reflexivas no ha desaparecido la sensación de desamparo y si el verdadero regreso al hogar se presenta de antemano como una utopía inalcanzable, lo siniestro que dominaba en las novelas melancólicas ha perdido protagonismo ante un proyecto de resemantización vital (Logie y Willem 2015: 9, cursivas nuestras).

2.- Políticamente, lo íntimo se piensa como emancipación (Fisbach) de los discursos y problemáticas localistas y nacionales; lo que según muchos críticos posibilita la “internalización” de los escritos (Szpilbarg y Tribilsi) pues se centran en cuestiones de ética existencial (ecología, traumatismos personales, nuevas tecnologías) que van más allá de las dificultades y de los relatos de nación o militancia (Canelo). Este argumento es el que nos presenta mayores apuros teóricos pues entraría en discordancia con los “relatos intimistas” que instituyen un reclamo al *afuera*, como los regímenes dictatoriales que acabamos de citar.

3.- En el plano narratológico, ganan las técnicas de autor-representación, los usos de géneros tradicionales de la intimidad (diarios, confesiones, memorias, cartas) (Ampuero, Fisbach, Coto-Rivel) y el uso de la primera persona como método de cuestionamiento y jurisprudencia frente a la historia y las versiones oficiales.

4.- En los motivos abordados, la paleta es clara: familia, universos hogareños/domésticos burgueses (Areco, Fernández), cuerpo propio (Fisbach), efectividad del yo (Saavedra Cerda) y

la literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina”, en *Alter/nativas*. Ohio State University, 2015, paginación propia.

emociones (amor, odio, pena, enfado). En esta representación intimista la familia y el cuerpo ganan la partida en materializaciones como el retorno a instancias de infancia y juventud, la casa parental y la sexualidad en sus diversidades.

Ahora bien, estas puntualizaciones nos han ayudado a avanzar y focalizar un tipo de ficción que se ha dedicado a valorar la intimidad frente a narrativas en las que las luchas sociales en novelas “totales” a partir de figuras heroicas lo copaba todo. Estas escrituras le han restituido a lo íntimo un poder de injerencia discursivo al devolverle al sujeto de a pie y sus vivencias un rol activo en la Historia, incluso central pues son el motor de la sospecha, del quiebre del *statu quo* político originado durante etapas de despotismo político. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, este trato de lo intimista no es el único que es apreciable. Hay otra deriva: aquella en la que cada individuo parece haber perdido el poder de fundación y de articulación entre su historia y la Historia, valgan los textos de Barba como ejemplo, en los que el “intimismo” se enhebra más bien con una idea de imparcialidad e irreferencialidad inmediata más que con un entorno externo preciso (capitalismo, consumismo, patriarcado, nacionalismo). Es justo aquí donde podemos percibir la diferencia entre textos cuya estructura subyacente apela a la intimidad para reenviarnos a un sistema donde todos los elementos reclaman y responden a una dilatada red de correspondencias cuya finalidad es la de reequilibrar un orden que fue perturbado, alterado por la irrupción de las dictaduras, del sistema patriarcal o neoliberal, según el caso. Empero, vislumbramos trazos en los que el “intimismo” atañe a la pérdida del poder de los sujetos de descifrar las correlaciones porque los espacios validantes tradicionales para la interpretación solo aparecen como obsoletos o inexistentes -en palabras de Szpilbarg y Tribilsi- “desde el hastío, la intemperie y el desamparo” (2020: 117) o según Saavedra Cerda desde “el vaciamiento de lo público” (2014:14).

Podemos pensar que hay un aspecto común en lo mencionado y que podría articular las modulaciones del “intimismo” en nuestro corpus; aquel que propulsa el relevamiento de toda

aspiración totalizante *en y para* el sujeto. Nos preguntamos si una escritura “intimista” no es aquella que periclita un modelo de comprensión del individuo desde el privilegio de un espacio dicotómico que opone lo público a lo privado, lo interior vs. lo exterior, el paisaje vs. el rostro, la historia personal vs. la historia oficial. Esta duda releva quizás el meollo contradictorio fundante de la intimidad, aquel que cristaliza en el sujeto un compromiso de doble vía: por un lado, el abrirse a una dimensión exterior y mundialista, y por el otro, el sumergirse en su propia intrahistoria nutrida por su memoria, su cotidianeidad, su corporalidad y sus afectos. Esta contradicción funda la significación misma del “intimismo” tal como en su sentido llano describe el diccionario de la RAE: “1. m. Tendencia literaria centrada fundamentalmente en la expresión de los sentimientos y de las emociones más íntimos” (Versión online). Este esclarecimiento entre lo que está adentro y “se expresa” evidencia la coexistencia de dos semas, tal como Daniel Madelénat (1989) indicara: el del “*approfondissement*”, es decir el de la vuelta hacia los confines de la individualidad, a la verticalidad de la búsqueda interior; y en segundo lugar a la “*horizontalité*” que significa la apertura hacia el otro que está a mi lado, que se distingue del *Otro* endógeno, del *Otro* dentro de la misma instancia múltiple impregnada de alteridad que habita a todo sujeto, en palabras de Nicoleta Dolce:

Cette présence externe semble remplir un double rôle : elle peut soit ourdir la trame de la petite histoire, de l’existence apparemment banale, et l’investir d’une dimension familière et mémorielle ; soit tisser au même temps la toile de la Grande Histoire et la traverser comme un symbole de la condition humaine (Dolce 2012: 34).

Pensamos que, en ambas circunstancias, el yo que habla, que cuenta, está confrontado a un universo misceláneo en el que se yergue como soporte de todo cuestionamiento existencial, de todo intento regenerador, puesto que su doble recorrido lo lleva a sondear tanto el camino de su interioridad y su mismidad como también el del espacio del *Otro*. En este doble trayecto, la elección del tipo de espacio donde busca posicionarse, identificarse y regenerarse el individuo

es el que, desde nuestro punto de vista, podría distinguir a las narrativas “intimistas” en lo concerniente a la intimidad implicada.

Retomando la distinción hecha por Nicoleta Dolce en su libro *La porosité au monde* (2012) acordamos que todo itinerario relativo a la intimidad puede darse, por una parte, en el espacio de la “petite histoire”,

[i]nvestie d’amour et d’affectivité, meublée par des objets ordinaires et quotidiennes, habitée par les êtres proches souvent revisités par le philtre lacunaire de la mémoire, vécue en tant que lieu d’encellulement du moi, d’exaltation d’un narcissisme qui peut frôler l’hyperintimité et susciter le voyeurisme (Dolce 2012: 25).

Y, por otro lado, puede procurarse para intervenir en el espacio de la “Grande Histoire”⁴⁷, de aquella Historia que nos es a todos común y que cuenta con relatos oficiales e institucionalizados. Dolce se refiere a las guerras mundiales y la Shoah principalmente. En este recorrido, la intimidad adquiere una implicancia Histórica, se convierte en el lugar desde donde enlazar, cotejar y juzgar la injusticia, la muerte, el dolor y las decisiones a gran escala desde un yo confrontado a un *Otro/s* exógeno cuya cuantía está dada por ser aquel que ha atravesado y padecido la Gran Historia, y que por lo tanto puede testificar. Sospechamos que es este el horizonte en el que se ha trabajado principalmente la intimidad en la literatura reciente, otorgándole a la intimidad como categoría atributos que lindan con lo privado, lo biográfico, lo personal y, tal como veremos más adelante, con lo inefable en un marco de lectura y cuestionamiento histórico nacional que interpela épocas y eventos específicos como dictaduras y crisis económicas o regímenes de autoridad como el patriarcado, la supremacía étnica o racial.

Recapitulando entonces, y volviendo a la intuición inaugural acerca de una “vertiente intimista”, no solo la confirmamos como hipótesis y punto de partida, sino que buscamos dilucidarla. Lo “intimista” abraza la centralidad de un pensamiento de la intimidad, de una realización artística de lo íntimo, en la que se privilegia la mirada del sujeto particular ante los

⁴⁷ Dolce lo denomina: la dimension de la “porosité au monde”. Ver Dolce, Nicoleta: *La porosité au monde*. Montréal: Éditions Nota bene, 2012, principalmente el primer capítulo.

magno relato colectivo, manifestando una doble anchura ligada a una visión del mundo que incluye y excede lo personal, pero desde una perspectiva más universalista en lo común que localista. El intimismo sería la manera de capturar, de denotar la intimidad y correspondería a una elección estética que opta por tramas modestas, centradas en eventos ínfimos, en universos narrativos precarios y circunscriptos a la familia, a los amigos, a los interiores de casas y a relaciones familiares y amorosas resquebrajadas por un entorno hostil (intemperie, desamparo). Todo ello narrado desde el registro de la primera persona en formatos propicios al testimonio: cartas, autobiografías, memorias, diarios. Aunque, ¿podemos ceñir el intimismo solamente a formatos específicos de la primera persona, a lugares interiores y privados y motivos familiares y sexuales? ¿O existen obras en las que lo intimista abarca una noción más compleja y articulada con espacios, técnicas y motivos *otros*? Nosotros barruntamos que sí, lo que no contradice los trazados anteriores, sino que los amplía. Reparamos que mientras más lecturas atesorábamos relativas a los escritos del corpus más advertíamos la circunscripción al ideario señalado; entretanto los textos mismos (y las intuiciones críticas) nos invitaban a pensar la intimidad desde otro ángulo que no se centrara en los formatos íntimos tradicionales ni en los universos propiamente privados, cerrados y femeninos, principalmente porque la noción de intimidad puesta en juego es mucho más vasta.

De allí, la necesidad de consagrar un apartado al trazado de la intimidad como categoría en los estudios que la exploran como eje de su tejido epistémico; puesto que al dedicarnos a su cuestionamiento nos encontramos con una sobreabundancia de teorías cuya médula de análisis es la intimidad pero que focalizan aspectos muy distintos conduciéndonos a una desiderata también diversa. Por ejemplo, la correlación existente entre intimidad y autoficción debe ser planteada en consonancia con el llamado “Giro biográfico” (Arfuch, Catelli) o los espacios domésticos como privilegio narrativo juzgados desde la óptica del input anterior de la novela social o el auge actual de la exposición mediática. En nuestro recorrido la mayor dificultad es

cernir un concepto de intimidad con el cual trabajar las obras ya que una vez constatada esa “vertiente intimista”, la intimidad en tanto eje se difumina en un rimero de sentidos que se superponen: privacidad, emotividad, subjetividad, biografía, exposición.

Creemos necesario entonces re-trazar, aunque más no sea someramente la etimología del término con su riqueza semántica de antaño y contemporánea, tanto en un devenir diacrónico como sincrónico recurriendo a varias disciplinas. El derecho, la historia, la antropología, la sociología y la filosofía nos ayudarán a dar cuenta del fenómeno y a especificar la terminología usada para hablar de él. Luego para no quedarnos en la pura especulación retomaremos tales conceptos en estudios literarios de ámbito hispánico: Alberto Giordano, Carolina Sanabria, Macareno Areco, Nora Catelli y Beatriz Sarlo.

La palabra poética de Camille Mauclair⁴⁸ es citada por Daniel Madelénat para definir el intimismo como “l’art d’exprimer ce que les objets et les êtres, tels qu’on les aperçoit, laissent deviner de profond, d’estime ; le tragique et mystère quotidien de l’existence ordinaire, la poésie latente des choses” (citado en Madelénat 1989: 23). Sugestiva y prometedora conceptualización que, por un lado, refiere la concavidad del ser y, por el otro, su deseo y posibilidad de manifestación no explícita (“latente”), o, parafraseando a Barba, “existiendo solo para ser mostrada” en ese “riesgo permanente” que su escritura asigna - diciéndolo con Harwicz-.

⁴⁸ Según Daniel Madelénat, la palabra *intimismo* en el arte fue utilizada por primera vez por Camille Mauclair en su tratado *De Watteau à Whistler*, aunque existen controversias pues el diccionario Oxford ya la recoge en su edición de 1903. Quizás había sido empleada ya por Mauclair en textos anglófonos. Lo cierto es que es alrededor de 1905 que se expande el uso de este término para designar estilos de arte que se focalizan en develar la intimidad. Ver Dolce 2012.

CAPÍTULO II

Capítulo II

Reorganizando la deriva teórica

II.1.- Enmarcando cada esfera: privado, público e íntimo

On a prétendu que le confinement était une occasion de retrouver des expériences intimes en mettant entre parenthèses certaines contraintes sociales. Cela revient à confondre encore une fois l'intime et le privé.

Michaël Fœssel

Quizás el célebre verso de Marcial según el cual “Es sincero el dolor del que llora en secreto” (en *Liber spectaculorum*, 80 d.C) concentra el sentido que la dupla privado/público ha significado en gran parte de la historia. A los ojos de Marcial, la sinceridad es posible únicamente en el espacio de lo privado, en el espacio de lo que no es expuesto públicamente. Esta idea de algo auténtico, oculto, escondido y separado de la vista o del conocimiento de los demás, ha ganado mucho terreno en los estudios sociales y jurídicos a la hora de separar dimensiones de la vida humana, pues esta se realizaría en dos esferas antinómicas: la del ser público y la del ser privado. En este contexto la privacidad se ha asumido tradicionalmente como intimidad, y sigue siendo uno de los principales problemas a los que nos enfrentamos actualmente en la política y el derecho a partir de la reciente deriva tecno-científica. En el presente apartado presentamos los principales estudios que han investigado la intimidad intentando definirla y circunscribirla a un cierto ámbito. Esta tarea demuestra la dificultad de la delimitación del concepto. Por ello, y con fines de rigor académico, hemos decidido exponer aquí extensamente el punto de origen del debate público/privado-íntimo desde la Antigüedad clásica, el paso al estado moderno y la crisis de este modelo dicotómico al pensar la revolución tecnológica actual y la dimensión inasequible del ser humano.

Si bien numerosos estudios filosóficos se han dedicado a desmontar el “error” que supone la existencia de estas dos esferas como realidades contrapuestas y separadas, muchos

son los ejemplos de todo tipo que desde la Antigüedad hasta hoy siguen resolviendo el problema de manera dicotómica, entendiendo que la esfera privada significa la gestión de entidades relativas a la vida individual mientras que la esfera pública responde al pensar en comunidad. Esta concepción provendría sobre todo de la férrea demarcación hecha por el derecho y la cultura romanos en un primer momento, y en un segundo momento, por la concepción moderna de Estado y no por la *polis* griega, tal como generalmente se piensa. Tal equívoco derivaría de una concepción sesgada en la interpretación de los textos aristotélicos, ya que se comete el error de no comprender el concepto último de *libertad* que Aristóteles planteara, es decir, no como relación del hombre con el Estado (perspectiva moderna), sino sobre todo con la *mismidad* de las condiciones personales de libertad (*eleutheros*).

Para Domenico Musti el par de conceptos público/privado es la base de toda la historia política y organizacional de la sociedad, permeando el conjunto de la historia del pensamiento y la práctica política: “el mundo hereda, desarrolla y complica el tema elemental de la relación entre lo público y lo privado en la *polis* clásica” (Musti 2000:323). De allí que para Esther Godoy Henarejos:

Podemos entender estos conceptos de modos diversos, incluso referirnos a ellos de modos distintos⁴⁹, pero, sin duda, son las nociones que guían y han guiado no solo la reflexión política sino también el cómo los hombres estructuramos nuestras vidas. Pueden aparecer bajo el nombre de poder frente a la consciencia, como lo oficial frente a la resistencia individual, o como la ley frente a la voluntad individual. Este es, por ejemplo, el modo en que podemos encontrarlos en la tragedia griega. Pero también de un modo más actual, como el Estado frente al individuo, el poder público y los derechos individuales, la solidaridad como apuesta al individuo, o la casa frente a la ciudad, o como las dos facetas enfrentadas del hombre moderno: ciudadano y sujeto privado. Por su parte, algunos de los grandes estudiosos de este tema en la ciudad antigua se han referido a lo público y lo privado bajo los nombres de participación y apatía en el poder político (Finley). Fustel de Coulonges analiza la realidad de la ciudad antigua bajo la dicotomía Estado-familia. Y Glotz lo hace desde el análisis de la sociedad política como conjunto frente al poder individual (Godoy Henarejos 2008: 27).

⁴⁹ En efecto, Godoy Henarejos hace coincidir el concepto de lo privado con el de intimidad a lo largo de su trabajo.

Según Ford Wiltshire el vislumbrar estas dos categorías se lo debemos a la cultura griega, ya que estas delineaciones no podrían haber sido hechas en las teocracias del antiguo Cercano Oriente “porque dios-soberano lo permea todo y no permite la noción de lo privado” (Wiltshire 1989: 34), y que remonta a la primera aparición documentada de los conceptos en la *Odisea* de Homero:

Such delineations could not have been made in the theocracies of the ancient Near East, because in such culture’s god-as-ruler permeates everything and no notion of the private is possible. The polarity appeared in the Greek language, however, as early as Homer and was elaborated further in the democratic period of classical Athens. [...] The first explicit opposition between public and private in Greek literature occurs in the *Odyssey* (Wiltshire 1989: 8-9).

Ya será con la democracia de Pericles cuando estas categorías se apuntalen verdaderamente en la vida del hombre griego, aunque se registren vestigios anteriores⁵⁰. Con Pericles el individuo adquiere su rol como tal, frente a la condición que tenía en la sociedad aristocrática anterior: en una relación de reciprocidad, de interconexión entre la vida privada y la vida de la *polis*. Será con la llegada del Imperio Romano y su sistema de leyes cuando la separación de ambas esferas se vuelva tajante en el sentido en el que tradicionalmente ha sido interpretada, y que, al decir de muchos investigadores, se debe a la asunción acrítica que se ha impuesto en Occidente de la noción de libertad en un sentido puramente liberal (Wiltshire, Musti, Henarejos):

La razón de la asunción total de esta dualidad de esferas es clara y parece a todos evidente. En la actualidad, y desde hace ya más de un siglo, la mayoría de las sociedades ‘avanzadas’ vivimos bajo la bandera del pensamiento liberal y hemos adoptado la definición liberal de libertad⁵¹. Esto es así, no solo en lo concerniente

⁵⁰ Ver Vidal-Naquet, Pierre: *La democracia griega. Una nueva visión. Ensayos de historiografía antigua y moderna*. Madrid: Akal, 1992.

⁵¹ Hay un cierto consenso entre investigadores en sostener que se han dado históricamente dos lecturas de la libertad clásica griega: una en la que al parecer no existía libertad alguna, pues todo lo acaparaba el Estado, “la vida privada, personal no se eximía a la omnipotencia del estado” (Fustel de Coulanges 1931: 327). La segunda interpretación defiende que la única libertad existente era la libertad política, no admitiendo resquicio alguno para la individualidad libre en la *polis* (Benjamin Constant). Evidentemente la manera de entender la libertad se basa en un relato dicotómico en el que el Estado y el individuo son entidades totalmente enfrentadas, esto es, desde “una concepción actual en la que el Estado es un mal para el individuo, ante lo que el hombre debe rebelarse” (Henarejos 2008: 39); lo que supondría olvidarse de la concepción griega según la cual el hombre solo es tal en tanto vive en comunidad, en una “comunidad bien organizada, con buenas leyes expresión de la recta razón” (Aristóteles en su *Política*, III 16). De allí, el gran equívoco de la concepción liberal de la libertad, pues el individuo

a la teoría, sino también en lo relativo a nuestra vida cotidiana. Y es la fuerza de esta teoría la que ha supuesto la aceptación general de la separación radial de las esferas públicas e íntimas. Es más, el gran teórico de esta distinción, Benjamín Constant, creía que solo entenderíamos la política moderna comprendiendo esa separación. [...] Su división parece de lo más intuitiva. Por un lado, lo privado como el ámbito de lo familiar y las relaciones domésticas, el círculo íntimo de amigos, el trabajo propio y las creencias personales y costumbres. Y, por otro lado, bien diferenciado, habla de la esfera de lo público, como aquellas acciones que se llevan a cabo en el ámbito de la política, el campo de las leyes incluso, la economía (Godoy Henarejos 2008: 32).

Esta distinción, con unos u otros matices y disparidades, ha sido recogida por autores tan complejos e influyentes como Max Weber, Jürgen Habermas, Isaiah Berlin o Hannah Arendt, a veces privilegiando en su argumentación uno en desmedro de otro o incluyendo diferentes categorías en cada cual⁵². Por ejemplo, el lugar de la realización de la libertad para Berlin es el ámbito privado pues ahí es donde nos sentimos en familia y ejercemos la virtud, mientras que para Arendt el lugar de la libertad es el espacio público (apertura, debate, deliberación, pluralidad, ágora) puesto que lo privado (la casa) recoge el sentido más negativo en tanto *idiotes* (traducible como *ignorancia*)⁵³, dominación y ocultación.

Para resumir lo expuesto, apelamos a las clarificaciones de Nora Rabotnikof, para quien hay tres aspectos concretos que desde la Antigüedad acarrea esta dicotomía⁵⁴:

no era esclavo de la *polis* en las cuestiones privadas precisamente porque la vida pública era garante del espacio privado y de la libertad de éste; tal como dice Sartori: “Nella città-comunità degli antichi la libertà non si affermava opponendosi allo Stato: lo Stato non esisteva. Al contrario, la libertà si affermava, all’inverso, nel prendere parte al potere collettivo” (en *Democrazia. Cosa è* 2006: 149).

⁵² Para ampliar las distinciones entre teóricos, ver Geuss, Raymond: *Public goods, private goods*. Princeton: Princeton University, 2001.

⁵³ Isaiah Berlin desarrolla este argumento en su obra *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 1969 (la versión en español corresponde a *Cuatro ensayos sobre la libertad*. Madrid: Alianza Editorial, 1998). Hannah Arendt se expresa sobre el tema en *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1998. Para profundizar minuciosamente la noción de la dicotomía público/privado en relación al pensamiento griego, en particular en la deriva aristotélica y su incidencia en el contexto teórico republicano y liberal, es imprescindible el trabajo de Esther Godoy Henarejos (2008). Solo nos limitaremos a señalar aquí que para Hannah Arendt el *oikos* privaba al hombre de la vida verdadera, de lo esencial de una auténtica vida humana, es decir el estar privado del ser visto y oído por los demás en ese espacio “de iguales” (conocido y compartido por todos) que representa la *polis*. Ver Arendt, Hannah: *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993.

⁵⁴ En Rabotnikof, Nora: “El espacio público: caracterizaciones teóricas y expectativas políticas”, en Quesada: Fernando (editor): *Filosofía política I. Ideas políticas y movimientos sociales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.

1. Lo referido a lo colectivo frente a lo que refiere al individuo. Significación que más tarde evolucionará hacia la polaridad entre lo político-estatal y lo civil.
2. El sentido de lo abierto, de lo accesible frente a lo cerrado, lo clausurado, que se hurta a la disposición de los otros.
3. El sentido de lo manifiesto, de lo visible, de lo transparente frente a lo oculto, lo secreto, lo sustraído a la mirada de los otros⁵⁵.

Por ello, desde la Antigüedad occidental, los espacios privados atañerían a los atributos de la religión doméstica, la familia, el derecho de propiedad de la casa y el cuerpo y las relaciones subjetivas. Todo esto representaría ora la libertad y la desigualdad, ora la coacción y la igualdad según el punto de vista político adoptado:

[por] privado entendemos todo lo que tiene que ver con el individuo en el ámbito doméstico: el ser humano en sus relaciones con otros individuos; en su rol de marido, padre, esposo, mujer o hijo; pero también todo lo que tiene que ver con las posesiones privadas, los intereses, las necesidades, aspiraciones y derechos de los hombres del *oikos*. Ese *oikos* que representa el ámbito de la desigualdad y la diversidad, el que es también el ámbito de lo íntimo, como bien demuestran Safo, Sócrates y Aristóteles (Henarejos 2008: 148).

Frente a tal deslinde, el espacio público corresponde entonces a todo lo relativo a la *polis*: tanto el individuo en su condición de ciudadano, de extranjero, de advenedizo o de exiliado de la *polis*; como todo lo que tiene que ver con el gobierno común y la preocupación por los asuntos políticos, el sistema de instituciones, de leyes y las normas relativas al ciudadano. Según Musti, el “reino de la igualdad” cuya elaboración en términos jurídicos se la debemos al derecho romano (Musti 2000: 338).

⁵⁵ Geuss, por su parte, reflexiona sobre los espacios que atañe cada dimensión en la Grecia clásica, la Roma imperial y el cristianismo. De este modo, para los griegos existían acciones que no podían hacerse en el ágora por ser manifiestamente indeseables, ya sea por pudor o por honor (*aidos*), y que únicamente correspondían a la ‘casa/hogar’. Para los romanos los espacios se delimitaban según la capacidad de regulación ejercida por el poder público, así era privado e íntimo todo lo relativo a los intereses particulares de cada hombre, imposibles de ser regulados. Por su parte para el cristianismo, lo privado es el espacio mental al que los otros no tienen acceso, solo el individuo y Dios, frente a lo público que es lo social (Geuss 2001).

Para Tristan Storme, la asimilación del concepto de *intimidad* con el de *privacidad* vs. *publicidad* se debería a esa “summa divisio”⁵⁶ que registra como fundamento el Derecho a partir del pensamiento liberal en sus ansias de estabilizar las expectativas de todos los grupos religiosos, ideológicos y guerreros en pugna bajo el manto de la ley y la libertad de expresión en un marco de deliberación colectiva. Dado que los liberales no poseen ni comunidad de identificación, ni de tradición, ni de religión, ni de convicción, ni obligación, tal como ocurría en los modelos de estado anteriores, el único modo de crear ese “partage collectif et pacificateur” (Storme 2016) es el aparato jurídico nacido de la deliberación. El afianzamiento de la interpretación de lo privado como equivalente a lo íntimo vendría dado, en este sentido, por la impronta liberal que se impuso en las sociedades contemporáneas principalmente a finales del siglo XVII y que ha operado hasta hoy, momento en el que -según Storme- esta concepción comienza a mostrar sus limitaciones o a requerir un nuevo abordaje:

[car cette] partition commence aujourd’hui à se fissurer à cause de la survenue de nouveaux sujets de société qui rendent problématique la résolution de toutes les pratiques sociales sur la liberté de choix [...] [ces nouveaux sujets de société] viennent de nouveau réclamer au sein du débat publique une dimension affective, religieuse et existentielle négligée par la pensée libérale (Storme 2016)⁵⁷.

En resumen, el par *público/privado* ha atravesado desde la Grecia clásica nuestra forma de *ser* y *estar* en el mundo, llegando a constituirse en el fundamento mismo de nuestra ordenación jurídica. Norberto Bobbio, en el *Diccionario de política*, nos recuerda que esta pareja de términos se alistó en la historia política y social de Occidente con dos conocidos párrafos del *Corpus iuris* (Instituciones, I, I,4; Digesto, I, I, I, 2). Desde entonces, el tema creció en importancia hasta volverse una de las grandes dicotomías del pensamiento político, jurídico y filosófico, tan importante como guerra y paz, democracia y autocracia, sociedad y comunidad, estado de naturaleza y estado civil. Sin embargo, ejemplos como las que recoge Ernesto Garzón

⁵⁶ Sobre el origen e historia de la “summa divisio iuris” en Roma, véase: Nocera, Guglielmo (1992): *Il binomio pubblico-privato nella storia del diritto*. Napoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, pp. 7-29.

⁵⁷ Tristan Storme cita como nuevos problemas de sociedad, la eutanasia, los movimientos LGBT, el genoma, la fecundación, GPA, biotecnología y clonamiento.

Valdés en su trabajo “Algunos comentarios sobre lo íntimo, lo privado y lo público”, publicado en la revista *Claves* en 2003⁵⁸, ponen claramente en tela de juicio la dicotomía: la escena del baño de una dama, dos ancianos libidinosos que la observan ocultos en los pinceles de Rembrandt y Berni; la leyenda de Diana y Acteón contada por Ovidio y pintada por Carlo Maratti y Gaspar Dughet; el secreto que guardaron los médicos ante el degradado estado de salud de Perón como candidato a la presidencia en septiembre de 1973 y su inexorable muerte en julio de 1974 que llevó a la presidencia de Argentina a su esposa María Estela Martínez de Perón y, con ella, al país al periodo dictatorial más negro de su historia reciente; o el descubrimiento por un parapléjico de un uxoricidio en el film *Rear Window* (Bleckner: 1998) nos conducen a repensar los límites entre lo privado y lo público. Límites que la misma filosofía del Derecho comienza a situar como “derechos a la intimidad”, tal como ocurrió en las sentencias judiciales por violación de este derecho en los casos Lewinsky (becaria y *affaire* sexual de Clinton en la Casa Blanca) o los hijos extramatrimoniales de Carlos Menem y François Mitterrand. En todos estos casos existe, o se alega, una violación a la esfera “íntima” de acuerdo con las pautas sociales imperantes en cada circunstancia. Pero se establece una zona gris que no pertenece ni a una esfera ni a la otra: el deseo o no de reconocimiento público de un hijo, por ejemplo, puede darse en la ley (espacio público) o ser contada como evento privado (publicada en las revistas) pero no vivida en el amor o el rechazo (intimidad).

Al releer estos ejemplos nos preguntamos entonces: ¿es posible delimitar exactamente el ámbito de lo privado y, por lo tanto, de lo público? ¿Es la distinción privado-público exhaustiva? Sin lugar a dudas, no. Gran parte de las miradas teóricas actuales parecen coincidir en plantear que:

⁵⁸ Garzón Valdés: “Algunos comentarios sobre lo íntimo, lo privado y lo público”, en: *Claves de razón práctica*, n.º 137, 2003 pp. 14-24. Este artículo a su vez es una versión posterior de un trabajo publicado en *Doxa* en 1998 (Ernesto Garzón Valdés, 1998: “Privacidad y publicidad”, en: *Doxa*, n.º 21, vol. I, 1998, pp. 223-244).

[h]asta cierta época que ya nos parece muy lejana, antes de que se volvieran completamente obsoletos los paradigmas teóricos basados en dicotomías o al menos distinciones claras entre lo público y lo privado, era posible todavía hablar de “cine político” o de “literatura intimista” dando por supuesto que el primero no tenía mucho que ver con la intimidad y la segunda, nada de político. Pero esos esquemas han evolucionado, junto con las miradas críticas y académicas que los proyectaban. Las abundantes reflexiones dedicadas a la porosidad contemporánea entre los espacios privado y público, entre lo personal-subjetivo y lo social-colectivo, así como la redefinición constante de los conceptos de intimidad y de política que permean las demás categorías sin confundirse con ellas (Dufays/Willem 2016: 113).

Argumento que coincide con las reflexiones desde la filosofía jurídica que nos provee

Ernesto Garzón Valdés:

Lo que me importa es determinar el campo de denotación de cada uno de estos términos, es decir, procurar delimitar tres ámbitos que, sobre todo en el caso de los dos primeros [privacidad/intimidad], suelen ser confundidos o tratados como total o parcialmente coincidentes. Pienso que vale la pena establecer estas distinciones ya que ellas permiten determinar con mayor precisión el alcance de una posible evaluación moral o jurídica de los actos o actividades realizados en estos ámbitos (Garzón Valdés 2008: 15).

Aunque, a pesar de que, tal como señalan Dufays y Willem, los paradigmas de comprensión basados en dicotomías ya son obsoletos, sigue resultando operativa⁵⁹ -o al menos para iniciar una discusión- la separación entre ambas esferas en diferentes perspectivas de análisis. Entre estas perspectivas, señalaremos tres estudios que abordan la intimidad desde posiciones lindantes con la dicotomía que venimos reseñando pero que actualmente dejan al descubierto sus limitaciones. Acercamos aquí al lector los trabajos de Paula Sibilia y Carolina Sanabria que se focalizan en la intimidad como fragmentos del yo o espacios privados que se constituyen según la voluntad de mostración (Sibilia) y de ocultación (Sanabria) ante lo público. Y, para coordinar estas reflexiones, referimos someramente en un tercer momento, los estudios de Claude Habib en lo relativo a la asimilación histórica de la mujer y lo femenino como lugar de lo íntimo, ya que el mero hecho de ser mujer alejó a este sujeto de la vida pública encerrándola en la casa con sus dispares emociones. Después de estas meditaciones, la interpelación de Garzón Valdés al modelo dicotómico se vuelve imprescindible.

⁵⁹ Tal como hemos reseñado en la Nota 16.

Lo público mostrado y lo privado ocultado en las reflexiones de Sibilía, Sanabria y Habib

En primer lugar, pensamos en la obra *La intimidad como espectáculo* de Paula Sibilía (2008), quizás el libro de mayor calado entre los trabajos recientes. Sibilía parte de la hipótesis de que la manera en la que las identidades se construyen está “modelada” por los contextos socioculturales, así también como por las tecnologías de cada época. Su objetivo será examinar y comprender las nuevas prácticas de exhibición de la intimidad en el contexto de Internet, al despuntar el siglo XXI, preguntándose:

¿Cómo influyen todas estas mutaciones [blogs, e-mails, upgrades, fotologs, messengers] en la creación de “modos de ser”? ¿Cómo alimentan la construcción de sí? En otras palabras, ¿de qué manera estas nuevas transformaciones contextuales afectan los procesos mediante los cuales se llega a ser lo que se es? No hay duda de que esas fuerzas históricas imprimen su influencia en la conformación de cuerpos y subjetividades: todos esos vectores socioculturales, económicos y políticos ejercen una presión sobre los sujetos de los diversos tiempos y espacios, estimulando la configuración de ciertas formas de ser e inhibiendo otras modalidades (Sibilía 2008: 19).

Con el objetivo de analizar la “vitalidad de ese tipo de subjetividad que algunos autores denominan *homo psicologicus*, *homo privatus* o personalidades introdirigidas” (Sibilía 2008: 27), la autora realiza, en primer lugar, una genealogía de las formas de autonarración y su significado cultural en la modernidad, principiando un análisis sociológico acerca del cambio de paradigma de los modos de ser y de leer el yo que plantean las nuevas tecnologías. Para Sibilía, se ha producido un desplazamiento del predominio del *ser* al *tener* (época burguesa) y del *tener* al *parecer* (época contemporánea). Tal movimiento produce una revolución en los relatos autobiográficos⁶⁰ como síntomas de la aparición de una nueva gestión del yo en sus coordenadas espacio-temporales.

En lo que toca al espacio, se constata una ruptura de la interioridad moderna en aras de una tiranía de la “visibilidad” que privilegia la “exhibición total” y relega la relevancia del

⁶⁰ No vamos a resumir toda la argumentación, solo nos limitamos a estudiar los “relatos autobiográficos” Sibilía habla principalmente de la correspondencia y el diario.

contenido a un segundo plano. Si bien la autobiografía como género confesional es una constante en la tradición, Sibilia nos recuerda cómo la escritura del yo en la modernidad respondía a la construcción de una noción de sujeto desde su propia introspección, en un gesto *hacia adentro* “auténtico y verdadero” cuya ardua interioridad podía ser revelada en tiempo y forma (géneros intimistas): el *homo psicologicus* moderno buscaba en el acto introspectivo y solitario de la escritura un reencuentro y una comprensión de sí mismo, mientras que hoy “nada parece implicar un retorno a la soledad, al silencio y al monólogo interior de los “lectores escritores” del siglo XIX” (Sibilia 2008: 57). En este contexto de análisis, es evidente cómo Paula Sibilia equipara la noción de intimidad a la de privacidad, tal como deja ver desde el inicio de su ensayo:

A fin de comprender este fenómeno tan contemporáneo de exhibición de la intimidad -o la *extimidad*⁶¹-, se impone una primera pregunta: ¿estas nuevas formas de expresión y comunicación que hoy proliferan en la web deben considerarse *vidas* u *obras*? Todas esas escenas de la vida privada, esa infinidad de versiones de usted y de yo que agitan las pantallas interconectadas por la red mundial de computadoras, ¿muestran la vida de sus autores o son obras de arte producidas por la era digital? (Sibilia 2008: 35).

De este modo, la reflexión reposa básicamente sobre la diferenciación entre el espacio público y el espacio privado, o, para decirlo con la autora, lo socialmente *visible* y lo *invisible*, deja de tener sentido en los nuevos modos de sociabilización contemporáneos. Por lo cual, estas nuevas prácticas culturales no son una publicación *a posteriori* de una interioridad previa sino formas de “extimidad” (término que Sibilia recupera de Tisseron⁶²) y que hace alusión a la exhibición instantánea y constante de aquellos fragmentos íntimos/privados de la vida, esto es, a la construcción autoficcional en lenguaje audiovisual del yo a partir de esas escenas que corresponden al ámbito de la familia, la amistad y la sexualidad, principalmente. De allí, que

⁶¹ Sibilia retoma el término *extimidad* propuesto por Serge Tisseron, es decir, como fragmentos íntimos, privados seleccionados para ser expuestos y validados por (y para) la vida pública.

⁶² Aunque tal como se verá más adelante Serge Tisseron sí trabaja vislumbrando un modelo cuatripartito: íntimo, intimidad, privacidad, publicidad.

para la escritora la intimidad, nuestro espacio interior y privado, hoy en día no exista como “refugio” sino como espacio a ser creado artificialmente, en el gesto de la publicidad del yo⁶³.

Este correlato entre privacidad e intimidad es una constante en el ensayo de Sibilía, y se valida justamente porque sus reflexiones se inscriben en la lógica de lo publicable, de las condiciones de autorización que el yo ejerce en el dominio público para visibilizarse, mostrando a las claras el gesto contemporáneo opuesto a lo que significara otrora la subjetividad interior. Si antes para ser *alguien* necesitábamos retraernos de la mirada pública en aquella metáfora fantástica que Virginia Woolf profesara, la habitación propia; ahora el gesto privilegia la “mostración”. El tratamiento de la intimidad en el libro de Sibilía adscribe a la visión dicotómica tradicional que asimila lo íntimo a lo privado; pero dada su amplitud intelectual vislumbra sin explicitarlo ese otro sentido de intimidad que en palabras de Baudrillard no corresponde ni a lo público ni a lo privado, sino “tout simplement à un mot chargé d’affectuosité et de vécu, d’une ambiance impuissante de définition” (Baudrillard citado por Ricot, Jacques 2010: 66)⁶⁴.

Mientras Sibilía se focaliza en las ansias de mostración del individuo, su colega costarricense, Carolina Sanabria en *Contemplación de lo íntimo* (2011), se ubica en el gesto opuesto de la ocultación y la intromisión voyerista. En esta obra se problematiza desde imágenes cinematográficas y pictóricas las relaciones sociales a partir de la metáfora de la intimidad transgredida por excelencia: el voyeur. Tras el análisis de diferentes películas, Sanabria concluye que esta figura se encuentra presente no solo a nivel de la mirada del espectador sobre las acciones de los otros, sino que también se incorpora en las modalidades de

⁶³ Junto con este desplazamiento espacial, esta *extimación* del sujeto a su capa más “epidérmica” y “visible”, convierte del mismo modo la concepción temporal del yo: mientras que la escritura de sí moderna se apoyaba en un juicio lineal del tiempo y la consecuente relevancia de la memoria, la carencia de tiempo en la vida actual crea una “destemporalización” o “presentificación” del presente, es decir, una ruptura con la linealidad del tiempo y deja paso a su consiguiente “desmemoria”.

⁶⁴ Citado por Ricot, Jacques: “De l’intimité à l’intime”, en *Éthique du soin ultime*. Paris: Presses de l’EHESP, 2010, pp. 65-72.

acceso a lo real de los dispositivos tecnológicos (géneros televisivos como los *reality-shows*, video-cámaras de vigilancia, etc.) a los que al mismo tiempo intenta trascender mediante el establecimiento de relaciones con análisis de pinturas clásicas y modernas en la historia del arte. Al decir de Sanabria, es notable un impulso natural del ser humano por arrasar la separación ontológica frente al resto de los individuos y la curiosidad innata, pero al mismo tiempo reglada en su acceso a la intimidad (privacidad) ajena. Esta perspectiva el análisis rescata la dicotomía desde la injerencia de la mirada del otro en espacios (baños, habitaciones, hogares) y eventos (acto sexual y muerte) que le son “naturalmente” vedados a la mostración común. En este sentido lo íntimo es lo que no autoriza el yo a ser visto, expuesto; y que el *voyeur*, en una mueca de injerencia no consentida, lo devela:

Modalidad constitutiva [el *voyeurisme*] de la visión que se asienta en lo inconsciente, esta forma de mirada se tipifica porque su espectador la ejerce de manera furtiva sobre las intimidades ajenas, como una suerte de diablo cojuelo que, sin ser advertido por sus moradores, levanta, en la novela de Vélez de Guevara, los techos de los edificios para descubrir las intimidades de una sociedad grotescamente estilizada (Sanabria 2011: 62).

En este cruce de gestos de mostración y ocultación, la mujer -según la reconocida crítica Claude Habib- ejemplifica muy bien en la literatura la distinción en el sentido binario que estamos exponiendo. Así, en sus trabajos sobre Rousseau y el siglo XVIII Habib detecta que la intimidad como categoría aparece en la literatura del siglo XVIII cristalizada en esa voluntad femenina de “tomarse vacaciones del exterior”, es decir en la búsqueda consciente del encierro, del vallado a todo lo que significa la vida pública. Habib recuerda en sus escritos cuánto lo íntimo le debe al alma femenina, puesto que fue fundamentalmente la mujer (alejada de la plaza pública, la deliberación de gobierno y ubicada en la casa y la familia) la que “ignorante de la cultura grecolatina” dio testimonio social a partir de su escritura privada (no destinada a la publicación) de aquellos hechos sin incidencia pública (rumores, amistades, vínculos familiares y de amistad). Ejemplos de ello son Madame d’Aubigné o Marie-Madeleine Pioche de la Vergne (Condesa de La Fayette). Lo íntimo en textos como *La Pudeur: la réserve et le trouble*

(1992), *Le Consentement amoureux* (1998) o el reconocido *Galanterie française* (2006) viene a significar muy concretamente el espacio del hogar y los lazos afectivos entre familiares y amigos, todos estos circunscriptos al perímetro de la cercanía y el secreto. Perspectiva sobre la que se asientan también en el ámbito hispánico los trabajos recopilados por M.^a Ángeles Magdalena Hermosilla Álvarez (2020) a los que ya hicimos referencia, principalmente los de Anna Caballé Masforroll y el propio texto de Hermosilla. En el primero, “Mujer, feminismo y biografía”, Masforroll indica que el acceso reciente de la mujer al género biográfico (como autora y como objeto de la escritura), debe abrir la interrogación de cómo es posible escribir sobre la vida de las mujeres y desde qué punto de vista se debe hacer en un contexto postfeminista. La contribución “La expresión de la intimidad en el sujeto descentrado: el diario de Marga Gil Roësset” de Hermosilla explica, en primer lugar, el carácter problemático de la noción de sujeto referido a la condición de mujer en la cultura para, luego, detenerse en la especificidad de un diario de autoría femenina (el de Roësset) y en la plasmación del dolor no correspondido por Juan Ramón Jiménez que finalmente la conduce al suicidio.

La crisis de la dicotomía: Ernesto Garzón Valdés y la distinción de lo íntimo.

Los tres ejemplos anteriores acerca de lo que se debe mantener al margen de lo público y de lo que se debe publicar en diferentes épocas y contextos, descubre que parece existir una conformidad en el desarrollo del tratamiento occidental en equiparar la noción de lo privado con la de lo íntimo. Sin embargo, este modelo se viene cuestionando en la filosofía política a partir de la década del ochenta, principalmente, porque resulta demasiado amplio y como tal merecería una reflexión que se encauzaría a partir de la delimitación de un tercer espacio en la vida política: el espacio (o esfera) de la intimidad, tal como Ernesto Garzón Valdés lo explicitara en el ámbito de la filosofía hispánica⁶⁵. Este pensador argentino asentado en

⁶⁵ La teoría de las tres esferas provendría de la jurisprudencia del Tribunal Constitucional Alemán, que define una esfera íntima o *Intimsphäre*, referida a lo más secreto del individuo; una *Privatsphäre*, coincidente con el derecho

Alemania propone introducir en la lectura civil junto a la tradicional dupla público/privado, una tercera categoría: la de lo íntimo. En su opinión deberían distinguirse tres esferas, y no solo dos, en las que se podrían afectar los derechos o intereses de un individuo. De esta manera, él se aboca a “demostrar que sí puede establecerse una distinción plausible entre lo íntimo, lo privado y lo público y que, en todo caso, la distinción entre lo privado y lo público es fundamental para determinar el alcance normativo de un sistema político-jurídico” (Garzón Valdés 2003: 16). Esto nos permitiría fijar con mayor exactitud la evaluación moral de las conductas realizadas en cada ámbito y, como consecuencia, nos daría la posibilidad de establecer criterios para la legitimación de la intervención de terceros, fundamentalmente el Estado, en cada uno de ellos con la finalidad de valorar la legitimidad de un sistema político o jurídico.

Ahora bien, según Ernesto Garzón Valdés lo “íntimo” sería el recinto tanto de los pensamientos de cada cual, de la formación de decisiones (“lo aún no expresado y que probablemente nunca lo será” (Garzón Valdés 2003: 19)), como de aquellas acciones cuya ejecución no requiere el arbitraje de terceros y tampoco los afecta (se circunscribiría a las acciones autocentradas o de tipo fisiológico). Éste se convertiría, por tanto, en un ámbito interno o autorreferente y que, como tal, estaría dispensado de la valoración moral. El ámbito de lo “privado” reclama obligatoriamente, en desacuerdo con lo íntimo, la presencia de por lo menos dos actores. Aunque, aun así -nos dice el autor- se trata del ámbito donde pueden imperar exclusivamente los deseos y preferencias individuales, como condición necesaria para el “ejercicio” de la libertad individual, una especie de “esfera personal reconocida”⁶⁶; es decir, del “ámbito reservado para las relaciones interpersonales donde la selección de los participantes depende de la libre decisión de cada individuo” (Garzón Valdés 2003: 22). Por su parte, el

a la intimidad en la jurisprudencia española (vida familiar, doméstica, relaciones de afecto); y por último una *Individualsphäre*, que hace alusión a aspectos ligados a la intimidad, pero sometidos a la relación con el común (honor y propia imagen). Ver Álvarez Caro: *Derecho al olvido en internet: el nuevo paradigma de la privacidad en la era digital*. Madrid: Editorial Reus, 2015.

⁶⁶ Nominación recuperada por Garzón Valdés de la propuesta de Amartya Sen.

espacio de lo “público” se afina en la idea de la libre accesibilidad de los comportamientos y decisiones de las personas en sociedad, y abarcaría “las cosas que pueden y deben ser vistas por cualquiera” (Garzón Valdés 2003: 25). Esta delimitación persigue fundamentalmente des/legitimar la “intromisión” de terceros en las conductas individuales, lo que también nos lleva a pensar que estos conceptos no obedecen puramente a un sentido descriptivo sino también prescriptivo, pues, tal como señala Isabel Lifante Vidal: “Decir que una acción o actividad es privada o pública equivaldría a adscribirle normativamente este carácter y, por tanto, a considerar como legítima, o ilegítima, la libre accesibilidad a la misma” (Lifante Vidal 2007: 131).

Para el filósofo argentino el sector de lo íntimo permanece fuera del alcance de valoraciones morales, siendo, repetimos, la localización de nuestra formación de decisiones, así como de esas acciones cuya realización no requiere la intervención de terceros y tampoco los afecta. Por lo cual, la penetración pública a este lugar carece de justificación. Así, resalta Lifante Vidal:

[seguimos sosteniendo] que las categorías relevantes para la discusión acerca del establecimiento de límites a la acción o intervención social siguen siendo solo dos: lo privado y lo público. A diferencia de lo que ocurre con la categoría de lo íntimo, considerar que algo se enmarca en la esfera de lo privado o de lo público es el resultado de haber hecho una valoración moral sobre la posibilidad de ser afectado por decisiones y/o acciones de terceros o del Estado. La cuestión seguiría siendo, por tanto, cómo delimitar el ámbito de lo privado, los límites del derecho a la privacidad, o dicho, en otros términos, qué esfera es la que debe quedar excluida de la intromisión de terceros (Lifante Vidal 2007: 131).

Desde el enfoque de Isabel Lifante Vidal, la cuestión, por lo menos para el Derecho, debería resolverse en la “relevancia social legítima” que todo acto comporta para la sociedad⁶⁷; sea realizado en el ámbito de lo íntimo (para ella, los espacios naturalmente no públicos,

⁶⁷ Las reflexiones de Carlos Soria van en este horizonte cuando sostiene que “Lo íntimo es solo informable, es decir, objeto de información y comunicación pública si se dan dos condiciones. La primera condición requiere que la intimidad haya sido exteriorizada libremente, voluntariamente, por la persona que es su sujeto; y la segunda condición es que esa exteriorización de la intimidad tenga relevancia comunitaria” en: “La información, de lo público, lo privado y lo íntimo”, en: *Cuenta y razón*, n.º 44-45, 1989 (número dedicado a: Derecho a la información y a la intimidad), pp. 25-30.

pensamientos, pulsiones y sentimientos, por ejemplo), lo privado (espacios donde se realizan eventos que además de estar circunscriptos a lo no público, no son relevantes para *el* público: por ejemplo, un beso cualquiera en la calle), y, por último, lo público (espacios donde se llevan a cabo actos relevantes para todos, es decir, actos que pueden incluso hacerse en ámbitos privados (casa, habitación propia, sexualidad) pero que comportan una afección en el tejido social).

Para ir cerrando este apartado, nos interesa marcar dos ideas principales: que la dupla privado/público no puede ser simplemente tratada como obsoleta y pasada de moda sin someterla a reflexión al pensar la noción de intimidad, tal como sucede en Dufays y Willem, no solamente porque hay que reconocerle cierta validez histórica; sino también porque, tal como hemos demostrado a partir de los trabajos de Paula Sibia, Claude Habib y Carolina Sanabria, la asimilación de intimidad con privacidad sigue siendo operativa en estudios culturales y literarios, o vuelve a serlo en el debate público, principalmente a la hora de abordar cuestiones tan actuales como lo son la posición de la mujer en la sociedad patriarcal, los usos de las redes sociales y de las tecnologías audiovisuales y digitales contemporáneas. Pensar la intimidad actualmente no puede deslindarse de oficio de la distinción relativa a lo privado, baste mencionar que el mismo derecho en español y en inglés, por ejemplo, comparten denominaciones: “derecho a la intimidad”⁶⁸ es traducible en inglés como “the right to privacy”⁶⁹, lo cual no excluye que, tal como hemos venido argumentando, exista una diversidad terminológica en torno al concepto de intimidad en la filosofía política y jurídica. Entre los estudios españoles de esta tendencia, se destacan José María Desantes y Carlos Soria, para quienes la esfera de la intimidad (apego al núcleo de la personalidad, lo que “queda del hombre

⁶⁸ Tal como lo define José Luis Rodríguez Concepción en *Honor, intimidad e imagen: un análisis jurisprudencial de la L/O 1/1982*. Barcelona: Bosch, 1996; corresponde a un “derecho de persona” y se caracteriza por ser intransmisible, irrenunciable, imprescindible.

⁶⁹ El derecho italiano habla de *riservatezza*, el francés elige la expresión *vie privée*, y el alemán *Privatsphäre*. Para una distinción exhaustiva de este derecho de persona en las ciencias jurídicas nacionales, ver: Strahilevitz, Lio Jacob: “Towards a Positive Theory of Privacy Law”, *Harvard Law Review*, febrero 2012.

hacia adentro, sentimientos, apetencias, inclinaciones, ideas, deseos”⁷⁰) está rodeada por la vida privada y todo lo que queda fuera de ella es lo que constituye lo público⁷¹.

Si nos remontamos a la historia, el antecedente más significativo que vislumbra las tres esferas y sobre el que hay un respetable consenso en los estudiosos es San Agustín. Desde Elisabeth Lebovici⁷², pasando por Olivier Dekens hasta François Jullien⁷³, prácticamente todos los pensadores contemporáneos encumbran en sus reflexiones a la figura de San Agustín, tránsito del pensamiento antiguo al medieval, como el primero en hablar claramente de la “Intimidad” en sus *Confesiones*, donde desarrolla una doctrina de la interioridad que sirviera de base a las mentes de Kant y Descartes (entre otros). El tagastiense apunta al hecho de la conciencia del ser humano como intimidad, en el fondo de la cual se da cita el hombre con Dios, lo que supone la liberación del individuo en cuanto tal afirmándose en el derecho a la soledad. Para Jacques Ricot, la intimidad encuentra su prístina elucubración aquí, en la Edad Media, en la concepción cristiana de la intimidad san-agustina, en la palabra espiritual, en el descubrimiento de la trascendencia, en esa comunión/co-habitación con el otro, en esa no autonomía del ser humano, en ese “sens du partage que se traduit comme dialogue et dépendance” (Ricot 2010: 68).

⁷⁰ Ver Desantes Guanter, José María y Soria, Carlos: *Los límites de la información*. Madrid: Asociación de la prensa, 1991, p. 108.

⁷¹ Para Desantes la intimidad es algo tan singular que solo tiene lugar en el hombre y que se refiere a su mundo interior por lo cual solo puede existir en la medida en que el hombre es consciente de ella y comprende su sentido. La intimidad es algo “insondable” porque “admite una profundidad sin límites teóricos”, es genuina, incapaz de toda ficción o dramatización. Es el punto de partida para la proyección de la persona en la vida social; instancia que a su vez filtra y mitiga las influencias no deseadas por la persona. Idem.

⁷² Ver *L'intime*. Paris: Ecole des Beaux-Arts, 1998.

⁷³ El punto de partida del libro de François Jullien es una paradoja del lenguaje. Lo íntimo es “[ce] qui est contenu au plus profond d'un être”. Pero también “ce qui lie au-de-là étroitement par ce qu'il y a de plus profond” (21-28). Por un lado, la retirada hacia uno mismo, del secreto de uno, pero por el otro, y en el núcleo mismo de esta retirada, lo que permitirá a uno unirse de una manera única a aquel otro, o sea a su “ser íntimo”. Es esta contradicción el tema principal de una reflexión que sitúa a las *Confesiones* de San Agustín como primera postulación occidental en torno a lo íntimo. Puesto que, según Jullien, los griegos no conocieron esta categoría al dedicarse a pensar la vida del hombre en sociedad: polis y familia; mientras que San Agustín en su profundidad y necesidad de encontrar a Dios comprende que Dios no es el todo “Creador”, en el sentido de una exterioridad absoluta, sino que (por la mediación de Cristo) lo que hay de más íntimo en mí: “C'est par l'intimité de Dieu en moi... que «je» peux accéder à l'Être” (p. 56). Ver Jullien, François: *De l'intime. Loin du bruyant amour*. Paris: Grasset, 2013.

En paralelo con la intimidad agustina, Álvarez Caro nos recuerda que el derecho a la intimidad en la Edad Media estaba pensado principalmente como derecho a la inviolabilidad del domicilio, tal como se reconoce en la Carta del Rey Alfonso I de Aragón a los moros de Tudela en 1119, en 1250 en el Fuero Viejo de Castilla o en las Leyes de estilo de 1300. Esto demuestra el afianzamiento conceptual de que la propiedad era una prolongación de la intimidad. Al respecto, la misma Álvarez Caro llama la atención sobre el hecho de que solo las personas con título (reyes, grandes hombres, señores feudales) en la práctica podían contar con intimidad. Y ya más tarde, Santo Tomás de Aquino afirmaría desde la Escolástica que, además de los bienes externos, hay otro tipo de bienes que residen en la persona: el honor, la integridad corporal, el sosiego de ánimo, la libertad, la fama y la *intimidad* (núcleo más oculto de la persona)⁷⁴. A finales del siglo XVI se entenderá por intimidad o privacidad aquella parte de la vida amparada y definida por la familia y los amigos (Caro 2015: 38). En el siglo XVII la intimidad reposará en la cultura del yo interior expresándose en diarios y autobiografías, máxime en Inglaterra. Durante los siglos XVII a XVIII será el Derecho inglés quien se abocará a reconocerla en el ordenamiento jurídico⁷⁵.

De esta manera, todas las consideraciones precedentes demuestran, en primer lugar, que la privacidad ha sido particularmente un área de interés para el ordenamiento jurídico y religioso. En segundo lugar, se observa que la intimidad ha estado ligada a la privacidad, entendida como propiedad, clase social y estatuto legal en un principio; pues no será hasta el siglo XVIII cuando progresivamente comienza a desligarse la privacidad de la propiedad y empiece a ampliarse a la noción de dignidad como derecho de todo hombre. Situación que será posible para todos recién con el triunfo de la burguesía como clase social, en el Estado liberal,

⁷⁴ Forment, Eudaldo: *Santo Tomás de Aquino: el oficio del sabio*. Barcelona: Ariel, 2007.

⁷⁵ Entre esos textos que la reconocen, Álvarez Caro marca como los principales: *Petition of Rights* (1628), *Bill of Rights* (1689) y *Act of Settlement* (1701). Todos ellos pretenden limitar las prerrogativas del monarca, creando un sentimiento racional de que los derechos “of privacy” que al hombre pertenecen son legítimas aspiraciones del ciudadano, sentido que coincide con la reforma luterana. Ver Caro: 2015.

defendiendo la intimidad como derecho a la libertad de pensamiento y asociación, es decir, pivotando en los alrededores de la idea liberal y moderna de libertad, tal como señalamos en párrafos anteriores.

Esta breve evolución histórica subraya que el ser humano ha ido progresando, tanto en lo relativo a la vida en comunidad como consigo mismo. Recordemos que los asentamientos más primitivos ofrecían al hombre apenas un espacio propio, puesto que la realización abrevaba en la vida comunitaria; por tanto, podemos pensar con el pedagogo Víctor García Hoz⁷⁶ que la noticia de privacidad e intimidad como tal, se fue logrando al compás de la evolución de la especie humana, como seres sociales y biológicos. Así, a mayor sofisticación de una sociedad, mayor valor atribuido a la privacidad e intimidad; a sociedades más primitivas, mayor valor de lo público. Al mismo modo, en las primeras etapas y estadios del desarrollo de la vida (infancia y adolescencia) el desarrollo de la privacidad/intimidad es más prescindible frente a la madurez y/o adultez donde se profundiza tal esfera (García Hoz 1993)⁷⁷.

Las sutilezas que definen cada esfera se han reinstalado últimamente en el debate social, principalmente a partir del derecho al uso de datos personales con fines comerciales y publicitarios en las nuevas tecnologías digitales, lo que está produciendo una avalancha de teorizaciones al respecto, exponiendo a las claras la urgencia de una reconfiguración de las categorías dicotómicas fundantes, por un lado, y la evidencia de que aún en muchos casos la polaridad continúa obrando. Baste recordar la venta de datos personales de 50 millones de

⁷⁶ Dice García Hoz: “En resumen: el nacimiento de la intimidad o, dicho de otro modo, la conciencia de que existe en nosotros un mundo interior es el hecho inicial de la adolescencia y a su luz pueden comprenderse las variadas manifestaciones del comienzo de la vida juvenil. Con el afloramiento de la intimidad a la conciencia se acaba la evolución fragmentaria del hombre. Tarea de la juventud es ir armonizando las exigencias y posibilidades de la vida interior con las posibilidades y exigencias del mundo externo al cual se nació en la niñez. Cuando esta armonía se realiza, arriba el hombre a una madurez lograda” (en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo III, p. 1379). En la misma dirección Serge Tisseron sostiene: “Le désir d’avoir une intimité, aussi bien physique que psychique, apparaît plus tard [après la petite enfance], et se confirme aux alentours de la quatrième année avec la possibilité pour l’enfant de comprendre que les expériences de chacun sont différentes et qu’elles organisent sa vision personnelle du monde. Il découvre alors les possibilités et les plaisirs de la dissimulation. L’articulation de ces deux désirs opposés et complémentaires -de présentation de soi et d’intimité -est ensuite au cœur du lien social” (Tisseron 2011: 84).

⁷⁷ Ver García Hoz, Víctor: *El nacimiento de la intimidad*. Madrid: RIALP, 1993.

usuarios de la red social Facebook a la ya desaparecida consultora británica *Cambridge Analytica*. Los datos de miles de usuarios, así como los de todos sus contactos, fueron recolectados con objeto de poder influir en sus decisiones políticas en la campaña presidencial de Donald Trump. Este caso manifiesta la necesidad de aumentar la seguridad jurídica de los miles de millones de personas que diariamente usan Internet, tal como lo sostuvo John Grimmelmann (2009)⁷⁸; pero también nos invita a reflexionar sobre la delimitación entre la noción de privado e íntimo, ya que los datos recolectados fueron sometidos a algoritmos que identificaron deseos, pulsiones y sentimientos de individuos nunca expresados ni en privado ni en público. La inquietante pregunta que se planteara hace ya más de una década Daniel Solove se ve concretada en el presente: “¿Algorithms are able to filter our intimacy?”⁷⁹. O, para decirlo de otro modo: ¿teniendo asegurada nuestra privacidad informática (no acceso de otros a nuestras cuentas bancarias, por ejemplo), la intimidad debería/podría ser también protegida para evitar que un algoritmo, tal como el Beso del Dementor, la succione?

II.2. Preguntándose por su expresión: ¿Intimidad, inefabilidad o efecto de lenguaje?

Stupide jugement porté sur l'extérieur de la vie, quand tout le
foyer du bonheur et de la souffrance est dans le sanctuaire le
plus intime et le plus secret de nous-mêmes!

Mme. De Staël

(*Corinne*, tomo II, 1807, p. 393)

En el apartado anterior hemos revisado la dupla privado/público en el contexto filosófico de la política, principalmente en lo tocante a las esferas del Derecho, tejido en el que se han inscrito las reflexiones fundantes en torno a la definición de intimidad en tanto tercera esfera de la vida humana, diferenciada de la privacidad. De este modo, creemos haber relevado uno

⁷⁸ Grimmelmann, John: *Saving Facebook*. Iowa Law Review, 2009.

⁷⁹ Solove, Daniel: *The future of reputation: gossip, rumor and privacy on the internet*. Yale: Yale University Press, 2007.

de los principales escollos en el tratamiento de la intimidad, es decir, el permanente entrecruzamiento de dos posturas teóricas: ¿la intimidad es un concepto histórico o una condición de la naturaleza humana? Ambas cuestiones subyacen y se mezclan en la mayoría de los contextos discursivos que trabajan esta categoría, por ello fue importante dejar en claro que es una condición humana sometida en su definición a los avatares de la historia. En un primer momento la intimidad (tal como hoy la entendemos en su sentido más llano) sería una noción que aparece bien delimitada en la Edad Moderna en la afirmación del individuo frente al Estado y ligada a la idea de *privacy* inglesa (Bejar en Castilla del Pino 1989). En un segundo sentido, se avizora la intimidad como sinónimo de vida interior, lo más adentro de cada ser humano, su espacio más recóndito y profundo, la naturaleza *esencial* de cada hombre. En ambos casos, estaríamos frente a un concepto que se contrasta, por un lado, con lo público, y por otro con lo privado, del que se distinguiría en última instancia por ser una categoría más psicológica que sociológica y que, en definitiva, conllevaría un solapamiento de tres esferas distinguibles e interrelacionadas entre sí: la pública, la privada y la íntima:

[podría] decirse que la *privacidad* es una noción sociológica, al definirse con referencias a un exterior formado por una pluralidad -de personas, grupos-, y que, por el contrario, la intimidad es un concepto psicológico y alude a un mundo que se desarrolla en el propio interior: la *privacidad* contendría a la intimidad. Luego intimidad y *privacidad* no tienen por qué constituir realidades enfrentadas o contrapuestas, sino que, por el contrario, ambas se identifican con el ser o el existir individual, representan dos facetas complementarias de la persona, ambas irrenunciables para la realización y desarrollo personal del individuo; la intimidad referida al mundo interior, profundo y esencial del ser humano, y la privacidad referida a esos otros ámbitos de la persona, que la vinculan con el mundo exterior, en las relaciones y actividades sociales (Bejar 1989: 42).

Esta implicación tripartita es la que el filósofo español José Luis Pardo ha denominado, no sin ironía, la “teoría frutal de la intimidad”, o sea, una cierta tendencia teórica presente en filósofos, sociólogos y psicólogos contemporáneos que explicaría el funcionamiento del individuo como un “aguacate”: en la parte externa estaría situado lo *público*, esa capa protectora que se ve desde afuera y protege al interior; en el centro la *privacidad*, la carne nutritiva y sabrosa, eso que los ciudadanos hacen en privado disfrutando de sus propiedades, y finalmente, llegamos al carozo, al hueso, la semilla, el germen de lo esencial preservado a la mirada ajena,

la *intimidad*. Cada capa oficia de pliegue que envuelve a la interior. En palabras de José Luis Pardo:

Aquí nace lo que podríamos llamar “la teoría frutal de la intimidad”, [...]: la persona sería como un aguacate; la piel exterior sería la publicidad, la capa protectora, brillante aunque algo áspera e indigesta (no en vano ostenta el monopolio de la violencia), que se ve desde fuera y que protege el interior; la carne nutritiva y succulenta (siempre a un paso de la corrupción) sería la privacidad, zona de madurez donde los individuos disfrutan del tesoro de sus propiedades salvaguardadas de la pública voracidad por el derecho que protege su libertad [...] y la intimidad sería el hueso opaco, macizo, impenetrable, corazón nuclear y semilla germinal que no tiene sabor ni brillo (Pardo 2004: 13).

Tal como atestigua la cita con la que abrimos esta sección, la concepción de una interioridad inexpresable ha calado profundamente no solo en la filosofía sino especialmente en la literatura impregnando las páginas de *Réflexions sur la paix intérieure* de la Baronesa de Staël Holstein o, ya en la literatura española del siglo XX, en la pluma de María Zambrano en *Hacia un saber del alma* (1934) o *Claros del bosque* (1977), por ejemplo. Sin olvidar que ha llegado a consolidarse una tradición de interpretación de la literatura como expresión de lo inefable y lo indecible en el pensamiento de gente como Curtios, Jankélévitch, Ángel Valente, y por supuesto en tanto cimiento de pensadores como Wittgenstein y los poetas simbolistas encabezados por Mallarmé. Los poetas nos han concientizado acerca de la insuficiencia de la palabra poética para capturar esa sobreabundancia del sentido que la vida conlleva. Esta riqueza significativa es tan magnánima que rebosa ampliamente los significantes, dicho de otro modo, el lenguaje no puede, a pesar de sus pretensiones, almacenar un volumen de contenido tan excelso. De allí, la insuficiencia del lenguaje, de la inefabilidad del sentido en literatura, tal como pregonaron escritores como Dante o San Juan de la Cruz⁸⁰.

En lo que respecta específicamente a la idea de intimidad, filósofos como Carlos Castilla del Pino y José Luis Aranguren mantienen que las actuaciones íntimas no pueden observarse y solo se las puede inferir a través de lo que el sujeto dice o hace, incluso con su abstención o su

⁸⁰ Para una revisión sobre la experiencia inefable del lenguaje, remitimos a Saldaña, Antonio: “Notas para una poética de lo inefable, en: *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XI, 2008, pp. 177-193.

silencio. La diferencia esencial, entonces, entre la intimidad y el resto (privacidad y publicidad) estriba en que la primera nunca será visible y expresable en el lenguaje, porque carece de la proyección externa de las otras. Por ello, acciones íntimas como fantasear, imaginar o pensar no poseen revelación, declaración que caracteriza a lo público y privado, por lo que corresponden a acciones que “no pueden ser sabidas por nadie fuera del sujeto” (Castilla del Pino 1989: 29). Así, lo íntimo, por tanto, nunca será probado, “ni por consiguiente su verdad o mentira” (29), porque se puede inferir a través de lo que se dice o se hace, pero jamás se tiene acceso a la intimidad, que es inobservable e inexpressable. Por su parte, José Luis Aranguren describe la intimidad como un repliegue de la persona sobre sí misma en una relación intrapersonal o de “intradiálogo” y la “reflexión” sobre los propios sentimientos (Aranguren 1989: 19) no manifestados.

Ante esta serie de interpretaciones⁸¹ que ha alcanzado el concepto de intimidad, se alzaría Pardo para criticar el carácter inenarrable, inefable e invariable que se le ha atribuido. Por ello, se dedicará a identificar aquellas “cuatro falacias” que han imposibilitado que se le otorgue a la intimidad un carácter verdaderamente social, y no solo circunscripto a la inaccesibilidad psicológica y lingüística. En su libro *La intimidad* (Pre-textos 1996/reed. 2004)⁸² efectivamente persigue desmontar cuatro ideas equivocadas acerca de la intimidad entremezcladas con lo público y lo privado. No nos dedicaremos *in extenso* a resumir el texto de Pardo, pues ya hay un estudio⁸³ que lo ha hecho de forma bien exhaustiva y al cual remitimos a pie de página; solo nombraremos someramente las cuatro falacias y sus correspondientes axiomas para acercarnos a la propuesta e inferir un novedoso concepto de intimidad con el que trabajaremos ampliamente las novelas de nuestro corpus.

⁸¹ Pardo dice “perversiones”.

⁸² La primera edición corresponde a 1996. Nosotros trabajamos en esta tesis con la edición de 2004.

⁸³ Remitimos a la tesis de Diego Alejandro Correa: *La estética de la intimidad: una desarticulación entre la privacidad y la publicidad en la filosofía de José Luis Pardo*. Medellín, 2016, disponible en www.repository.upb.edu.co.

La primera falacia se refiere a la asimilación de la identidad como intimidad. Al asumirse esto ubicamos la intimidad en el ámbito de la ley, ya que la concebimos como fuente de derecho público y leyes generales. La expresión lingüística de este error refiere a la idea de que cada palabra tiene un significado original, una identidad; por lo tanto, cada divergencia del origen vendría a encarnar una desviación de la ley. La segunda falacia deconstruye la idea de “que el hombre se tiene a sí mismo” como si el “sí mismo” fuera un atributo del Sujeto en tanto parte privada del individuo que se mantiene en secreto. De aquí es que emerge la confusión entre privacidad e intimidad, tomando la intimidad como propiedad privada oculta que no se expone al exterior. Frente a esta consideración, Pardo asevera que la intimidad no es algo oculto, ni secreto permanentemente, sino que está explícita para el individuo quien se tiene siempre a sí mismo encontrándose en permanente desequilibrio. La tercera falacia corresponde a la inexpresabilidad o -en términos de Pardo- *falacia de la limpieza étnica o de la inefabilidad*, la que sostiene que la intimidad es lingüísticamente inexpresable, experimentándose solo en soledad, ya que incumbe a la intimidad “profunda y natural” excluyendo las demás intimidades, lo que provoca que la única posibilidad -dice Pardo- de relacionarse con los otros sea la violencia y la guerra. Así, la idea de que la forma superior de intimidad no puede ser otra que la soledad nos conduciría a la incomunicabilidad de la misma, clausurando toda posible comunicación con el otro. Por último, la cuarta falacia es la del *solipsismo*, el terrible traspie que condena la intimidad a la absoluta soledad, y por tanto al aislamiento social. Desde esta perspectiva, compartir la intimidad equivaldría a arruinarla pues la privaríamos de su riqueza.

Como se aprecia, para José Luis Pardo la intimidad no es la esencia de la verdadera naturaleza del yo, que se falsea y “prostituye” en la vida social. La intimidad “no es suelo firme, es carecer de apoyos firmes” (Pardo 2004: 46). La intimidad concebida como semilla implica que el ser humano tiene un núcleo duro, esencial, invariable que debe permanecer inaccesible a los demás con el fin de salvaguardarlo. Contrariamente, para el filósofo español, pensar de

este modo no muestra más que el carácter de debilidad de nuestra esencia humana. La intimidad madurada por Pardo deja en claro que el “tenerse a sí mismo” no manifiesta naturaleza, o intimidad, ni posesión ni propiedad, sino, más bien, tensión, desequilibrio e inquietud (Pardo 2004: 40). El individuo se construye en su experiencia de fracasos y vacilaciones con/en el mundo, estando -indica Pardo⁸⁴- inclinado (*axioma de ser alguien es estar inclinado*) siempre hacia algo, no sumando preferencias sino experimentando la condición de posibilidad de tales preferencias. El hombre se busca, ladea, “se inclina” ante las posibilidades del mundo, lo cual lo hace vivir en la incertidumbre, en la angustia y en las perplejidades. El animal humano (*axioma de la intimidad como animalidad específicamente humana*) está sustentado en esas inclinaciones y debilidades (*axioma del hecho de sostenerse apoyándose en las inclinaciones*) que no son defectos de origen, sino la esencia misma de la animalidad humana, gracias a la cual se deviene en un ser de carácter social. Si sobrepasamos, así, el carácter monolítico de la intimidad forzosamente se evidenciará que esa intimidad es compatible con los otros: “La comunidad y no la soledad, es pues, la fuente de la intimidad” (Pardo 2004: 270) ya que nuestras “inclinaciones” nos lo imponen. En este sentido, el animal humano frente a la comunidad reconoce sus propios límites, sus propias perversiones y perdiciones (*axioma de las inclinaciones inconfesables*) y al autocomprenderse debe aprender a dominarse para no caer, sabiéndose siempre un ser en permanente construcción y peligro de perderse, de extinguirse (*axioma de la verdad íntima de la vida como falsedad*). En suma, concluye Pardo, “*tener intimidad no es poder identificarse*” (sexto axioma), por tanto, la intimidad impide que los sujetos sean idénticos: “Así no tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta ¿quién soy?” (Pardo 2004: 50). Desde este punto de vista, la intimidad encarna una búsqueda perpetua de sí mismo, no una suma de predilecciones individuales, sino las condiciones de posibilidad de los deseos particulares:

⁸⁴ Después de examinar las falacias, José Luis Pardo plantea seis axiomas o principios para merodear la intimidad.

La intimidad no significa sustento firme o rigidez inflexible o inamovible, sino que, al contrario, designa una decadencia esencial [...] La intimidad no está hecha de sonidos sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos en el intercambio (Pardo 2004: 51).

Lo que nos resulta particularmente interesante en esta reflexión es el hecho de que Pardo referencia la intimidad no como un secreto de estado inexpresable -un derecho emanado del contrato social y protegido por la polis (esto es privacidad)-, ni incompatible, sino como algo que se da en el intercambio con los otros, no con lo público, sino con lo común, o sea, que presupone una comunidad implícita para su realización que no obedece a un espacio público ni privado, sino a cada uno de ellos a la vez y a lo común en particular.

En *La intimidad*, lo íntimo remite a lo común (comunidad) y no a lo público (polis/ciudad) como hace lo privado. Para entender esta diferencia, es menester retrotraerse a los comentarios del apartado anterior y repasar las circunstancias del nacimiento de lo público como poder, como opinión pública, palabra pública, razón pública, tanto en el contexto de la *polis* griega y sus hombres libres como del estado moderno, puesto que lo privado no existe como “ámbito originario” sino como instancia que nace a la luz de la ley pública (ágora y estado de derecho). La aporía, nos recuerda Pardo, es que lo público nunca es total⁸⁵, hay público cuando su autorrestricción da lugar a lo privado, es decir, a todo aquello que pudiendo ser público prefiere mantenerse en la reclamación de lo no publicable, y establece su frontera en la negociación entre ambos espacios, de allí su carácter “variable”; sin embargo, arguye el autor: “lo que no es negociable, es la existencia de una frontera: siempre debe haberla” (Pardo 2013)⁸⁶. En cuanto a lo privado, la falacia consistiría también en pensar que todo es privado, por lo cual todo acto cometido en ese ámbito no sería punible ni cuando la conducta fuera injusta.

Frente a tal especificación, Pardo expresa con contundencia que lo íntimo remite a la comunidad (no a la ciudad) como cohabitación con otros, pues, por ejemplo, el pudor de estar

⁸⁵ Y no reside en la suma de privacidades.

⁸⁶ Pardo en conferencia para el Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona: *La transformación de la intimidad. Un secreto a voces*, 30 de junio de 2011.

desnudos surge justamente del hecho de saberse frente a otro. La intimidad nos vuelve vulnerables, nos expone al no refugio, al desamparo, es -para decirlo con Pardo- una “exterioridad inhóspita”, es ese lugar que no es público ni privado, sino común y que se realiza en tanto *efecto de lenguaje*: “La intimidad es un efecto de lenguaje y, en cuanto tal, no solamente no excluye a los otros, sino que presupone una comunidad” (Pardo 2004: 21). Claramente, una comunidad implícita, que no debe confundirse con el espacio público ni con el tiempo privado de la Ciudad. Hay que recalcar que Pardo deslinda los órdenes con claridad: privacidad y publicidad frente a intimidad y comunidad demostrando que cada uno de ellos es al mismo tiempo el límite y la condición de posibilidad del otro.

En su ensayo *Políticas de la intimidad* (Escolary Mayo, 2012), el filósofo recuerda la ambigüedad latente en el vocablo *poder*, ya que puede referirse tanto a la *potestas* (se da en el poder político puesto que implica limitación entre el poder de iguales, lo que se traduce en derechos y libertades compartidas) como a la *potencia* (fuerza natural que no conoce más límite que otra potencia igual o superior):

El espacio así exceptuado es el espacio privado, en donde reside la inalienable potencia que, de modo excepcional, no está sometida al poder político (potestad). Por ello, el espacio público es necesariamente un espacio de iguales (iguales en potestad), mientras que en el espacio privado impera la potencia (por ejemplo, en la Polis antigua, la potencia del *pater familias*, ejercida por superioridad natural —es decir, no por un pacto que confiera una potestad legítima sobre sus desiguales —inferiores— la mujer, los hijos y los esclavos). El carácter excepcional de la privacidad se manifiesta en el hecho de que, en su interior, el jefe de familia puede, excepcionalmente, matar a sus hijos, a su mujer o a sus esclavos sin que ello constituya homicidio. Esta soberanía privada es un modelo reducido de la pública: si, como decía Carl Schmitt, soberano es aquel que puede declarar el estado de excepción, entonces la soberanía es aquello que, excepcionalmente, puede suspender toda potestad y convertir la Ciudad en un espacio privado (la Casa del Déspota) para el ejercicio de la pura e ilimitada potencia (Pardo 2012: 9).

A partir de esta distinción fundamental -espacio público como espacio de iguales en *potestades* y espacio privado como espacio de *potencias* diferentes- y correspondiendo a la vida de los esclavos o las mujeres en la Grecia clásica en relación con el amo y *pater familias*, respectivamente, con la intimidad, José Luis Pardo expone el concepto como “un género de

vida similar” al de esas personas que en aquel momento eran “desiguales” en el sentido de que carecían de vida privada porque no podían acceder al espacio público de la polis por no ser “varones adultos libres”. Estos “desiguales” se erigen en tanto paradoja: no son hombres ni animales, o sea, señalan una forma de “animalidad específicamente humana” (Pardo 2012: 9):

Al carecer de lugar en el espacio público, no podemos decir de ellos que “solo tienen espacio privado” porque, al contrario, en la Polis solo tienen acceso al espacio público quienes tienen un dominio privado (los varones adultos libres). El esclavo, la mujer o el hijo no tienen vida privada; como mucho, son la vida privada de otro (Pardo 2012: 9).

A este género de vida, que no es privado ni público, y que constituye la forma “peculiarmente humana de ser animal”, Pardo lo define como “intimidad”:

La intimidad carece de existencia política: parece vivir en una relación directa e inmediata con el poder, pero no con el poder político (*potestas*), de cuyo ámbito está excluida, sino con la potencia “salvaje” de la naturaleza, la fuerza del déspota doméstico o del soberano público. Y vive en una relación de absoluta vulnerabilidad. El poder de “declarar el estado de excepción” es, por tanto, el poder soberano de dejar a todos los súbditos en la intimidad, de despojarlos absolutamente de todo derecho positivo (Pardo 2012:10).

De esta manera, al suspender la *potencia* por la *potestas* una sociedad posibilita el nacimiento de la paz civil abrevado en ese ordenamiento jurídico/normativo de las leyes de la Ciudad (Pardo 2004: 11), lo que significa que el hombre vive en una amenaza constante, en una posibilidad de suspensión de ese estado de orden. La guerra o la fiesta serían en este sentido materializaciones de esa amenaza; pero para que exista ese “orden” es imprescindible contar con espacios exceptuados donde siempre rige el ejercicio desnudo de la *potencia*, en otras palabras, las intimidades. Así, el arte de gobernar es saber contener la *potencia* para dejar ser a la *potestas*, a la paz civil, al orden doméstico. La intimidad, en el contexto del Antiguo Régimen, permanece implícita o reprimida (representada como actualidad tan solo por esos “seres excepcionales” -niños, mujeres, esclavos, inmigrantes-) en la misma medida en que permanece implícita y reprimida la potencia soberana (estado de excepción):

[es] la animalidad de aquellos que tienen *phoné* pero no *lógos*, voz pero no voto, la del esclavo, la mujer y los hijos, despojados de todo derecho positivo: pueden expresar el placer y el dolor, pero carecen de palabra

(carecen de lugar en el espacio público) para discutir acerca de lo justo y de lo injusto, de lo adecuado y de lo inconveniente. ¿No estaremos mencionando, a través de ese rasgo —la intimidad—, algo que también es peculiar del Lenguaje, tanto al menos como la racionalidad? (Pardo 2012: 11).

Este supuesto le sirve a José Luis Pardo para rebatir el argumento de la inefabilidad de la intimidad, de su imposibilidad de decirse. Pues según Pardo el “gran equívoco” es suponer que “la intimidad está reñida con el lenguaje” (Pardo 2012) sin comprender que la intimidad no es más que un *efecto de lenguaje*, o, dicho de otro modo: “[hay] intimidad porque hay lenguaje” (Pardo 2012). Esta idea parte del convencimiento de que toda palabra no puede ser explicitada en la *potestas*, ni debe ser explicitada (teoría elástica del Lenguaje)⁸⁷; sino que toda palabra tiene un “doble”, es decir, no solo una denotación y una connotación, más bien la connotación y la denotación son dos dimensiones esencialmente irreductibles y obedecen al principio de la insociabilidad mutua. La dimensión explícita referencia el “sentido público recto habitual”, la convención; mientras que la implícita, se hace eco de todas las resonancias suplementarias para todos aquellos que oyen la palabra: “sé lo que digo [...] pero no puedo decir lo que sé, no puedo decir a qué me sabe lo que digo” (Pardo 2004: 13). La intimidad de esta manera es disímil a la privacidad porque es de naturaleza diferente. La privacidad es de naturaleza explícita que por condiciones de circulación se restringe su aparición, ocultándola o revelándola. Por su parte, lo íntimo es de naturaleza diferente a lo implícito y no puede tampoco ser reducido a una información explícita porque no está *naturalmente* oculta. De allí que, según Pardo, la intimidad no pueda ser “puesta adelante”, es decir, traducida en información denotativa, identificativa, sino se pervierte, se prostituye, se arruina. Simplemente porque el lenguaje identificador es solo producto de un pacto entre iguales procedente del contrato civil y protegido por la *polis*. Para

⁸⁷ Pardo nos dice en el Capítulo I: “La teoría elástica del lenguaje sostiene en su tesis básica que el lenguaje no tiene doblez, que las aparentemente dos dimensiones del lenguaje no son más que una sola o que lo que llamamos “connotación implícita” (la intimidad de la lengua) no es más que un cúmulo de denotaciones abigarradas que, si se dispone del suficiente saber, del suficiente tiempo y de la suficiente buena voluntad, se pueden alisar, estirar y, en suma, explicitar, convirtiéndose así en significados transparentes”. De aquí que se deriven dos dogmas: todo puede siempre explicitarse y todo debe siempre explicitarse (Pardo 2004: 43).

Pardo, la intimidad solamente puede experimentarse, tal como demuestra a partir de las falacias y aporías ya citadas, en las ruinas, en un estado de “inclinación a” permanente y deliberado en un coto temporal limitado por “la cuna y la sepultura”.

Ahora bien, si la intimidad es un *efecto de lenguaje* que puede revelarse, pero no en el lenguaje denotativo ni connotativo, entonces: ¿Cómo podemos acceder a ella? Es en este punto donde las reflexiones de Pardo nos resultan más que operativas pues, a los ojos del filósofo, a esa médula inexpresable del individuo al que no accede el lenguaje identificador, como “lugar común” que es de todos los habitantes de la *polis*, llega únicamente el lenguaje alusivo, sesgado de la literatura y las artes. Flaubert logró perfectamente decir la intimidad de Emma Bovary sin arruinarla ni pervertirla, o Clarín la de Ana Ozores, nos replica el autor, pues “el ser íntimo del hombre es precisamente eso: idiocia, idiotez, peculiaridad que no se deja seriar” (Pardo 2004: 56). Por eso, el lenguaje de las artes es el único capaz de avistar la intimidad, de representarla, de darla a conocer, porque lo hace no solamente a partir de la racionalidad lingüística puesta en la argumentación (Derecho, política) para discutir lo justo y lo injusto, el acuerdo o el desacuerdo, sino a partir de expresar “mediante gritos o gemidos, de placer o de dolor, de gusto o de disgusto” la animalidad del hombre (Pardo 2004: 33).

De este modo, el hombre llega a un mundo poblado por comunidades, por unidades humanas pre-civilizatorias (en el sentido de pre-ciudadanas) que lo sujetan con la tierra, con la naturaleza; por ello el pacto que origina la intimidad no es civil, sino basado en las “instituciones de la naturaleza” (Descartes). Sin embargo, los hombres en su afán de suspender ese *estado natural de contienda* y mantener el orden social, resignan sus intimidades para que la ciudad garantice entonces su existencia, pero no en virtud de un contrato sino porque la *polis* impide que esta dimensión esencial de lo humano se explicita en leyes y, por lo tanto, se “eche a perder”; estableciéndose como “un espacio siempre en peligro. De allí su sentido y su salvación” (Pardo 2012: 80-83).

En la misma línea de pensamiento resultan oportunas las meditaciones del filósofo francés Olivier Dekens durante el coloquio organizado por Editions M-editer⁸⁸, quien tras constatar la dificultad de “saisir” un concepto acabado de “intime” se pregunta cómo pensar este concepto fundamental para la existencia humana pero que se resiste a todo acto definitorio. ¿Cómo pensarlo sin caer en los tres errores más comunes? A saber: ver el concepto por todos lados, reducirlo a una lista de rasgos inconexos, o someterlo a la fastidiosa negativa de definición, o sea no tratarlo ni como verdad ni como error, lo que nos conduce a la imposibilidad del tratamiento científico.

Ante esta disyuntiva Dekens discurre que pensar lo íntimo es factible desde el momento en que lo liberamos de la configuración y la ritualidad en la que lo hemos encerrado tradicionalmente, la del yo, la de la interioridad, la de lo privado, la de la profundidad indecible “condenándolo a los misterios de lo secreto, de lo invisible” (Dekens 2016). Lo íntimo -en palabras de Dekens- podrá solo ser pensado en el momento que lo pensemos como discurso, en tanto discurso, en relación y como relación al discurso, es decir, al discurso en tanto pensamiento: “l’intime est aussi ce qui est le plus intime dans la pensée, dans ce que la pensée est de discours, ce qui réunirait l’intimité et la pensée dans ce qu’elles ont de discursivité” (Dekens 2016).

El ofrecimiento de Olivier Dekens es pensar lo íntimo⁸⁹ desde una perspectiva derrideana y lacaniana, pues, desde su visión, es problemático abordar la intimidad desde las líneas más

⁸⁸ La editorial francesa Editions M-editer organizó en febrero de 2016 una serie de encuentros invitando a distintos filósofos a pensar el concepto de *L’intime*, como resultado se publicó el libro *L’intime*: M-editeur, 2016.

⁸⁹ Queremos señalar la diferencia existente entre los estudios hispánicos y los estudios en lengua francesa concernientes a la diferenciación entre “intime” e “intimité”. Los abordajes francófonos hacen una distinción que los estudios hispánicos no retoman metodológicamente, pues utilizan el adjetivo “íntimo” como adjetivo relativo a la intimidad, o lo que se hace en la intimidad. No se da por lo general en los estudios hispánicos (y anglosajones) esta especificación categorial, mientras que en los francófonos se releva. Así lo íntimo sería la dimensión humana más profunda, mientras que la intimidad sería el modelaje mayor de lo íntimo. La diferencia radicaría, sobre todo desde la perspectiva de Tisseron, en lo concerniente a lo compartido o no: la intimidad es ese espacio mío pero compartible que se generó en la colaboración con el otro; mientras que lo íntimo es aquello que no podemos compartir porque justamente son modos propios que aún nosotros mismos desconocemos. Jacques Ricot lo explica de este modo: “Est intime ce qui, échappant à la surface visible, est enfoui dans la profondeur du moi. Et le tréfonds de l’être concerne à ce que l’âme caché à autrui voire à elle-même et qu’on ne parviendra jamais à mettre au jour,

clásicas del pensamiento contemporáneo (filosofía cartesiana, psicoanálisis freudiano y lógica kantiana). En primer lugar, porque todas estas miradas localizan la intimidad en el Sujeto, y a partir de tal ubicación configuran modelos de subjetividad transplantable a todos en pro de unas “portées universelles”. Si bien estos alcances universales son muy útiles y remarcables en disciplinas como el derecho, la sociología e incluso la psicología, no se debe olvidar que, merced a su notación científica, despersonalizan lo íntimo configurando una pretendida universalización de elementos que por naturaleza son singulares. En segundo lugar, porque al trabajar desde “le cogito cartésien” (Descartes), “l’*éclatement* du sens interne de la conscience” (Freud) et “la structure même de la raison” (Kant) soslayan una característica intrínseca de la intimidad: su resistencia por principio a toda definición acabada y binaria.

De allí que los supuestos más apropiados para pensar la intimidad provengan de teóricos como Jacques Derrida y Jacques Lacan. De Derrida, Dekens recupera la manera de pensar la escritura como *pharmakon*, en lo que tiene de útil e inquietante, de olvido (veneno) y memoria (cura). Recordemos que el deconstructivista francés usa el término del *Fedro* de Platón para resaltar la conexión entre su significado tradicional y la noción filosófica de indeterminación⁹⁰. En cuanto a Lacan, Dekens retoma la idea de pensar el inconsciente como discurso dirigido al otro, como una dimensión dispersa que se eventualiza en el contacto discursivo con los demás y que hace emerger la propia intimidad en tanto *extimidad*, *exterioridad* no relativa al orden público sino a nuestra subjetividad expresada en la “surface par le langage”. Lo cual prueba que lo íntimo no resiste a una definición porque está en lo más profundo e inaccesible de nuestra

y compris par l’investigation psychanalytique dont ce n’est d’ailleurs pas l’objectif. Le moi que l’on caractérise comme intime est donc cette zone enfoui, secrète, insondable, invisible, impénétrable et finalement mystérieuse” (Ricot 2020: 108). Por su parte la palabra *intimidad* se reserva a ese universo relacional, afectivo, compartido que puede llevarnos – sigue Ricot- “à être et partager l’intimité d’une personne sans être son intime” (110). En nuestro caso trataremos *íntimo* en tanto adjetivo con significación ligada a la de intimidad, sin establecer la frontera pues consideramos con Pardo que esta puede originar la distorsión de entender la intimidad como inefabilidad, amén de que su utilización en nuestro estudio no provoca un cambio sustancial de perspectiva.

⁹⁰ Para un estudio del concepto clásico de *pharmakon*, remitimos al texto de Kakoliris, Gerasimos: “The ‘Undecidable’ Pharmakon: Derrida’s Reading of Plato’s Phaedrus”; en: Hopkins, Burt; Drummond, John (eds.): *The new yearbook for phenomenology and phenomenological philosophy*. London: Routledge, 2014.

subjetividad, sino porque justamente está disperso en su superficie. Así, la noción de intimidad nace desde el descentramiento *du moi*, desde el desplazamiento del *yo*. La intimidad es lenguaje, es palabra que se concreta en la relación con los otros. Por ello, dice Dekens, no es nunca un obstáculo para el pensamiento puesto que constituye el fondo esencial del mismo:

Penser l'intime se dira toujours dans le recours au langage, jamais au recours de l'ineffable, l'intuition, l'image profonde et invisible, sinon corps à corps au langage, et ce corps à corps du langage c'est la langue commune de la littérature et la philosophie. C'est pourquoi la philosophie *pense* l'intime et la littérature le *dit* [...] parce que l'universalité d'un mot peut dire l'exceptionnalité d'un être (Dekens 2016).

Desde este lugar, Oliver Dekens presenta la intimidad como un *pharmakon* “qui témoigne finalement de la fêlure du concept, de son impuissance essentielle [...] qui sert pour déconstruire les oppositions binaires, aussi nécessaires pour la réalité comme réductrices pour la pensée” (Dekens 2016).

II.3. Ex/poniendo al yo: extimidad e intimidad

No nos importa que miréis un rato a través de los cristales.

Entre todos redefiniremos la intimidad.

Luna Miguel

Las concepciones en torno a la intimidad que acabamos de desarrollar en las propuestas de José Luis Pardo y Olivier Dekens recalcan en la tradición con la que cuenta la palabra (remitiendo a la interioridad e inefabilidad) a la vez que interpelan esa indecible concavidad cuestionando el concepto en lo que encierra la complejidad adentro-afuera. Ambas posturas dan cuenta de la permeabilidad y el borramiento de los límites en la relación del Sujeto como entidad acabada frente al mundo, circunscribiendo un Sujeto hecho de lenguajes que lo habitan, lo atraviesan y de/con los cuales se constituye.

Desde este horizonte, los comentarios anteriores reelaboran la concepción de la existencia de la intimidad como característica y condición humana. A sabiendas de nuestro primer apartado, la categorización teórica (principalmente civil) de la intimidad se ha adquirido de manera múltiple, es difícil de situar, aunque parece claro que tal como la conocemos hoy su delimitación viene fuertemente marcada por la aparición de la burguesía y la idea de propiedad, especialmente a partir de la familia burguesa, la propiedad privada en especial y el lugar del hombre y la mujer en la sociedad y en la familia. Un dato curioso en este sentido que nos trae a colación François Jullien⁹¹ es que, en épocas anteriores, como en la Edad Media, las casas no disponían de privacidad en su interior para sus moradores, sino que es recién después de la Revolución industrial y la aparición de la burguesía europea del siglo XVIII que esta idea de lo privado aparece con fuerza, y arquitectónica y simbólicamente se marca a partir de la necesidad de una “habitación propia”. Esto se plasma en el espacio reflexivo de la escritura privada como los diarios íntimos o la correspondencia.

Lo que está en juego en definitiva es el vínculo del Sujeto (adentro) y el mundo (afuera). Según Javier García, el psicoanálisis, desde sus inicios pre-analíticos, dispuso ideas de una interioridad desconocida y determinante de efectos psíquicos a partir de una exterioridad interiorizada. La teoría de la seducción traumática, por ejemplo, hablaba de la sexualidad de un adulto perverso introducida en el psiquismo inocente del niño como un cuerpo extraño interno. Luego será la teoría pulsional, la sexualidad infantil reprimida, las fantasías inconscientes, es decir: lo inconsciente vivido como ajeno exterior que habitaba al sujeto. Esto es, como algo exterior-interior, propio-íntimo y desconocido a la vez (García 2016)⁹². Quizás algo similar ocurre con el concepto de lo “unheimlich”, algo que se ofrece a la vez familiar y desconocido,

⁹¹ Julien, François: *De l'intime - Loin du bruyant Amour*. Paris: Grasset, 2013.

⁹² García, Javier: “Leer la intimidad en los diferentes relatos que se producen en cada época. Lo íntimo en lo éxtimo, o en los bordes entre la luz y la sombra”. Buenos Aires: Actas del Simposio APA, 2016.

podríamos decir a la vez ajeno e íntimo. En otro nivel -continúa García- también disponemos de:

[un concepto] muy importante como el de “identificación” que implica, en sus distintas acepciones, esta constitución subjetiva y del sujeto como consecuencia de la relación con los otros y del Otro. Asimismo, en la teoría psicoanalítica, en la metapsicología, la idea de tóptica psíquica, algo inconsciente tapado, reprimido, forja la idea de interioridad-intimidad -dentro fuera- pero con el plus original del psicoanálisis eso tan íntimo deviene justo lo que no se conoce y que, muchas veces, lo vemos venir como algo exterior que sucede como acto, síntoma, experiencia con los otros (García 2016: 6).

Sigmund Freud determinó con el psicoanálisis una dimensión de la intimidad totalmente transformadora: el *Uno* es *Otro*. Gracias al concepto del inconsciente, el austríaco introduce ese desconocimiento radical que habita en el sujeto y que, en este sentido, no puede asimilarse a la idea de la intimidad como reducto a proteger y resguardar, pues es justamente ese lugar no-familiar para el Sujeto, pero que paradójicamente lo define e identifica. La noción en tanto resguardo y secreto se acerca más al campo de trabajo de los discursos jurídicos y normativos que a los psicoanalíticos. De allí, que muchos teóricos del psicoanálisis⁹³ vean el neologismo lacaniano *éxtimo* como un concepto capaz de dar cuenta de los rasgos más excepcionales de la intimidad freudiana, permitiendo pensar la intimidad como aquello que es enigmático para el sujeto al mismo momento que lo marca en su esencia. La intimidad se define como aquello que siendo lo más propio es a la vez lo más ajeno para el sujeto, pues significa “lo rechazado, temido y a la vez familiar y constitutivo” (Martínez Álvarez 2016: 484). La intimidad deviene así una idea central para poder pensar la complejidad de la subjetividad y, en este contexto, el concepto de *extimidad*, propuesto por Lacan en 1988 en su relectura de los textos freudianos, entiende la

⁹³ Pensamos, por ejemplo, en las lecturas propuestas por Chaumon, Frederic: *La ley, el sujeto y el goce. Lacan y el campo jurídico*. Buenos Aires: Nueva Edición, 2004, y principalmente en el texto de Julia Kristeva: *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse I et II*. Paris: Fayard, 1997. Según Kristeva, la “*révolte*” es esencial para que los seres humanos adquieran una vida psíquica y la desarrollen en su creatividad, a la par de sus experiencias íntimas. La intimidad desde este planteo no es egoísmo al abrigo de los conflictos sociales, sino una rebelión contra los estereotipos de la sociedad moderna, dominada por la tecnología y los medios de comunicación. La experiencia analítica del psicoanálisis nos permite comprender ciertas lógicas paradójicas de esta rebeldía: interpretación y perdón, el tiempo fuera del tiempo del inconsciente, la fantasía en la memoria, la imagen y el cine. Planteos anclados en tres testimonios artísticos de su época: Aragon, Sartre y Barthes.

intimidad como aquello que constituye al sujeto, pero es misterioso y ajeno para él. El término creado por Jacques Lacan, “extimidad” (*extimité*)⁹⁴, vendrá a cuestionar, por un lado, la tajante diferencia adentro-afuera, y por otro, deslegitimará las interpretaciones binarias y antagonistas, puesto que “[lo más íntimo] justamente es lo propio que estoy constreñido a no poder reconocer más que afuera” (Lacan 1988: 43). La oposición interior-exterior, mundo interno-mundo externo, es, por ende, imaginaria. Lo más íntimo es externo⁹⁵. La proyección en imagen de la superficie del cuerpo propio pero tomado como otro cuerpo asienta la idea de Freud -en *El Yo y el Ello*- sobre el Yo como Yo cuerpo. Lacan, en *El estadio del espejo* (1949), estima que es desde la imagen especular o de otro desde donde se construye el Yo, en su alienación. Por eso, el término “extimidad” expone esa paradoja: lo “éximo” no es lo opuesto a lo íntimo, sino que lo constituye. De hecho, se relaciona con el proceso primordial de la relación del sujeto con la “Cosa” a nivel del inconsciente, allí donde se enlaza el proceso de simbolización a través de la articulación de un significante: “ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité, qui est la Chose” (Lacan 1986: 167). Para Lacan, este proceso está en el núcleo de la economía del inconsciente y se revela particularmente en el proceso de sublimación que hace de un objeto -por así decirlo- un “absoluto”. El arte -evidentemente- es una zona privilegiada para dar forma a esta sublimación de la “Cosa” en la medida en que se presenta como búsqueda sobre esta posibilidad de articulación entre lo imaginario, lo simbólico y lo real, es decir, desde un orden de creación donde el despliegue de las posibilidades plásticas de la materia, de toda la materia (palabras, trazos, notas) son las condiciones de posibilidad para reemplazar el “vacío”:

La difficulté concernant le signifiant est de ne pas se précipiter sur le fait que l’homme est l’artisan de ses supports. Pendant de longues années, je vous ai pliés à la notion, qui doit rester première et prévalente, de ce qui constitue le signifiant comme tel, à savoir les structures d’opposition dont l’émergence modifie profondément le monde humain. Il reste que ces signifiants sont, dans leur individualité, façonnés par l’homme,

⁹⁴ El término deriva de la modificación del prefijo “in-” por el prefijo “ex-” en “intimidad” y es un neologismo de Lacan empleado en su *Seminario sobre la ética del psicoanálisis* de 1958. Más adelante Jacques-Alain Miller lo exployó en un curso dictado en 1985 que se publicó en 2010 con el título de “Extimidad” en la editorial Paidós.

⁹⁵ Para profundizar ver Sotolano, Omar: “La intimidad, ¿una categoría anacrónica?”, en: AAVV: *La intimidad. Un problema actual del psicoanálisis*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2010.

et probablement avec ses mains plus encore qu'avec son âme. C'est ici notre rendez-vous avec l'usage du langage, qui, tout au moins pour la sublimation de l'art, n'hésite jamais à parler de création. La notion de création doit être maintenant promue par nous, avec ce qu'elle comporte, un savoir de la créature et du créateur, parce qu'elle est centrale, non seulement dans notre thème, le motif de la sublimation, mais dans celui de l'éthique au sens le plus large. Je pose ceci, qu'un objet peut remplir cette fonction qui lui permet de ne pas éviter la Chose comme signifiant, mais de la représenter, en tant que cet objet est créé (Lacan 1986: 144-145).

Y más adelante nos dice:

Cette Chose, dont toutes les formes créées par l'homme sont du registre de la sublimation, sera toujours représentée par un vide, précisément en ceci qu'elle ne peut pas être représentée par autre chose - ou plus exactement, qu'elle ne peut qu'être représentée par autre chose. Mais dans toute forme de sublimation, le vide sera déterminatif (Lacan 1986: 154).

La "extimidad" es entonces, para Lacan, el límite, el umbral (*seuil*) a partir del cual las experimentaciones de formas sociales significantes son fijadas a partir de un límite trazado entre el orden simbólico ("*grand Autre*") y la subjetividad individual ("*Œ*"), frontera que sirve también como entramado entre las dimensiones estéticas, éticas y étnicas de la experiencia.

Más adelante, y evocando los lineamientos lacanianos, el psicoanalista Serge Tisseron se dedica a revisar la intimidad contemporánea desde una "extimidad" que engrandece, o -en sus propias palabras- "*enrichit*" los límites de la intimidad:

Je propose d'appeler «extimité» le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique [...]. Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que de l'«exprimer». Si les gens veulent ainsi extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d'«extimité» est en fait au service de la création d'une intimité plus riche (Tisseron 2001: 52-53).

Lo que sobresale aquí es una prolongación del concepto de intimidad, pues se trataría de un momento que seguiría a ese *seuil* remarcado por Lacan y que se plasmaría como un plus de reconocimientos sociales más allá de la búsqueda de aquel "absoluto" y de la organización de un deseo inconsciente. Lo que prevalece entonces en la propuesta de Tisseron no es la

creación sino la difusión de ciertas prácticas consideradas del dominio de lo íntimo en espacios públicos⁹⁶.

Ahora, si bien Tisseron evoca a Lacan en su justificación, desde nuestro punto de vista el trasvase entre ambos no es de la misma naturaleza. Para Jacques Lacan, la intimidad obedecería en cierta medida a una condición ontológica de la subjetividad, mientras que para Tisseron se daría en el orden de un ensanchamiento del ser, en un movimiento de exteriorización cuyo objetivo aspira a la construcción de sí y su beneficio (validación) social. Consiguientemente, la noción de intimidad sería reducida en tanto categoría, pero expandida a procesos no solo psíquicos sino también próximos a una “psicología de los afectos”. Precisada así, la extimidad reposaría sobre tres elementos solidarios: la exteriorización de fragmentos de la intimidad, un reclamo de validación del otro (fundado en un “*désir d’approbation*”) y, por último, en un beneficio personal (capital social).

En definitiva, más allá de las diferencias y ambivalencias de ambas aproximaciones, nos interesa resaltar la capacidad atribuida al concepto de intimidad (desde el de *extimidad*) de captar las resonancias psíquicas y los resortes creativos de un orden simbólico en transformación y (re)producción. Orden que nos abre la puerta a pensar el concepto como síntoma de un cambio de paradigma en su comprensión y aprehensión histórica, puesto que, si antes la intimidad y su límite se concebían a partir de la constitución del orden civil (*polis*), y luego del orden burgués, ahora el cambio podríamos pensarlo en los nuevos faros establecidos al interior de una sociedad mediática y numérica. Y es esta, quizás, la permutación de la que la intimidad nos informa principalmente: de los nuevos bordes que definen el sujeto contemporáneo, y su existencia pública en función de sus actuales referentes sensibles y simbólicos. Serán esos referentes los que cristalizan las obras literarias, y que en la visión de Richard Sennet significarían “un

⁹⁶ Tisseron en su libro analiza específicamente la emisión de televisión de tele-realidad *Loft Story*, aunque extiende sus planteamientos a otros dispositivos públicos como los celulares, Internet y la fotografía digital. Ver: Tisseron, Serge: *L'intimité surexposée*. Paris: Éditions Ramsay, 2001.

repliegue narcisista del sujeto”⁹⁷, repliegue que da cuenta de una “cultura de la intimidad” demoledora del espacio público (Sennet 2011)⁹⁸; o contrariamente, enfocaría un anclaje personal y responsable del sujeto. Sentidos que abordaremos más adelante, pero que ya podemos pensar desde la “extimidad” como orilla y disposición límite de la subjetividad de la persona inmersa en un orden social actual que establece sus fronteras en todo aquello que permite un reconocimiento a su propio alcance. De modo que abordar la intimidad desde la reflexión de lo *éximo* es una invitación a pensar una formulación paradójica en la cual lo más íntimo de cada uno está en el exterior, pues *mi* intimidad está articulada en la lengua, y la lengua es ya del otro: necesito expresar *mi* interior en una elaboración extraña pero propia.

El primer estudioso en desglosar y valorizar esta dimensión fue en 1985 Jacques-Alain Miller en uno de sus seminarios sobre Lacan concluyendo que tal paradoja del sujeto (intimidad) es percibida y avizorada claramente en dos discursos: el del psicoanálisis y en el de las artes, únicas extranjerías capaces de capturarla. Argumento que se cruza con las explicitaciones de Pardo y Dekens, reconociendo el potencial explicitante de la intimidad en el discurso literario/artístico, tal como demostraremos en los próximos capítulos que analizan específicamente obras literarias.

⁹⁷ Sennet, Richard: *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama, 2011.

⁹⁸ Por su parte, las críticas argentina y chilena, respectivamente, Beatriz Sarlo y Macarena Areco, parecen coincidir con la idea de que este interés por la intimidad nos habla de un sujeto que se repliega y retorna a los condicionantes de una sociedad burguesa del actual capitalismo. En *Cartografía de la novela chilena reciente: realismo, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros* (Macarena Areco, Marcial Huneeus, Jorge Manzi y Catalina Olea. Santiago de Chile: Ceibo, 2015) los autores, al revisar la novela chilena última, proponen la categoría de “novela de la intimidad” y “de la intemperie” para hacer referencia al estilo de Alberto Blest Gana (intimidad) y Lastarria (intemperie). En el primer caso, Macarena Areco reconoce una serie de imágenes de lectura que posibilitan decir la intimidad de los personajes, entre las que sobresalen burbujas y esferas sloterdijkianas, los acuarios y los “lodosos caminos de la patria” (Areco, Huneeus, Manzini, Olea 2015: 260).

II.4. Virando desde el sujeto: intimidad y subjetividad

En los apartados anteriores hemos revisado la dupla privado/público en el contexto filosófico de la política, principalmente en lo tocante a las esferas del Derecho, contexto en el que se han inscrito las primeras reflexiones, al igual que las iniciales insuficiencias terminológicas. Luego hemos profundizado y puesto en tela de juicio el remanido carácter de su “incomunicabilidad” e “inefabilidad” sosteniendo que en tanto realidad trascendente del ser humano la intimidad es avistada al sesgo en la superficie del lenguaje, por lo cual las artes son un repertorio privilegiado de su manifestación. De ahí, nuestro interés por dedicar unas páginas a revisar los principales estudios hispánicos que retoman la temática de la intimidad en la literatura reciente a fin de analizar qué sentidos adquiere el concepto como principio fundante en la crítica.

Durante el camino de nuestra investigación hemos notado que los trabajos de ámbito castellano (principalmente argentinos) que trataban el tema de la intimidad se inscribían en su mayoría en el marco del llamado “Giro subjetivo”⁹⁹ de las artes. Desde esta perspectiva,

⁹⁹ Por “giro subjetivo” se entiende *a grosso modo* un interés renovado en las artes y las ciencias humanas por la centralidad del Sujeto, ‘renovado’ porque estamos hablando de un nuevo tipo de sujeto pensado principalmente en su carácter de construcción histórica-cultural y no como entidad cartesiana. El “giro subjetivo”, desde la perspectiva de Ernesto Laclau, nace del nuevo interés por el sujeto en las ciencias sociales, dado que durante años había sufrido cierta “desidia”. Frente a esto, las discusiones iniciadas por teóricos como Michel Foucault vinieron a cuestionar hasta qué punto los individuos son productos del modelaje colectivo y estructural. Reflexiones que principian el abandono de las concepciones cartesianas del sujeto para pasar a entenderlo como una constitución histórica, es decir, indagando no por el sujeto, sino por las formas de sujeto producidas históricamente. Nicolas Rosa (1999) señala que la “muerte del sujeto” es el tránsito de una concepción centrada en el *yo* hacia una concepción que lo entiende como artefacto histórico y cultural. Por su parte, Fredric Jameson hablará del fin del ideal universal del sujeto, pensado como individuo autónomo, centrado y autosuficiente, en su célebre *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991).

En este contexto, tal como apunta Alain Touraine la ‘muerte del sujeto’ se referiría a la situación del sujeto como un elemento más de la trama social: el sujeto entendido como una invención gramatical, un producto de la historia y una construcción contra el inconsciente, más que a su omisión como actor social (ver Touraine 2000 y Flórez 2010). Así, la pregunta en torno al sujeto cambia y se dirige hacia la búsqueda de su producción, es decir, se intenta -desde una postura foucaultiana- describir y comprender los procesos mediante los cuales se fabrican cuerpos, ideologías, verdades e historias. A este proceso se le ha identificado como “descentramiento del sujeto”, es decir, de una individualidad fabricada, que es producto de procesos históricos como la hegemonía del capitalismo, la democracia liberal y el consumo global. Ante tales condiciones, surge instintivamente una voluntad de minar las construcciones de identidades hegemónicas, y en esa deriva se sitúan los mecanismos del uso de lo biográfico, en tanto interpelación desde lo particular a la historia colectiva. El uso del testimonio, o de la nota singular/propia significa una forma renovada de acceso a la historicidad común con el objetivo de discutir los parámetros de objetividad que primaron en las ciencias sociales hasta la década de los ochenta del siglo XX. Circunstancias que,

apelamos a tres teóricos argentinos, a saber: Beatriz Sarlo, Leonor Arfuch y Alberto Giordano. Cabe resaltar que el horizonte del Giro subjetivo se despliega alrededor de los debates en torno al estudio de la subjetividad y el uso de esta categoría como una noción central para las ciencias sociales. Luisa Passerini (2006) recalca que estas disquisiciones se dan, principalmente, en tres ámbitos. El primero pretende responder a la pregunta: ¿quiénes son los sujetos de la Historia y cómo se realiza su capacidad de decisión? El segundo concibe la subjetividad como una representación colectiva que inaugura pesquisas políticas contra la “opresión” de las normas oficiales. Y el tercero cuestiona las relaciones de intersubjetividad, o sea, las ligaduras constitutivas entre subjetividades. Este último espacio es el más notorio en la actualidad, sobre todo cuando pensamos en el papel del *Otro* a la hora de conformar la propia subjetividad.

El Giro subjetivo, entonces, corresponde a la discusión contemporánea en términos de sujeto, al interés por su uso y a la pregunta por la construcción de esta categoría. Esta, al decir de Zandra Pedraza Gómez, obedece a una discusión principiada por el desmoronamiento del mundo heredado por la Ilustración, por la importancia estética/política de las gestas “íntimas” y por el interés hacia los mundos sensibles y afectivos (Pedraza 2007: 34).

Este es el marco en el que innumerables hispanistas han llamado la atención sobre esa “marcada presencia obsesiva” (Arfuch) en la escena de las artes hispánicas contemporáneas de las narraciones en/desde la primera persona, narraciones que incluyen biografías, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos, corresponden-

tras la crisis de los metarrelatos, la pérdida de fe en la razón y el declive del ser humano moderno han hecho que pequeñas narrativas y relatos personales se constituyan como llaves de ingreso privilegiadas para ciertos ejercicios, por ejemplo, de memoria histórica. Con esto, se han consolidado unas ciencias sociales interesadas en las historias de vida, los relatos, las biografías, etc. Para Beatriz Sarlo, estamos viviendo una época de fuerte subjetividad, en la que “lo personal adquiere importancia pública” (Sarlo 2006: 25). Básicamente, “el giro subjetivo” representa el acento de las narrativas contemporáneas en el “yo” o, en palabras de García-Cancelini, “un cambio en los términos del debate, que transita de la producción de subjetividad a las posibilidades de su realización (García-Cancelini 2004: 47).

Este interés por la subjetividad se explicaría según numerosos teóricos (Agamben, Lyotard, Jameson) como una respuesta a la crisis del positivismo y como necesidad de buscar refugio en la autenticidad de lo personal. Por último, este “giro subjetivo” (o “afectivo”) reproduce la forma nominativa típica de categorizar avances y cambios en áreas de investigación y creación, en el mismo orden de lo que se conoció como “giro lingüístico” (centralidad del lenguaje en la reflexión literaria y filosófica occidental).

cias -entre los modos más canónicos- pero también recuerdos de infancia, autoficciones, performances corporales o relatos de vida, todos registros biográficos que inscriben al *yo* en la doxa poniendo en evidencia su lugar de enunciación personal respecto de los hechos contados. Como manifestaciones más significativas podemos situar el teatro de Lola Arias y el cine de Albertina Carri en Argentina, o la antología chilena *Volver a los 17*, recuerdos de una generación (Planeta: 2013). Estas obras comparten un común denominador que insiste en la idea de la recurrencia a lo biográfico en tanto valor de *realidad*: la autenticidad está sustentada por el carácter testimonial de las voces que narran en primera persona los hechos, incluso aunque sea para cuestionar esos mismos sentidos acabados de realidad, tal como ocurre en el film *Los rubios* de Albertina Carri. La veracidad en la ficción, desde esta perspectiva, viene impuesta por el correlato vivencial, por la recuperación de la propia experiencia como valor privilegiado para la construcción de un relato social. Esta es la tesis principal de un libro clave en los estudios del Cono Sur en la relación entre intimidad y subjetividad: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Arfuch 2002). Si bien el objetivo de Leonor Arfuch es de tinte sociológico, pues lo que pretende es plantear posibles lineamientos para la reconstrucción de un paradigma teórico que retome los métodos biográficos como formas privilegiadas de acceso al conocimiento social, sus reflexiones apuntan a uno de los usos más recurrentes de la intimidad: el pensar la intimidad como subjetivación, es decir, proveniente del valor biográfico en tanto orden narrativo, esto es, como puesta de sentido de la vida del sujeto en relación con los otros. El *Otro*, como interlocutor, le sirve al *yo* como “detonador” del conocimiento de sí mismo, con lo que el dialogismo, sostiene Arfuch, “se convierte en el mecanismo fundamental para la construcción de la identidad y la alteridad, en sus dos dimensiones inseparables: lo propia y la otra” (Arfuch 2002: 45). La subjetividad así pensada se realizaría en la instancia de enunciación, en el contexto del diálogo que da sentido a cada discurso. El sujeto, entonces, no *se expresaría* a través del relato, sino que *se constituiría* a

través del mismo. De allí la necesidad de inscribir socialmente toda narrativa individual y viceversa. Una no se realiza sin la otra. O lo que es lo mismo, el privilegio de conocer las experiencias interiores de los sujetos abre posibilidades para una mejor comprensión de la contemporaneidad común.

La noción de intimidad concierne, desde este horizonte, directamente a la de subjetividad. Arfuch lo explica así en el segundo capítulo de su libro donde explora el binomio público/privado a través de tres grandes teóricos, Hannah Arendt, Jürgen Habermas y Norbert Elias, postulando al final un enfoque no disociativo de ambos espacios, sino una dimensión “intermedia”, lo biográfico, que según su hipótesis viene a ser un espacio que *media* entre lo privado y lo público, una subjetividad (interioridad propia) nacida a partir del reclamo ajeno. De este modo la intimidad en la literatura aparece como un espacio realizable en el hecho biográfico en negociación con la doxa imperante. Postura que Arfuch argumenta apoyándose, primeramente, en los postulados de Hannah Arendt en torno a la crítica del modelo burgués en la emergencia de la sociedad como devoradora de la esfera de la intimidad¹⁰⁰. En segundo lugar, la estudiosa argentina retoma de Habermas las transformaciones que ha padecido el modelo de la opinión pública burguesa de raigambre racional merced al advenimiento de la sociedad massmediática. Finalmente, del judío-alemán Norbert Elias recupera sus ideas sobre la imposibilidad de desmembrar al individuo de la sociedad, pues estamos ante términos nunca contrapuestos sino en interacción dialógica. Los escritos de Elias, principalmente *Die Gesellschaft der Individuen*, le ayudan a la autora a plantear con claridad que el recurrir a lo biográfico para entender lo histórico se demuestra que no somos cosas sino individuos ligados unos a otros constituyendo entramados de interdependencia con fines e intenciones recíprocas, y que en esas interacciones se realizaría nuestra intimidad.

¹⁰⁰ Arendt, Hannah: *La condición humana*. Editorial Paidós: Barcelona, 1993.

En esa herencia testimonial, en esos avatares del espacio biográfico tal como lo entiende Arfuch, se inscriben gran parte de las narrativas argentinas contemporáneas a las que alude Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005). Sarlo anuda en su análisis la experiencia personal como argumento de la “verdad” en los trabajos literarios de la postdictadura, por ejemplo. Según la intelectual argentina, la reconstrucción democrática después de los terrorismos de estado en América Latina fue sostenida por una recuperación discursiva al otorgarle la palabra, la voz a las víctimas para que diesen testimonio del sufrimiento, y sus relatos, “configurados como terribles autobiografías, funcionaron como prueba del terror” (Sarlo 2005: 8). En esta dinámica, la intimidad de cada uno se realizó discursivamente en el espacio biográfico con un sentido probatorio de verdad total, sin ser cuestionado justamente su origen epistemológico en tanto subjetividad. Partiendo de esta premisa, Sarlo explora los límites del relato subjetivo exigido por una “industria de la memoria” (Sarlo 2005: 48) interesada y una sociedad poco autocrítica a fin de reivindicar el valor de la teoría y la reflexión en la continuidad de la cultura entre las tensiones subjetivas a instancias del conocimiento del pasado.

Sarlo inicia su pesquisa exponiendo como axioma principal de su trabajo el hecho de que toda recuperación del pasado presenta un carácter eminentemente conflictual, principalmente porque se inscribe en la autoridad de la Historia y la Memoria para realizarse en el presente y “a él se refieren, en competencia, [la memoria y la historia], porque la Historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo” (Sarlo 2005: 9). Frente a esta disyuntiva, la autora reivindica el derecho de la Memoria como referente del pasado, pero también expone categóricamente los peligros de reconstruir la Historia puramente desde la subjetividad de la Memoria; sobre todo porque el pasado es algo irreductible, intratable, incontenible, siempre permanece en esa ubicuidad que lo caracteriza: “sigue allí, lejano y próximo, acechando al

presente” (Sarlo 2003: 11) y afiliado al presente y a las ficciones mayores de la cultura moderna: de la ficción literaria como es la narración proustiana con su célebre representación de la memoria involuntaria, o de la ficción teórica como es la discursividad freudiana, con sus metafóricas representaciones acerca de lo reprimido e inconsciente. Por ello, para Sarlo el pasado es, en cierto sentido, *soberano*, y su aprensión, antes que conceptual, figurativa y retórica, lo que le concede un *origen* incierto y siempre incompleto obligando al sujeto a perseguirlo como una fantasmagoría. Ante tal conceptualización del pasado, los dos procedimientos a través de los cuales podemos aprehenderlo, según Sarlo, el de la Memoria (como experiencia) puede ser problemático porque nos lleva a terrenos de “fascinación mitificante” que obturan su cabal captación; pues ya la modernidad nos demostró desde la sospecha del sujeto como “garante de la verdad” a la luz de pensadores como Nietzsche, Freud, de Man y Derrida (y más recientemente Agamben) que la subjetividad es un arma de doble filo a la hora de reconstruir la verdad pues su principal objetivo es el de “persuadir”. Mientras que la vía de la Historia (en tanto método académico y científico) se ofrece más valioso respecto a ese tiempo inactual del análisis. Cabe señalar, que las disquisiciones de Sarlo con respecto al valor de la subjetividad en la reconstrucción del pasado no caen en una epistemología nihilista que niegue la valía del testimonio biográfico para la Historia. Así, las vivencias subjetivas de víctimas del Holocausto o del Terrorismo de estado en el Cono Sur brindan un marco histórico y jurídico reparador de las atrocidades del aparato represor, y en ese horizonte se juega su adecuación discursiva. Sin embargo, para Sarlo, admitir acríticamente la verdad de lo que un sujeto recuerda, siente y cuenta es “un gesto de candor epistemológico” (Sarlo 2003: 56).

Este “giro subjetivo o íntimo” es, entonces, una revalorización del relato en primera persona y su subjetividad. Es la sombra de lo que Sarlo llama “el giro lingüístico” (o giro retórico, teórico, etc.): un redireccionamiento discursivo que dio la palabra, principalmente a partir de mayo del 68, a los excluidos, a los débiles, a los que antes no tenían voz, al “hombre

de la calle” (Sarlo 2003: 161). Para ella, en definitiva, el “giro subjetivo” es una etiqueta para un conjunto de “relatos de la memoria íntima, personal” (Sarlo 2003: 165), que, en tanto ficción, reflejan que “no hay verdad sino una máscara que dice decir la verdad” (Sarlo 2003: 39). En este itinerario, la intimidad se acopla a la subjetividad en su doble sentido: gnoseológico, como propiedad intrínseca del conocimiento, ya que este se constituye de argumentos y experiencias que emanan desde la percepción de alguien (Padilla Gálvez 2012: 56) y, psicológico, entendida como cualidades y calidades propias del sujeto singular (Padilla Gálvez 2012: 78).

Otro de los acercamientos teóricos que está en la estela de este volteo textual hacia la intimidad en el relato literario es la propuesta del rosarino Alberto Giordano¹⁰¹, quien en su libro *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* postula algo similar a Sarlo, pero en este caso desde el puro clivaje de la crítica literaria. Giordano intenta englobar en su concepto de “giro autobiográfico” a todo un grupo de textos de la literatura argentina donde la *intimidad* cobra fundamental relevancia. A esto lo llama también “escrituras del yo”¹⁰²:

un movimiento perceptible no solo en la publicación de escritura íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta en ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y ‘vida real’ (Giordano 2008: 13).

Como textos más sintomáticos de este “giro” argentino, Giordano destaca principalmente tres escritos de Daniel Guebel, Alan Pauls y Sergio Bizzio¹⁰³ por ser novelas en

¹⁰¹ *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (Beatriz Viterbo 2006) es el título del volumen con el que Alberto Giordano comienza en 2006 un continuum de investigaciones dedicadas a los llamados “géneros íntimos”, dentro de los cuales están las narraciones autobiográficas, la correspondencia, los diarios íntimos y las memorias. El rosarino desde siempre se interesó por las relaciones entre escritura e intimidad –en su concepción del ensayo como relato de la experiencia (singular, intransferible, incierta) de lectura–, *Una posibilidad de vida* dio origen a una producción crítica considerable, de la que surgieron en los años siguientes *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008) y, finalmente, *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* y *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (ambos de 2011).

¹⁰² Cabe recordar que las denominadas “escrituras del yo” en América Latina tuvieron en el investigador argentino Nicolás Rosa y sus estudios sobre la autobiografía un referente teórico ineludible. Toda esta tradición académica bebe de las aguas de una obra tan capital como pionera: *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990. En lo relativo a la *escritura del yo*, Nicolás Rosa puntualiza que toda escritura que reposa sobre el pronombre de primera persona comparte la “particularidad y la universalidad de lo particular” apareciendo “intersticialmente entre el discurso de la Historia (por su efecto memorialístico, su relación con un cierto pasado y sobre todo por su ficción de credibilidad) y el discurso del Sujeto, por el espacio genérico que parecía instaurar” (Rosa 1990: 33).

¹⁰³ Entre otros escritores Giordano cita obras de Juan Forn, Elvio Gandolfo, María Moreno y Raúl Escari, entre los principales.

las que son perceptibles las ‘huellas del yo’, pero por sobre todas las cosas, porque son portadoras de “una *intensidad* con que la escritura sobre cualquier tema imagina posibilidades de vida que hay que pensar desde el nervio político de las experiencias literarias” (Giordano 2008: 12). De allí, la demarcación que el autor propone entre todos los textos producidos a la luz de “la cultura de lo íntimo”¹⁰⁴: aquellos en los que la exhibición de hechos privados es banal, y aquellos que utilizan la exposición “como método terapéutico en el que la vida se afirma por su potencia de metamorfosis” (Giordano 2008: 27); es decir, aquel tipo de *yo escrito* que se reconoce en sus indeterminaciones, in-linealidades, desigualdades e in-totalizaciones. Una característica particular de este enfoque es que Giordano diferencia entre la esfera privada y la intimidad ambicionando imponer así un límite al giro autobiográfico. No cualquier cosa que esté relatada en primera persona, o relate intimidades, forma parte de este movimiento. Giordano inició este viaje teórico ya en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* (Beatriz Viterbo 2006) y profundizó en *Vida y Obra. Otra vuelta al giro autobiográfico* y *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores* (Beatriz Viterbo 2011) y en numerosos artículos, ampliando su concepto para contenerlo en el movimiento que venía intentando definir y que va a encuadrar dentro de un proceso más amplio rebautizado como “giro subjetivo” apelando y citando a Beatriz Sarlo. No se trata ya solo de un movimiento literario, sino que se dan cita ejemplos provenientes de otros espacios de la cultura y la ciencia:

Lo que llamo el *giro autobiográfico* de la literatura actual no es, en realidad, más que una manifestación particular del masivo giro subjetivo en el que están comprendidas actualmente un conjunto de prácticas artísticas no solo dentro de la cultura nacional, sino a nivel mundial. Para identificar la orientación y la fuerza de esta tendencia colectiva, en la exposición de los fundamentos estéticos y políticos [por ejemplo] del Proyecto *Biodrama*. Vivi Tellas habla de un ‘retorno de lo real en el campo de la representación’ que sería al mismo tiempo el retorno de lo personal y de la experiencia. Desde la perspectiva de este retorno múltiple, cada experimentación con formas autobiográficas en los márgenes de las instituciones culturales

¹⁰⁴ Si bien Giordano la define como “el acontecimiento en el que se realizan los deseos de quienes escriben y quienes leemos literatura” a veces, también el término es usado como sinónimo de interés público sobre la privacidad de la experiencia personal.

(el Cine, la literatura, el Teatro) significa una tentativa de poner al arte en contacto con la vida para que se fortalezcan y se acrecienten en cada uno las posibilidades de reinención (Giordano 2008: s/p).

Para luego precisar que esta tendencia literaria podría representar una alternativa a las escrituras del yo clásicas:

Además de la redención moral por la vía del distanciamiento irónico y la inclusión de la perspectiva personal en un horizonte de debates públicos, se puede pensar otra forma de superación del narcisismo y la autocomplacencia, esos dos peligros inevitables que corren los escritores del yo, en los términos de un ejercicio ético de autotransformación que en lugar de negar la fuerza de las particularidades subjetivas la afirma, menos para fortalecer la representación de lo privado que para tentar la experiencia singular de su descomposición (Giordano 2008: s/p).

Desde esta perspectiva, Alberto Giordano asume el “giro autobiográfico”, “cultura de la intimidad” o “giro subjetivo” señalando inicialmente el impudor en las escrituras del yo, que busca representar una “objetivación narcisística”, fetichista y pública de lo privado, derivada de la “vigorosa y casi siempre banal cultura de lo íntimo” (Giordano 2008: s/p), que frivoliza y avizora también muchos otros bienes culturales más allá de los literarios. A esta cultura, el rosarino opone la cultura del *pudor*, tal como dijimos anteriormente, en aquellos textos con auténtica *intensidad*, o sea, textos que revelan la vida, “vistos desde un vigor político convertido en experiencias literarias” (Giordano 2008: 12). Esas experiencias contienen un tipo de pudor íntimo que se invita como “fuerza de resistencia al mandato de volverse espectáculo para poder ser” (Giordano 2008: 10). Esta pujanza del pudor logra que la intimidad se comunique “sin degradarse en privacidad” (Giordano 2008: 11). De allí que las preocupaciones de Alberto Giordano se alcancen con las de José Luis Pardo y su pensamiento de la intimidad como efecto de lenguaje (Pardo 1996/2004), ya que ella no haría referencia a una gradación sutil de lo privado, sino a una progresión irrepresentable de la subjetividad, “una reserva de indeterminación que escapa a la dialéctica simple en que lo privado y lo público se oponen para poder complementarse” (Giordano 2008: 52). Las escrituras de la intimidad entonces

[acentúan] su carácter de ejercicio ético en el que la subjetividad se somete a la experiencia transformadora de lo desconocido de sí misma [...] en un intento de registrar y presentar el proceso discontinuo e impersonal de la vida (Giordano 2017: 704).

Giordano se especializará en la escritura de confesiones, memorias y diarios de escritores en tanto convenciones favoritas para la expresión de la subjetividad; convenciones que -según el crítico- conmueven por su valor documental pero que, para él, interesan porque huelgan sobre todo en la dimensión *performativa* del acto de escribir(se) la propia vida y en las transformaciones que sufren los procesos vitales por la mediación de las retóricas de las escrituras de sí mismo:

De un diario o memorias, me atraen sus posibilidades de registrar y narrar vivencias personales, proyectando sobre la esfera de lo público la luz sutil que brota de lo privado, pero lo que en verdad me conmueve y me arroja a las aventuras de la imaginación conjetural, son los modos en los que una notación circunstancial o el recuerdo de una escena pueden manifestar las experiencias íntimas que los recorren casi imperceptiblemente. [...] De la presencia misteriosa de lo íntimo dependería entonces el efecto de autenticidad de una escritura autobiográfica (más allá de su verdad documental), la certidumbre que gana al lector de que la vida es eso que las palabras no pueden, pero querrían decir (Giordano 2017: 705-706).

Como bien han registrado los tres teóricos argentinos (Leonor Arfuch, Beatriz Sarlo y Alberto Giordano) presentados en este apartado, desde los inicios de este siglo es perceptible en la literatura argentina (y nos atrevemos a decir también en la latinoamericana) un cierto boom de los discursos biográficos, las literaturas de la experiencia y los relatos del yo. Lo que queda demostrado es la creciente importancia que han tomado formatos como diarios íntimos, confesiones, correspondencias, documentales, biodramas, o en sus formas más espectaculares los reality show, los blogs, la telerrealidad y el periodismo rosa (Sarlo)¹⁰⁵; formatos que explotan una hipervisibilidad de la “intimidad” (Imbert 2003: 18)¹⁰⁶ tal como como hemos referenciado en el apartado dedicado a privacidad/publicidad. En este contexto, incluso en los

¹⁰⁵ Beatriz Sarlo publica en 2018 *La intimidad pública* (Seix Barral) donde analiza la exposición mediática de personalidades famosas cuyo bagaje íntimo se ofrece como materia pública de debate y comentario en una especie de ‘democratización de los sentimientos’ entre los que se destacan dos intervenciones principales: el escándalo amoroso y la maternidad.

¹⁰⁶ En Imbert, Gérard: *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, 2003.

métodos de las ciencias sociales puede advertirse un “giro hacia la subjetividad” que es verificable en la utilización de auto-etnobiografías, entrevistas e historias de vida (Arfuch 2002). Este interés por las subjetividades en todas las instancias de la vida social es lo que se ha denominado “giro subjetivo”, “giro íntimo” o “giro autobiográfico” según las apuestas antes explicitadas. Las posibles explicaciones sobre esta deriva van desde la crisis de los grandes relatos de la modernidad y el desmoronamiento de las utopías colectivas hasta el efecto democratizador de las nuevas tecnologías; sin embargo, no son estas elucidaciones las que a nosotros nos interesan en este momento, sino la manera en que se piensa la intimidad en el marco de la subjetividad¹⁰⁷. Subjetividad como instancia entendida a partir del reclamo contemporáneo en el que la modernidad excede al sujeto cartesiano que le dio origen evidenciando la necesidad de un giro en el pensamiento para comprender el mundo en ciernes que se perfila a finales del siglo XIX. Un mundo que en figuras como Freud (el inconsciente no es controlado por el sujeto), el ginebrino Ferdinand de Saussure (la lengua como producto social), Heidegger (Dasein), Georges Mead (‘I’ and the ‘me’), Karl Popper (Kritischer Rationalismus), Ludwig Wittgenstein (Sprachspiele) pone en cuestión la posibilidad de una subjetividad desvinculada del mundo social, solipsista y auto-centrada, así como de su consiguiente capacidad de controlar las relaciones con él. El “giro intimista” pensado desde este espectro vendría a proponer un prisma especial para mirar al mundo, un ángulo mediado totalmente por el sujeto y su vida como espectacularización de la experiencia.

¹⁰⁷ En toda definición de subjetividad se comienza por preguntarse por el sujeto. La idea moderna de sujeto surge como principio crítico en contra del dogmatismo religioso, prevaleciente durante la Edad Media. Esta nueva concepción ubica al sujeto en un lugar privilegiado, a partir del cual se legitima todo valor. Este se vuelve central y desplaza a Dios como fundamento, como fuente originaria. Tal desplazamiento epistemológico conduce a la modificación de relaciones sociales y políticas y a la secularización europea. Esta concepción moderna de sujeto (anteriormente metafísica) fue formulada por primera vez por Descartes, no obstante, su desarrollo posterior no sigue una línea homogénea, principalmente a la luz de la crítica de Martin Heidegger. La exploración del concepto filosófico de “subjetividad” designa generalmente la *condición de ser sujeto* y su *parcours* teórico es muy arduo. No es aquí el lugar para intentar hacer una relación de las diferentes aproximaciones a esta problemática, intento para el que proponemos el libro de Rojas, Sergio: *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2001.

II.5. Interpretando la sociedad desde la emoción: intimidad y afectividad

La intimidad pensada tal como lo hacen los estudios literarios antes mencionados nos conduce a la cuestión de la posibilidad de su gesto, de su comunicación, que -como hemos visto- principalmente se realiza en la literatura y las artes de modo relacional¹⁰⁸, dinámico¹⁰⁹ y desde el dato biográfico. Este tejido de “relaciones” en “movimiento” es la base de comprensión epistemológica desde la que el concepto de intimidad es abordado por sociólogos contemporáneos que se han dedicado a explorarlo con el objetivo de especificar concretamente dónde podemos percibirla. Entre los estudios más destacados se dan cita los de Viviana Zelizer, Anthony Giddens, Eva Illouz, Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado.

La socióloga argentina Viviana Zelizer ha devenido un referente indiscutible en la sociología económica contemporánea gracias a su tratamiento afectivo de la economía al consagrar su investigación a los aspectos financieros subyacentes en las relaciones de intimidad, entre ellos principalmente la significación del dinero en entornos afectivos específicos (familia y relaciones de cuidado, por ejemplo) o circuitos de comercio en relaciones intersubjetivas (sistemas de intercambio establecidos en las cárceles o entre vecinos pertenecientes a un sistema

¹⁰⁸ Decimos *relacional* tal como lo postula en *Privatisation de l'intime* Michaël Fœssel, o sea, como ese entramado de lazos afectivos que se pone en juego (“en relación”) en aquellas experiencias específicas que dan cuenta de la relación, visibilidad y responsabilidad entre los individuos. Según Fœssel, en el esquema dicotómico clásico (privado/público), estas experiencias íntimas se confunden frecuentemente con las que ocurren en el sector privado, mientras que este último se encuentra exclusivamente en el dominio económico y replica las relaciones individuales en el modelo de transacciones entre propietarios (de ellos mismos, de su cuerpo), incluso dentro de la pareja y la familia. Por el contrario, tomado en su especificidad, lo íntimo nos permite pensar en otro enfoque de la política, de acuerdo con una doble dimensión: normativa y práctica. Lo íntimo para el autor corresponde a todas esas relaciones que *me* incumben *a mí* con los otros, que me pertenecen (no en un sentido de propiedad) sino de vínculo afectivo que mutuamente decidimos conservar, mantener y desarrollar. La intimidad enfocada por Fœssel corresponde a la esfera sustraída a la privatización y a la publicidad, y nos remite a todo lo que el sujeto quiere sustraer de la mirada ajena, es decir, a todo lo que se quiere apartar de la esfera social de los intercambios, de la negociación social, de la institucionalización. Para esta tesis la intimidad es un concepto *relacional*, al establecer “relaciones” entre los individuos que no pueden siempre reducirse al cálculo (interés privado) porque las emociones que intervienen son irreductibles a la cuantificación ya que siempre se encuentran contextualizadas. Mientras que lo privado es esencialmente individual, lo íntimo no puede ser propiedad de uno solo porque -como se demuestra- solo puede ser elaborado como vínculo. El debilitamiento de este vínculo por parte de la esfera privada es de la misma naturaleza que el debilitamiento del vínculo (democrático) por parte de la esfera pública.

¹⁰⁹ En el sentido que le diera Serge Tisseron; es decir, como *movimiento* hacia/y afuera.

de ahorro rotativo, o envío de remesas digitalmente o por sistemas de cambio). Desde su primer libro *Morals and Markets: The Development of Life Insurance in the United States* (Columbia University Press, 1979), el foco se dirige a la valoración económica de lo sagrado (la vida, en este caso), en contextos económicos y de mercado (tales como los de seguros de vida o seguros sanitarios). En su segunda obra, *Pricing the Priceless Child: The Changing Social Value of Children* (Basic Books, 1985), se dedica a pensar el trabajo infantil y las relaciones de cuidado y seguro para con los niños. Concretamente, Zelizer estudia en un primer momento, las intensas controversias legales y morales relacionadas con el crecimiento de dos productos específicos: el seguro de vida de adultos (primer libro) y el seguro infantil en la crianza (segundo libro). Ambos se relacionarían con el acto cuasi blasfemo de conceder un valor monetario a un bien que trascendía todo precio: la propia vida y la vida de los hijos. Lo que encontramos novedoso en su propuesta es que descubre cómo la consolidación de ambos seguros no se respaldó ni en la negación de esta contradicción ni en la simple mercantilización de la vida. En contraste, lo que bien expone es que más que valorar aquello que trasciende el dinero, estos “productos” fueron publicitados y vendidos como servicios que funcionarían a modo de *retorno ritual*, una forma de devolver parte del amor a los seres queridos. Esta posición media del seguro, localizada entre lo que no tiene precio (trasciende todo valor monetario) y la adjudicación de un precio concreto, ha sido su principal contribución a los estudios de la sociología económica; pues el seguro se erige como un servicio sobre el que se paga una póliza, pero cuyo precio no intenta valorar lo que se está certificando (la vida). Esta compleja paradoja entre dinero y precio es retomada y profundizada por Zelizer en su siguiente trabajo *The Social Meaning of Money* (Basic Books, 1994), donde constata cómo las personas *marcamos* o diferenciamos el dinero (elemento supuestamente estándar y equivalente) en sus diferentes usos. Para la autora existen tres tipos de pagos: cuando se intercambia un objeto de modo directo o “compensación”; cuando se paga el beneficio correspondiente a un derecho sobre un bien determinado (*entitlement*), y

puramente como regalo. Ambos procesos, pluralización de tipos de dinero y diferenciación de modos de pago, discuten el paradigma del dinero únicamente como vehículo para la expansión de un tipo de cálculo cuantitativo y homogeneizante, ya que, en la praxis, no todos los pagos son parejos, al componerse de manera desigual, con sus propias normas y modos de equivalencias, según la particular relación que estén mediando.

Y así, llegamos al texto que a nosotros más nos interesa, no solamente porque se centra en la intimidad, sino porque sobre todo nos propone un emplazamiento y una forma de captarla en las figuraciones del dinero: nos referimos a *The Purchase of Intimacy* (Princeton University Press, 2005)¹¹⁰. Zelizer se aboca aquí a revisar las interconexiones entre economía y vida doméstica con el objetivo de desmitificar el retrato tradicional defendido por las ciencias sociales, de que la combinación entre dinero e intimidad implicaría un cruce casi prohibido entre zonas diferenciadas y protegidas de la vida social. Al contrario, para ella intimidad y dinero están profundamente enredados, son solidarios e interdependientes, confirmando que no siempre todo cálculo y equivalencia es universal y aplicable a toda relación social incluso no monetaria. Así, por ejemplo, las diferencias de género están fuertemente marcadas por los tipos de usos monetarios estimados apropiados para cada relación doméstica (matrimonio, amantazgo, prostitución, servicio), o solo algunos tipos de pagos son aceptados, por ejemplo, para retribuir el cuidado de personas en el hogar (relaciones de cuidado entre padres e hijos, con ancianos o pares). Sin embargo, esto no significa que el dinero *marque* relaciones sociales siempre estables y fáciles de definir, lo que conduce a los miembros a un continuo y espinoso “trabajo relacional” de delimitación y constitución de bienes y servicios. La concepción de intimidad de la que parte Viviana Zelizer es clara: la intimidad existe en esos tipos de relación entre personas

¹¹⁰ Edición castellana a la que corresponden las citas: *La negociación de la intimidad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2009.

[tan] próximas que en ellas las interacciones dependen de conocimientos específicos que solo una persona posee y de atenciones particulares que solo una persona brinda a otra, y que no son accesibles a terceros (Zelizer 2009: 38).

La noción de intimidad entonces refiere a aquella esfera de la vida humana en la que, en un sentido estricto, establecemos lazos de afectividad con aquellos a los que percibimos como seres cercanos a nuestros sentimientos, además de próximos a zonas consideradas naturalmente “íntimas”, o en palabras de la misma Zelizer:

La negociación de la intimidad se concentra en la intersección entre la actividad económica y la intimidad, es decir, en la vida de pareja, en el hogar, y en el proveer del cuidado personal a los seres de nuestro entorno (Zelizer 2009: 94).

En el libro se distinguen tres órbitas de la intimidad: las relaciones de pareja, las relaciones de cuidados y las relaciones de la vida doméstica, tres dimensiones que en el análisis de Zelizer no pueden ser separadas en tanto mundos afectivos del mundo de la economía, pues dan cuenta del modo en que nuestras vidas son “vidas conectadas” en las que:

[utilizamos] las actividades económicas e inclusive el dinero para crear, diferenciar, sustentar y renegociar vínculos importantes, en especial lazos de intimidad, con otras personas. A este esfuerzo lo llamo un trabajo relacional, por el cual intentamos establecer una adecuada conexión entre nuestras prácticas económicas y nuestros vínculos íntimos (Zelizer 2009: 97).

La invitación de Viviana Zelizer a rastrear la intimidad a través de las transacciones mercantiles que pueden revelarla ofrece un ángulo sugestivo para echar luz sobre las condiciones actuales en las que se vislumbran y conforman las intimidades, es decir, a partir de qué escenarios se las delimita: el civil, el burgués, el mediático y digital, y, quizás, el de la economía.

En esta estela financiera (aunque desde la orientación marxista) también registra su pensamiento la socióloga israelí Eva Illouz, académica especializada en historia de la vida emocional, teoría crítica del arte y, sobre todo, en el impacto del capitalismo sobre la esfera cultural. En sus libros *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism* (Polity Press

2007)¹¹¹ y *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help* (University of California Press 2008)¹¹² examina cómo las emociones florecen en el ámbito de la producción económica. En *Intimidades congeladas* la autora argumenta que en sus desemejantes (de/re)-construcciones el capitalismo ha llevado aparejada la cimentación de una “cultura emocional particular” efectuada en ciertas prácticas como la autoayuda, las terapias psíquicas de divulgación, el lenguaje emocional de una empresa o internet, que se derivan justamente de la impronta mercantil inherente a la lógica capitalista. Al emplear la metáfora del *Homo sentimentalis*, Illouz caracteriza a los individuos que encarnan esa nueva cultura emocional del capitalismo, que a grandes rasgos consiste en

[una] cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen un amplio movimiento en el que el afecto se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional —sobre todo la de la clase media— sigue la lógica del intercambio y las relaciones económicas (Illouz 2007: 19-20).

Las intimidades tratadas por Illouz se refieren, al igual que Zelizer, a los modos de afección que nos definen. La correlación entre intimidad y emoción es evidente, tal como lo acredita el argumento con el que la socióloga justifica su trabajo desde el inicio:

Tradicionalmente, los sociólogos entendieron la modernidad en términos del advenimiento del capitalismo, de la aparición de instituciones políticas democráticas o de la fuerza moral de la idea de individualismo, pero prestaron escasa atención al hecho de que, junto con los conceptos de plusvalía, explotación, racionalización, desencantamiento o división del trabajo, la mayor parte de los grandes relatos sociológicos de la modernidad contenían otra historia colateral en clave menor, a saber, las descripciones o los relatos del advenimiento de la modernidad en términos de emociones (Illouz 2007: 13).

Esa “historia colateral”, a la que se consagra en el libro, coincide con la intimidad en tanto afecto, emoción, pasión. El libro contiene tres conferencias escritas originalmente para ser presentadas en Frankfurt en el marco de las Conferencias Adorno¹¹³. Los textos esbozan cómo

¹¹¹ En español: *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo tardío*: Buenos Aires/Madrid: Katz editores, 2007.

¹¹² En español: *La salvación del alma moderna. Terapia emociones y la cultura de la autoayuda*: Buenos Aires/Madrid: Katz editores, 2008.

¹¹³ La redacción de las conferencias se llevó a cabo durante una estancia académica en EE.UU. tras ser Illouz invitada por Zelizer.

el capitalismo actual maniobra en estrecha relación con una cultura emocional que reproduce en su interior los rasgos de intercambio y relaciones económicas capitalistas y que, a la inversa, las formas de relación producidas por esta cultura emocional ofrecen modalidades que potencian el sistema. Para llegar a esta conclusión, Illouz estudia el estilo emocional terapéutico con el que Estados Unidos de América adoptó y difundió el psicoanálisis freudiano produciendo un imaginario social sobre la familia, el yo, las emociones y las relaciones de proximidad afectiva que, en cierta medida, “patologizó” la vida ordinaria, a la vez que hizo de la patología una forma de normalidad en el discurso público. Según la autora, el exponente de esta producción discursiva de lo terapéutico en la sociedad contó con dos poderosas vehiculizaciones: la literatura de autoayuda y la psicología de la empresa. A partir de estas dos industrias el mundo económico y el mundo de las intimidades (emociones) se penetraron mutuamente desde un lenguaje que en la práctica instauró la idea de “gestión emocional”. De este modo, el mundo de la economía se habitó por el lenguaje de las emociones (autocontrol, empatía, escucha activa, etc.) pero acogiendo a su vez en el seno de lo emocional los principios mercantilistas de coordinación, transacción y persuasión; en definitiva -dice la escritora- un “capitalismo emocional”.

Nuevamente la intimidad se asocia a las relaciones de proximidad afectiva circunscriptas al espacio de la familia y el yo, sentido que se afianza cuando Illouz anota la manera en que el feminismo de la primera y segunda ola y la cultura terapéutica se han aliado y servido de su intimidad congénita para reivindicar un lenguaje de la independencia apelando a esos dos espacios íntimos por excelencia: familia y sexualidad. Estas dos órbitas fueron retenidas para reclamar públicamente “un nuevo modelo de intimidad moderna basado en ciertas condiciones: igualdad, imparcialidad, neutralidad, comunicación emocional, sexualidad, superación y expresión de las emociones ocultas, centralidad de la autoexpresión lingüística” (Illouz 2007:71). Para decirlo con ella:

A medida que transcurría el siglo, el feminismo y la psicología demostraron ser grandes aliados culturales porque las mujeres llegaron a ser las principales consumidoras de consejo terapéutico, lo que hizo que la terapia tuviera cada vez más programas en común con el feminismo, es decir, categorías básicas de pensamiento derivadas directamente de la experiencia de las mujeres. Por otro lado, como el feminismo de la segunda ola se concentró de manera tan intensa en la familia y en el ámbito de la sexualidad, y dado que ubicó su narrativa de emancipación en esas esferas, tenía afinidades naturales con la narrativa terapéutica. En la medida en que los programas pueden transferirse y transponerse de un ámbito de la experiencia a otro, o de una esfera institucional a otra, el feminismo y la psicología pudieron hacerse mutuos préstamos (Illouz 2007: 62).

Los escritos de Illouz se orientan a mostrar cómo el movimiento de la terapia y aquel feminismo se relacionaron con la cultura de la productividad económica engendrando un modelo de comportamiento en el cual se privilegian formas de competencia donde las emociones deben ser procesadas discursivamente y racionalizadas en términos transaccionales a fin de obtener un reconocimiento social entre pares. Situación que Illouz lamenta porque al encasillar en lenguaje estándar y codificar esas intimidades públicamente, se las priva de su esencia, es decir, de su singularidad:

Por último, lo que tal vez tenga más importancia, tanto el feminismo como la terapia compartían la idea y la práctica de convertir la experiencia íntima en discurso público, tanto en el sentido de que era un discurso con y para un público, como en el de que se trataba de un discurso a presentarse en la discusión de normas y valores que tenían un carácter más general que particular (Illouz 2007: 66).

Según la académica israelí este tratamiento terapéutico impuso una forma de codificar la experiencia íntima y de explicarla socialmente, pero (es esta su verdadera crítica) en un proceso sumamente sistemático y pautado, propio de la dinámica del sistema capitalista donde todo pasa por la regularidad, la reivindicación de derechos a fin de adquirir un cierto “capital simbólico” y el reclamo de que las instituciones reconozcan y resuelvan el sufrimiento individual en modelos hegemónicos de sanidad y libertad:

La influencia mutua de terapia y feminismo fue más visible en la elaboración de un modelo cultural de intimidad sexual y emocional, que se dio en el contexto de la emergencia del campo de la terapia sexual, relacionado a su vez con los tan publicitados informes Kinsey; y del estudio de la sexualidad por parte de Masters y Johnson. El concepto de intimidad combinaba atributos tanto del discurso psicológico como del feminismo, dado que la sexualidad liberada se convirtió en sinónimo de salud emocional y emancipación política. El nuevo modelo cultural de intimidad se hizo visible, por ejemplo, en una nueva fórmula

cinematográfica que se concentraba en las relaciones en desintegración, al final de las cuales las mujeres solían descubrir su “libertad” y su sexualidad (Woody Allen perfeccionó este modelo) (Illouz 2007: 70).

Para más adelante concluir:

Para decirlo con más exactitud, por medio de la idea de “salud emocional” o “relaciones saludables”: los psicólogos apuntaron a sacar la intimidad de la larga sombra del poder y la asimetría. De esa manera, la intimidad -o las relaciones saludables en general- se vio acosada por los problemas del “intercambio equitativo” y de reconciliar la emotividad espontánea y particular con las afirmaciones instrumentales del yo (Illouz 2007: 70).

El capítulo final de *Intimidades congeladas* recalca en las relaciones románticas propulsadas por internet: observa Illouz que esos procesos siguen la narrativa terapéutica en su forma de expresión y objetivación; imponiendo un modelo de textualización de la propia intimidad en lenguajes e imágenes codificadas que se mueven en las aguas de la oferta y la demanda capitalistas. Esto hace que la búsqueda de pareja se formalice como una transacción económica cuyo valor no proviene de la escasez y la singularidad sino de la abundancia en la sobreoferta y la regularidad del patrón.

El análisis final nos enfrenta a una sociedad “magnizada” en el sentido que diera Castoriadis y que Eva Illouz recupera para explicitar cómo en el transcurso del siglo XX la psicología se convirtió en “nuestro magma”, es decir, una forma de significación imaginaria que penetra en toda la sociedad, que la articula y que no puede reducirse a sus componentes. Este “magma” se entrecruzó con el capitalismo, con el lenguaje de la productividad y la mercantilización y sufrió el camino inverso al psicoanálisis: en lugar de retirarse a la esfera privada, asignó al sujeto la “congelación” de su intimidad para convertirla en texto público operando en una variedad de doxas desde sus intimidades: terrenos como la familia, la empresa, los grupos de apoyo, los talk shows televisivos e Internet. Así, según Illouz, en los últimos veinte años la esfera pública se transformó, de manera característica, en un campo de exposición de la vida privada, de las emociones y de las intimidades, proceso que presupone una intimidad que puede aprehenderse a sí misma por medio de textos, clasificarse y cuantificarse, así como

presentarse y representarse de manera pública. Su problema es, precisamente, volver a convertir esa representación psicológica pública en una relación emocional propia y no sujeta a la “tiranía de la intimidad” concebida tal como acabamos de explicar.

El entrever la posible modelación a la que la intimidad es sometida por un sistema como el capitalista es un análisis reprochado por académicos como Pirooska Nagy, quien objeta una serie de puntos, principalmente en lo relativo a las “imprecisiones” teóricas con las que trabaja la crítica israelí y su lectura de la propulsión terapéutica para “controlar emociones” en el marco del consumo. Desde el punto de vista de Nagy, la terapia persigue justamente lo contrario, y lograría con sus protocolos “[s’] infiltrer dans les modèles du capitalisme libéral” (Nagy 2009: 6) ya que “la démarche thérapeutique préconise à prendre le large par rapport aux impératifs de performance du capitalisme contemporain afin de réappropriier sa vie, tant au plan individuel qu’en famille, plutôt qu’à se plier aux exigences aliénantes du travail, de l’entreprise, de la société environnante” (p. 6). Por otro lado, Illouz no habría - a los ojos de Nagy- comprendido que asistimos a una alteración del paradigma de aprehensión del mundo, un paradigma en el que la razón y la emoción van juntas:

Sur le plan épistémologique, l’idéal de rationalisation, de contrôle et d’efficacité, propre aux logiques du capitalisme contemporain, malgré les transformations majeures du dernier siècle, reste encore à bien des égards l’héritier de la culture de l’époque moderne qui avait des émotions une vision hydraulique, comme si elles étaient des liquides bouillonnants en notre for intérieur qu’il convient de retenir d’échapper. À l’inverse la culture de l’écoute de soi et de l’autre se fonde, aujourd’hui, sur la compréhension des affects dans une perspective qui ne les oppose plus à la raison, bien au contraire, où elles font partie des bases sur lesquelles repose une construction personnelle dans laquelle émotions et raison agissent souvent de concorde (Nagy 2009: 18).

Para finalizar su diatriba contra el pensamiento de Eva Illouz, Nagy echa de menos la ausencia de una reflexión más amplia en un contexto socio-histórico signado por transformaciones de gran tenor en lo relativo a las nuevas corporalidades y a la crisis general de la normatividad, circunstancias que a través del lenguaje terapéutico podrían “garder un peu d’optimisme malgré l’assombrissement de nos perspectives d’avenir sur la terre”, pues “n’est-

il pas possible d’imaginer, précisément, que le langage des émotions et le style thérapeutique puissent former une des bases pour fonder une vie en commun planétaire juste?” (Nagy 2009: 21).

Hasta aquí, tanto en Eva Illouz como en Viviana Zelizer, la intimidad es percibida como esa relación intersubjetiva entre seres que se confían, se odian, se aman y se cuidan o se repelen; experiencia afectiva¹¹⁴ retrotraída de la mirada pública pero construida en las fricciones, reacomodaciones y pulsiones de cada individuo.

Por su parte, el sociólogo inglés Anthony Giddens, en su obra de 1992, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, fue uno de los primeros en preguntarse por la intimidad en nuestra época. Para él el concepto reseña su sentido más llano, a la vez que más naturalizado; o sea, en tanto vínculo no público de proximidad amorosa y sexual. De allí que para Giddens los lazos intersubjetivos (intimidad) por antonomasia en las sociedades occidentales sean la sexualidad, el amor y el erotismo. La pregunta que recorre todo el escrito busca indagar los cambios que se desencadenaron en la modernidad y que transformaron la vida íntima de las personas; pero consideramos que, tal como Eva Illouz expresó alguna vez (Illouz 2007: 73), el análisis de Giddens postula un uso del concepto útil para impulsar movimientos como los de igualdad y emancipación. Sin embargo, en muchos sentidos sus observaciones parecen demasiado impregnadas por su deseo de

¹¹⁴ En este orden, Antonio Damasio sostiene lo mismo con respecto a lo íntimo desde una definición biológica. Según este neurocientífico, la intimidad es sinónimo de emoción y sentimiento mutuo: “Les sentiments de douleur ou de plaisir, ou toute autre qualité se trouvant entre eux, forment le soubassement de notre esprit”. Y más adelante precisa: “Élucider la neurobiologie des sentiments et de leurs antécédents, les émotions, apporte beaucoup à notre façon d’envisager le problème de l’âme et du corps, lequel est central pour comprendre qui nous sommes”. Además: “Comprendre ce que sont les sentiments, comment ils fonctionnent et ce qu’ils signifient est indispensable pour édifier demain une conception de l’être humain plus pertinente que celle d’aujourd’hui et qui prendrait en compte les avancées des sciences sociales, des sciences cognitives et de la biologie”. De allí que a lo largo de su estudio sobre “uno mismo” y “el otro” él expresa que “l’intime du sujet se définit par sa capacité neurobiologique d’avoir des émotions et d’exprimer des sentiments”. Damasio, Antonio: *L’autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris: Odile Jacob, 2010.

propulsar un modelo de igualdad en las relaciones íntimas y no logra preguntarse a ciencia cierta por la propia definición ni transformación de la intimidad que se propone describir.

Anthony Giddens circunscribe las arenas de la intimidad manifiestamente a las prácticas sexuales y las relaciones amorosas. Desde su mirada, la liberación del deseo femenino ha llevado a la democratización de las relaciones íntimas: “Quien dice emancipación sexual [...], dice democracia sexual” (Giddens 2004: 165); y pregona que la intimidad sexual es un terreno fundamental de lucha política donde pueden y deben combatirse las relaciones del poder (poder siempre fálico). Por ello, la democratización comprometida en la transformación de la intimidad incluye –al parecer de Giddens– el “pluralismo radical”, ya que no hay límites a la actividad sexual, con excepción de aquellos atenuados al principio de la autonomía y los establecidos por las normas negociadas de lo que Giddens llama “pura relación” (Giddens 2004: 176), es decir, relaciones desencastradas de los modelos dominantes impuestos.

La gran transformación de la intimidad, según este pensador inglés, descende de dos enormes revoluciones. En primer lugar, la revolución de la autonomía de la mujer -su liberación del predominio de la experiencia sexual masculina- y, en segundo lugar, el florecimiento de la homosexualidad, masculina y femenina en un contexto donde la emancipación sexual presupone integrar las nuevas prácticas sexuales, con el “proyecto reflexivo” de un sujeto que se valora dentro de un orden social “postradicional” (Giddens 1992: 75). Ese mundo en el que el *yo* afronta una profunda transformación: la dimensión básica de la vida cotidiana se apoya ahora en el acto cotidiano de *elegir* y no de *aceptar*, de allí los modelos no hegemónicos de sexualidad, de erotismo y de amor descritos en el tercer capítulo de su libro.

Llegados a este punto, basten estas tres miradas esbozadas sobre el tema del afecto y las emociones para demostrar cómo estos sirven en la actualidad de cuadrantes interpretativos para emplazar la intimidad contemporánea. La categoría se inscribe entonces en el horizonte del Giro afectivo, del lenguaje de las emociones, de los nuevos tipos de subjetividades y formas de

relacionarse en un entorno público signado por lo digital, lo numérico, lo preponderantemente político y capitalista en términos económicos. Apelar a la intimidad encarna un vehículo epistémico alternativo capaz de dar cuenta de las tensiones y permeabilidades entre los ámbitos privado y público de nuestra existencia, al mismo momento que se ofrece como zona predilecta para divisar las características e inquietudes del sujeto contemporáneo.

A la luz de tales principios, la intimidad implica una afectividad compartida entre amigos, parejas o familiares. El afecto comporta una dimensión fundamental de la intimidad al mismo tiempo que provoca una permutación del habla y la resonancia corporal. De allí que la intimidad surja de un vínculo cercano y complejo con el lenguaje (y el cuerpo) como aprendimos de Pardo y el discurso (Dekens) indicando cómo la naturaleza del lenguaje que conduce a la intimidad da testimonio de su propia resonancia y su grosor lingual, incluso en su silencio.

II.6. Hacia nuestra aproximación de intimidad: zona de encuentro, inestabilidad y desigualdad.

Como hemos demostrado a través de la filosofía del derecho con los aportes de Henarejos y Garzón Valdés, la intimidad en tanto “género de vida particular” (Pardo) no coincide exactamente con lo privado, sino que referencia otra zona de la existencia humana que tiene que ver con aquellas decisiones, deseos, pulsiones y emociones cuya actualización no debería ser sometida al arbitraje y delimitación jurídica de terceros, ya que no les afecta, sino que se reserva al/ los modos(s) de ser cada persona. Desde la filosofía José Luis Pardo y Olivier Dekens nos han revelado su carácter eminentemente discursivo e intersubjetivo; mientras que Serge Tisseron y Michaël Föessel su ser sociológico relacional y dinámico en virtud de los intercambios proporcionados en/con los otros a través de la experiencia vital (giro biográfico) y los afectos (giro afectivo), giros que podemos percibir en transacciones económicas, sexualidades y relaciones próximas de amor y de cuidado, por ejemplo.

Desde los ángulos expuestos, consideramos que la intimidad no obedecería puramente a una construcción cultural (o “discursiva”), ni tampoco al universo de lo natural, innato y custodiado celosamente como reliquia; al contrario, se refiere a una dimensión en la que se articulan, friccionan y tensionan la condición natural de cada uno con los órdenes discursivos, culturales y subjetivos con los que se entra en relación. Dicho de otro modo, la intimidad es la esfera de la vida que, siendo personal, remite a la existencia del hombre en comunidad, no por lo que conlleva de ocultación/mostración y serialización frente a la *polis* en su deseo de igualdad ciudadana sino por lo que le es inherente, es decir, su estado de discrepancia, de heterogeneidad y vulnerabilidad ante la ley. Es esa área intermedia y personal del sujeto que se define y negocia en los intercambios replegándose en su afán de particularidad, una particularidad buscada (a veces en exceso) en el mundo que le es ajeno, o sea en lo que Tisseron y Sibilia llaman “extimidad” (espectacularización), o en la comunión consigo, pero entrelazada con las necesidades (y distancias) del espacio público que echan de menos Sennet y Lipovetsky en la sociedad contemporánea.

Pensada de esta manera, la intimidad deviene un espacio privilegiado donde se experimenta y problematiza el cruce entre biología, peculiaridad, política, ley y sus condiciones de posibilidad. Se constituye como dimensión exceptuada donde siempre rige el ejercicio desnudo de la *potencia* que se expone al mundo, a un mundo sin refugio, sin amparo y sin decencia; un lugar que no es público ni privado sino *común*, y que registra esos tres momentos del acto de la intimidad: mismidad, alteridad y estupefacción¹¹⁵. La actividad civil “normal” es posible porque esa inmensa potencia está suspendida, aplazada y no integrada en su totalidad en los terrenos de la potestad, pues de hacerlo, perdería su signo de naturaleza amenazada e innominada, de “espacio de excepción” necesario para mantener la “potencia del déspota”

¹¹⁵ Dice Pardo: “Primero el Yo habla (o actúa de alguna manera); después, el Sí Mismo repite lo que el yo ha dicho o hecho, provoca su resonancia espacio temporalmente aberrante; y finalmente, el yo recibe el mensaje que él ha emitido, pero lo recibe reflejado por Sí Mismo, se transforma de emisor en receptor o destinatario de su propia voz” (1997: 176).

controlada, de ámbito siempre en peligro y, por ende, siempre salvado. José Luis Pardo defiende que el espacio público de la ciudad garantiza la existencia de lo íntimo porque impide que esta dimensión esencialmente animal del ser humano se explicita siempre en leyes y juicios de valor, lo cual conduciría a una destrucción mutua. Por ello, este filósofo ve con recelo -al igual que Eva Illouz- la prédica de un “pacto civil total” basado en un “pacto de intimidades”, arguyendo la “igualdad universal”¹¹⁶ como horizonte de expectativa, pues

[El] poder político y civil no puede mantener una relación directa con la intimidad (no hay ninguna -buena- política de la intimidad) sin auto-deslegitimarse (convirtiéndose todo en potencia) y sin destruir la intimidad (confundiéndola con una animalidad genérica), transformando el espacio público en un “decorado” para encubrir un régimen de dominio privado presidido por la lógica perversa de la *transgresión lograda* o el *desmentido*. El ideal de un *lógos* sin *phoné*, de una palabra racional que por su propia lógica se impondría a la voz humana, de una Ciudad que se convertiría en comunidad íntima, de un contrato que se tornaría definitivo, es una pesadilla nihilista que anida en el corazón de los proyectos ilustrados más “emancipatorios”, y contra la cual nos han prevenido y nos previenen discursos como los de Heidegger, Schmitt, Jünger, Bataille, Foucault o Agamben (por mucho que algunos de los firmantes de esos discursos, debido a que su compromiso con su tiempo no era impostado, se hayan visto envueltos en aporías proporcionales a su estatura intelectual); pero en el corazón de esa prevención habitaba el espectro de una *phoné* sin *lógos*, de una intimidad que, por su propia potencia, se transformaría en palabra eficaz, de una comunidad íntima que se haría Ciudad, de un lazo soberano que devendría contrato, y que constituye una fantasía no menos nihilista ni menos inquietante. Nada pondrá fin a la inquietud ni eliminará las pesadillas, pero solo podemos notar que son pesadillas y solo podemos inquietarnos porque hay *phoné* y hay *lógos*, y porque ninguno de esos términos se convierte en el otro ni forma con él una alternativa (Pardo 2012: 82).

¹¹⁶ Autores como Jean François Côté llaman la atención sobre las actuales paradojas de las democracias de masas en Occidente, entre las que resalta el “gran relato” que anima a los sujetos políticos a encuadrarse en la visión civil (y jurídica) de la “égalité universelle”, distinción política en la que la particularidad de los seres se borra en el anonimato de una correspondencia inmediata con todos sus semejantes. Correspondencias que tienden progresivamente a desdibujar diferenciaciones tradicionales (etnia, sexo, raza, clase, nacionalidad) sobre las que se reafirmaba el sujeto político. Así, dice Côté: “La frontière qui marquait les repères modernes de l’identité politique, en tablant entre autres sur la séparation entre les sphères privée et publique, a aujourd’hui été déplacée, et si l’intimité est venue à entrer dans l’orbe du politique, c’est en vertu d’un approfondissement de nos propres capacités de discernement marquant l’avènement d’un sujet politique «social», et non plus «intime» ni «privé», dont l’individualité stricte pose le problème de sa distinction particulière. Dans le régime des démocraties de masse, en effet, le sujet politique individuel, en tant que personne, correspond plus ou moins à un «atome», et par cette indifférenciation même dont le mouvement se confond avec celui d’un «atome indéterminé dans une masse tout aussi indéterminée», sa particularité s’efface dans l’anonymat d’une correspondance immédiate avec tous ses semblables, sans repères de genre (masculin, féminin), de classe ou de statut, ou même d’origine (nationale, culturelle, ethnique ou autre); c’est cependant cette disposition politique (et juridique) formelle de l’*égalité universelle* de la personne qui pose l’exigence d’une différenciation, sur ces bases mêmes qu’elle renie” (Côté 2011: 21, cursivas nuestras).

La hipótesis que subyace en el fragmento citado es “simple” y nada “novedosa”, según él mismo Pardo aclara: “Ciudad e intimidad son conceptos mutuamente irreductibles, pero radicalmente inseparables; allí donde no hay política, no puede haber en sentido estricto intimidad; y allí donde la intimidad está amenazada por la política, estas amenazas expresan una crisis del espacio civil” (1998: 145). Este es el peligro del que Pardo nos advierte: de que la *potentia natural* destituya a la *potestas ciudadana*, a partir de una intimidad “pervertida”, que “el totalitarismo -en cualquiera de sus formas- haga en-callar al Estado de derecho” (Contratapa de *La intimidad*).

Históricamente es observable un gran cambio de paradigma, ya que en un primer momento la intimidad había sido la encarnación típica de la interioridad intransitiva del sujeto, foro férreo e inalterable, y con expresa voluntad de aislamiento existencial (en su versión agustina positiva o hobbesiana negativa), mientras que hoy se convierte, al decir de muchos estudiosos, en el símbolo y el modelo de un ser humano que reclama desde “la intimidad de su voz” el reconocimiento público¹¹⁷. Si en el contrato de Hobbes, el hombre renunciaba voluntariamente a su *estado natural*¹¹⁸ o lo guardaba en su interior para contribuir a la paz de una estructura mayor, hoy es ese estado el que, al parecer, no puede postergar cada ciudadano. Por esto Michaël Fœssel sostiene que asistimos a un momento histórico de devaluación de la

¹¹⁷ Este es el caso de Coto-Rivel para quien una de sus premisas es lo que llama “l’intime politisé”, es decir el viraje subjetivo que opera en el cambio de paradigma narrativo observable en las obras de su corpus. Un cambio que obedece principalmente al modo de construir la voz del yo: “la revendication ne se réalise plus à partir de la création d’une communauté politique qui prône la voix d’un peuple, mais dans une problématique individuelle, laquelle soulève des questions touchant à un plus grand nombre” (Coto-Rivel: 190). En el capítulo 4: *Espaces et corporalités*, efectivamente el autor argumenta que el cambio en las narrativas centroamericanas contemporáneas se da a partir de la voz en la narración: una voz que es personal pero que asume la causa de un grupo, en el caso del capítulo señalado, los cuerpos homosexuales y los estereotipos de género a través de la voz de sujetos marginales.

¹¹⁸ Rescatamos el concepto en tanto designa la condición en que se habría encontrado la humanidad antes del surgimiento de la institución del Estado y del derecho positivo. El estado de naturaleza debe pensarse como una hipótesis metodológica, útil independientemente de su veracidad histórica. Existen diferentes concepciones del *estado de naturaleza* que van desde visiones idealistas como las del *buen salvaje* (de naturaleza inocente o buena), y la de *naturaleza malvada* de Hobbes, entre otras. En todo caso, el estado de naturaleza se sitúa en un tiempo remoto, anterior al nacimiento de las sociedades estatales.

intimidad, de su relegamiento a rango de valor “monetizable”¹¹⁹ en el mercado de la competencia mediática (Føessel 2008) y la “*pipolisation*”. Según Serge Tisseron y Paula Sibilia, la sobreexposición de la intimidad (privacidad para nosotros) provoca que esta busque validarse externamente, y para José Luis Pardo experimentamos una “carencia lacerante de intimidad en la vida cotidiana” (1996/2004), fundamentalmente porque una intimidad auténtica no puede ser convertida en espectáculo, en información explícita constante, sino se la pervierte, tal como ocurre hoy en día¹²⁰.

Hemos explicado que la categoría se constituyó en torno a un mecanismo paradójico: el de una ficción blindada que pretendía existir e instituirse en tanto frontera impenetrable con el afuera, lo que sin embargo la llevó a definirse en virtud de las fuerzas hegemónicas a las que se oponía. Pensemos en los ejemplos trabajados por Cheilan: Woolf y su habitación ante una sociedad eminentemente patriarcal y burguesa, Proust y la necesidad de reconocerse a sí mismo en una intimidad caracterizada por la prohibición y el sufrimiento, y Pessoa en la urgencia de emancipar el yo del discurso clínico y nacional predominante:

Non seulement, l'intime établit une zone d'entre-deux entre le dehors et le dedans, le conscient et l'inconscient, le corps et le sujet, mais il s'agit, avant tout, d'une notion profondément polémique qui implique un rapport de situation et de contestation: le sujet doit se définir dans un espace contre le dehors, contre l'autre, parfois contre lui-même (Cheilan 2015: 15).

Al fundarse la intimidad como territorio interior, propio e infranqueable del adentro de cada uno, se asentaron los modos en que la intimidad se inscribiría en la cultura ofreciendo a la imaginación cultural -y literaria particularmente- una galería de espacios propios donde se encerraban relatos e historias de trascendencia y legitimidad privada pero no pública. Desde esta mirada Florence Baillet analiza en su libro los principales territorios en los que

¹¹⁹ “Monetizable” es el anglicismo (*monetarize*) que utiliza Føessel para significar “Able to be converted into cash with relative ease”, en Oxford English Dictionary online.

¹²⁰ Føessel dirá que se confunde con la privatización del yo. Lo íntimo no es lo privado porque se refiere a vínculos emocionales, amorosos, deseosos donde el sujeto corre el riesgo de perderse y cuya naturaleza es la sustracción al juicio social, contrariamente a lo que sucede en los casos analizados por Føessel, en donde se usan los aspectos privados del yo para obtener un juicio social. Ver Føessel 2008.

históricamente se desplegó la intimidad. A saber: la casa, la pareja, las relaciones filiales, sexuales y el cuerpo propio; siempre canalizados en formatos escriturales definidos: la correspondencia, la confesión, el diario íntimo, la autoficción y la novela de familia. Espacios y escrituras que leídos a la luz del pensamiento contemporáneo se ofrecían como franjas de resistencia¹²¹ (y más tarde de reivindicación) a los pensamientos, políticas y moralidades hegemónicas en materia sexual, religiosa y militante, tal como queda plasmado en los artículos de Anne Kerebel¹²² o Laurent Fleury¹²³. Las intimidades localizadas tal como acabamos de señalar han significado, no el único, pero sí el más persistente territorio de “autenticidad” del individuo: un foro interno propio e inaccesible, donde el hombre es él mismo sin la contaminación de la *Rēs pública*, tal como escribió Lauren Berlant:

The intimate life is that endless other place (“elsewhere”) of public political discourse, a promised and true refuge that distracts citizens from the unequal conditions of their political and economic life, consoles them from the damage caused to their humanity by the mass society and blames them for any divergence between their lives and the intimate sphere (Berlant 1998: 12)¹²⁴.

Desde nuestra perspectiva, es necesario cuestionar ese modelo de intimidad como reducto interior auténtico, verdadero y definido públicamente solo por su pertenencia (o disputa) a una causa mayor, pues, de hacerlo estaríamos afirmando las falacias descritas por José Luis Pardo, tal como ha acontecido en gran parte de los estudios anteriores al establecer una correlación directa entre intimidad con identidad, privacidad, infabilidad y solipsismo. Muchos antecedentes de investigación cuentan con un claro objetivo: discutir modelos públicos codificados y hegemónicos, principalmente en materia sexual, de género y militancia: discursos que se juegan alrededor de la gestión de la *vida colectiva*, entre lo biológico, lo subjetivo y lo social, entre lo *cultural* y lo *natural*, y que germinan, por lo tanto, en relación al universo

¹²¹ Baillet dirá: “l’intimité est le refuge d’une subjectivité face au pouvoir” (Baillet 2011).

¹²² En su artículo “Le journal d’un auteur de l’ex-RDA: Un Jour dans l’année de Christa Wolf” (Baillet 2011).

¹²³ En “Voix du silence, voies de résistance: l’intime et le politique dans *La Vie des autres*” (Baillet 2011).

¹²⁴ Introducción del dossier: “Intimacy; A Special Issue” publicado en *Critical Inquiry*, vol. 24, n.º 2 (1998), pp. 281-288. En este caso citamos la traducción del texto realizada por Julia Kratje y Mónica Szurmukpara, Revista *TRANSAS*, 2020, s/p.

biopolítico de la construcción de la libertad común desde la interpelación íntima, por ejemplo, de las sexualidades.¹²⁵

Las teorizaciones que hemos presentado hasta aquí dan cuenta de cuatro situaciones: que la noción de intimidad no puede reducirse a una única y perfecta definición, que la idea de intimidad ha ido cambiando en cada etapa histórica, que para abordarla debemos referirnos a las condiciones de la vida pública y privada del individuo, y que, por último, en lo que concierne a los estudios literarios propiamente dichos, la categoría se ha circunscripto formalmente a los géneros autorreferenciales y temáticamente a ciertos motivos emocionales (dolor, alegría, tristeza, etc.) y espaciales (casa, cuerpo, habitación propia, etc.). Por ello, tras haber deslindado los conceptos de público, privado e íntimo es que vamos a tomar obras que no se inscriben en los géneros tradicionales de la intimidad a fin de preguntarnos por el modo de representación de ese espacio inabarcable y *en potencia* que experimentan los personajes, lo que nos conduce a interrogarnos no sólo por la pertinencia de los géneros sino también por los tópicos clásicos: casa, familia y cuerpo.

Ahora bien, la pregunta entonces es saber cómo se revela esa intimidad en las novelas al desaparecer el registro de la escritura biográfica como motor y fundamento del género. Y, en caso de aparecer, ¿con qué sentido lo hace?, ¿qué experiencias nos ofrecen un registro literario de la intimidad? Y, principalmente, ¿dónde y cuándo las obras dejan aparecer esa dimensión en el seno de un Sujeto que difiere del mundo que lo rodea al mismo tiempo que persiste en continuidad ontológica con él? ¿Qué papel juegan las “instituciones” de la intimidad en la

¹²⁵ Sexualidades generalmente entendidas a partir de la intimidad sexual en tanto red de mutualidades, es decir, como el acto sexual concebido puramente como experiencia recíproca, sin considerar que puede darse transitivamente. David Halperin, por ejemplo, ha señalado que en la Atenas antigua el “tener sexo” era un acto transitivo, más que una dimensión fundamental del ser humano o expresión de su intimidad. El verbo que designaba el sexo aparecía en una antigua lista de cosas que no se hacían en relación con o mediante otros. A saber: “hablar, cantar, bailar, pelear (a golpes), competir, ahorcarse, morir, nadar, encontrar un tesoro, tener sexo, descargar el intestino, dormir, reír, llorar, hablar a los dioses”. Para Halperin la inclusión de “copular” en esta lista muestra que el sexo no estaba “entretijado en una red de mutualidad” (p. 17). Para ampliar ver: *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, co-editado con John J. Winkler y Froma Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1990.

configuración del sujeto de estas narrativas? ¿Cómo trabajar la intimidad en una novela cuando es una categoría que no se presta a la construcción estructural de un relato, de un género ni de una definición acabada? Creemos que es justamente en estas inexactitudes que encontramos el valor de la intimidad en tanto dimensión humana de proximidad subjetiva, de lazo, de ligadura interpersonal que abarca y explora las zonas ambiguas, marginales, enrarecidas, incommensurables -a veces- “inaceptables” en términos de corrección moral o política, y cuya posibilidad de expresión se asienta en la peripecia de la literatura.

CAPÍTULO III

Capítulo III

Contra toda expectativa: familia, habitación propia, casa y cuerpos que no intiman

Ensemble dans le combat, mais si différents à la maison et derrière les fenêtres des appartements... les émotions ont leur propre histoire.

Nicolas Truong

En su texto “Dans la jungle de l’intime: enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008)”¹²⁶, Véronique Montémont retrata una evolución del término en tres momentos. Retomándolo del latín *intimus* en el siglo XIV, este superlativo de “interior” deviene un adjetivo que referencia lo que hay de más adentro en cada experiencia humana privilegiando una noción de incomunicabilidad e intransferibilidad que, tal como hemos señalado, impregnó gran parte de los estudios. Mientras que en los siglos XVI y XVII el eje semántico se desplaza hacia un tipo de práctica exterior al sujeto, pues pasa a designar una relación de confianza, amor o amistad desde un punto de vista relacional que se asocia al sema de la “proximidad” afectiva y que establece una serie de espacios donde desplegarse: la familia, el Oikos, los amigos, la pareja. Y llegando ya al siglo XVIII, según Simonet-Tenant (2009), la “cultura de la intimidad” (2009: 38) emerge para descubrir una impronta moral que va más allá de lo vinculante de la cercanía emocional para convertirse en “[le] lieu d’une revendication juridique, sociale, mais aussi la base d’une vision éthique qui privilégie la sincérité et l’authenticité” (2009: 39) de espacios propios como lo sensible, lo sensual y sexual, y todos los deseos coligados, haciendo

¹²⁶ En Coudresse, Anne y Simonet-Tenant, Françoise (dir.): *Pour une histoire de l’intime et de ses variations. Itinéraires, littérature, textes, cultures*. Paris: L’Harmattan, 2009.

nacer lo que Foucault denominó “souci de soi”¹²⁷. Por ello, la problemática de la intimidad nos interpela sobre la relación del individuo con su cuerpo, y sobre el conocimiento de sí mismo tanto biológico como psicológico.

En este apartado nos centraremos en analizar dos aspectos: por un lado, de qué modo opera la intimidad desde el sema de la proximidad afectiva e introspectiva ubicada en la estructura familiar, romántica y amical, y, por otro lado, cómo se da la relación entre intimidad y cuerpo.

Los caminos tomados por los narradores españoles y argentinos analizados a la hora de abordar la intimidad comparten un rasgo sumamente interesante respecto a ese resabido sema de la *proximidad* y de los formatos escriturales que las dicen: se realizan más allá de las “cercanías” (familia, pareja, amigos), de las geografías (habitación, casa, cuerpo), y de los géneros (diarios, cartas, confesiones, etc.) en donde tradicionalmente se asentaron. Baste recordar críticos como Macarena Areco cuando nombra “novelas de la intimidad” aquellas con una “preeminencia de la pareja y de la familia, del espacio interior habitacional y psicológico” (Areco 2011: 53). Analizar la intimidad sería así analizar lo que se da dentro de la casa, el hogar, la pareja y la conciencia propia, perspectiva que comparten estudios como el de Bieke Willem en *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial* (2018) o *Fiction de l'intime: Le roman contemporain d'Amérique centrale*, de Sergio Coto-Rivel (2019), aunque este último agrega a su panorámica de la literatura centroamericana la cuestión de las sexualidades

¹²⁷ Recordemos las precisas palabras de Foucault en su tercer tomo de *Historia de la sexualidad*: “La place qui est faite à la connaissance de soi-même devient plus importante: la tâche de s'éprouver, de s'examiner, de se contrôler dans une série d'exercices bien définis place la question de la vérité – de la vérité de ce que l'on est et de ce qu'on est capable de faire – au cœur de la constitution du sujet moral”. Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité*, Tomo III: *Le Souci de soi*. Paris: Gallimard, 1984, p. 90.

apoyándose en los estudios de Lebovici acerca de ese “adentro” marginal a la normatividad oficial¹²⁸:

Cette seconde hypothèse de travail tente de relier les procédés narratifs de l'écriture intime à la propre construction d'identités marginales afin de dégager d'une manière plus claire ces deux processus. Ces nouveaux sujets, qui commencent à s'exprimer dans les textes littéraires, déterminent de façon plus catégorique les possibilités de répondre directement aux discours hégémoniques ayant bâti la nation et les idées sur la famille, le genre, le sexe et les sexualités, dans le but d'aller au-delà des limites indiquées par les restrictions religieuses et sociales (Coto-Rivel 2017: 14).

La mayoría de los estudios han retomado para su reflexión una serie de topologías y situaciones que han significado una cierta institucionalización de la intimidad al ubicarla concretamente en los lazos internos de familia, casa y sexualidad en tanto topos y en el carácter generalmente disidente a la regla del afuera¹²⁹. Pensar entonces la intimidad equivale a pensar las relaciones familiares, de pareja y las sexualidades desde un yo que se interroga, se confiesa, se narra e interpela autoficcionalmente a fin de diferenciarse de las fantasías normativas hegemónicas, impuestas por el exterior, tal como expone Luisgé Martín en su escrito *El amor del revés* (Anagrama, 2016) con respecto a su homosexualidad:

Como los *inadaptados* o los intrusos del nazismo, del estalinismo, del Chile pinochetista o de cualquier dictadura policial, estaba yo obsesionado con tomar todas las precauciones posibles para evitar que el instinto me condujera a la catástrofe (Luisgé Martín 2016: 51, cursivas nuestras).

El diario de Luisgé Martín cristaliza perfectamente la deriva intimista en la que el yo se explica, se deconstruye y reconstruye en los entornos oficiales de la *polis* (trabajo, estudio, gobierno) e “íntimos” (familia, pareja, hogar, cuerpo, sentimientos, pensamientos) a partir de una demanda explícita de revalorización pública de su *diferencia* cuya empresa literaria funciona de interpelación social para el cambio a la vez que de compensación emocional por tal diferencia. La preocupación por el yo (*souci de soi*), reclamada por Foucault, enfatiza el

¹²⁸ Para Coto-Rivel la intimidad, lo personal se relaciona principalmente con el cuestionamiento de normas y márgenes, con lo subalterno, con la posición de migrantes y minorías, en definitiva, con el enfrentamiento centro-periferia suscitado en el contexto socio-político de América Central.

¹²⁹ Recordemos la máxima de Baillet, “l'intimité est le refuge d'une subjectivité face au pouvoir” (Baillet 2011).

laborioso proceso que cada uno se ve obligado a emprender por sí mismo y frente a la “cité” para validarse y *ser* a partir de una relación con el Otro en términos de proximidad y contextualización que -en última instancia- presupone una relación con la *polis*, es decir, una relación ética:

En 1977, a los quince años de edad, cuando tuve la certeza definitiva que era homosexual, me juré a mí mismo, aterrado, que nadie lo sabría nunca. Como la de Scarlett O’Hara en *Lo que el viento se llevó*, fue una promesa solemne. En 2006, sin embargo, me casé con un hombre en una ceremonia civil ante ciento cincuenta invitados, entre los que estaban mis amigos de la infancia, mis compañeros de estudio, mis colegas de trabajo y toda mi familia. En esos 29 años que habían transcurrido entre una fecha y otra, yo había sufrido una metamorfosis inversa a la de Gregorio Samsa: había dejado de ser una cucaracha y me había ido convirtiendo poco a poco en un ser humano. Como los grandes héroes literarios, había atravesado todo tipo de peligros y de tentaciones y había salido de ellos transformado (Luisgé Martín 2016: 12).

El texto de Martín expone a las claras importantes espacios cuestionados de los discursos oficiales en torno -particularmente- a la sexualidad desde los años 70 en España y a las estructuras inmediatas donde se despliega la intimidad a fin de revisarlas y discutir ciertos mandatos impuestos a su alrededor por un conservadurismo de herencia católico-franquista:

Después de la muerte de Franco, España empezó a mudar poco a poco su piel de lagarto. La sexualidad nacional, apretada dentro de un corsé hasta el amoratamiento de la carne, fue librándose de ofuscaciones y de beaterías. Los quioscos de la ciudad se llenaron de revistas pornográficas y en los cines comenzaron a proyectarse películas de un erotismo desvaído y primitivo en el que la mujer era el único objeto de deseo [...]. No tengo un recuerdo preciso de la primera vez que compré una revista pornográfica [...]. Aunque el terror no había menguado y yo seguía confiando en que nadie supiera nunca cuáles eran mis inclinaciones mórbidas, las reacciones químicas hormonales comenzaban a desencaminar mi voluntad y a redimirme (Luisgé Martín 2016: 49-50).

Podríamos acoplar esos mandatos oficiales a los que Laurent Berlant ha llamado “fantasías de la intimidad” y cuyos deseos “intensifican la demanda por la promesa tradicional de felicidad íntima que puede ser satisfecha en la vida cotidiana de cada uno” (Berlant 1998: 282). La investigadora estadounidense critica a lo largo de sus trabajos¹³⁰ las normas de una “intimidad durable” asociada notablemente con instituciones como la pareja, el matrimonio, la

¹³⁰ Ver principalmente: Berlant, Lauren: “Intimacy: A Special Issue”, *Critical Inquiry* 24, 1998, y *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.

familia, la maternidad/paternidad, y el ideal comunicacional de la revelación propia¹³¹, sosteniendo a las claras que

While the fantasies associated with intimacy usually end up occupying the space of convention, in practice the drive toward it is a kind of wild thing that is not necessarily organized that way, or any way (Berlant 2000: 4).

Efectivamente, ciertas “fantasías” -nos dice Berlant- nos hacen perseguir articulaciones imposibles (incluso a veces dolorosas) entre las versiones utópicas y optimistas de la intimidad hegemónica y sus prácticas normativas con las fantasías, las instituciones y las ideologías que organizan los mundos de cada uno. Tales relaciones personales, procesos de autopercepción, formas de pertenencia, convivencia o (in)solidaridad que no corresponden a nuestra dimensión ciudadana se asocian a lógicas ligadas a la familia, la pareja y la sexualidad en tanto “instituciones de la intimidad” (Berlant) y a espacios específicos como la casa, la habitación propia y el cuerpo (“territoires de l’intime”, según Cheilan). De esta manera, la emergencia de lo íntimo en esos espacios y vínculos significa un contrapeso a la hegemonía de lo público, ya sea como llamado de atención o como impugnación de mandatos oficiales:

Dans le sens relationnel de cercle fermé, l’intime rejoint le domaine du corps et du domestique, au double sens de vie familiale et de *domus*, la maison et le corps. Sont alors promues de nouvelles valeurs: la famille nucléaire comme fondement sociétal et moral, la maison comme lieu d’épanouissement personnel, le temps du quotidien par opposition aux grands faits historique et aux événements (Cheilan 2015: 10).

Y con respecto al cuerpo:

C’est au XVIII que s’invente la «culture de l’intime». L’intime recouvre alors des enjeux qui dépassent la simple relation, en devenant le lieu d’une revendication juridique, sociale, mais aussi la base d’une vision éthique qui privilégie la sincérité et l’authenticité. À côté de cette tendance morale, l’intime est le lieu du sensible, voire de la sensualité, de la sexualité, et des désirs qui lui sont associés. Emerge alors l’idée de «souci

¹³¹ Berlant mantiene que nuestras sociedades (europeas y estadounidenses) atraviesan desde la década de 1980 un tramposo sentimiento de “optimismo” que se convierte en pura crueldad cuando socialmente se nos impulsa a desear aquellas cosas que son al mismo tiempo un obstáculo para nuestra realización personal. Según esta filósofa el período de posguerra propulsó un desaforado optimismo en ciertos valores sustentados en las promesas socialdemócratas de la época, que efectivamente hoy no existen. La gente habría así permanecido apegada a fantasías inalcanzables de “good life”, con sus promesas de movilidad ascendente, seguridad laboral, igualdad política y social y “durable intimacy” a pesar de la evidencia de que ya no se puede contar con que las sociedades capitalistas liberales brinden oportunidades para que los individuos logren una vida plena.

de soi» pour reprendre le concept de Foucault. La question de l'intimité pose dorénavant la question de la relation de l'individu à son corps et elle met en jeu la connaissance de soi, qu'elle soit physique ou psychologique (Cheilan 2015: 11).

Esta visión de lo íntimo va a integrar en el siglo XIX la esfera de la conciencia y su señalamiento de deseo y pulsiones inconscientes reconociendo en el individuo su pluralidad, opacidad y contradicciones, una “crisis del sujeto” que profundizará más adelante en la idea de que la verdad íntima es el único fundamento de la autenticidad del sujeto y de la ética y la moral humana (Cheilan 2015: 13) frente a un espacio público hostil¹³².

Teniendo en cuenta los motivos (instituciones y territorios) tradicionales en los que se ha situado la intimidad, hemos notado a lo largo de la lectura de las obras de nuestro corpus que esa *verdad y autenticidad íntima* en su valoración positiva se daba justamente al margen de la dinámica familiar, de pareja y del propio cuerpo fomentando un cúmulo de otras relaciones como la amistad entre extraños y un ideal comunicativo de autorrevelación. La intimidad se refiere así a sentimientos arraigados en la confrontación con la otredad, a una sensación de cercanía y compenetración en relaciones interpersonales, e inconfundiblemente anida en un conjunto de medidas alternativas y representaciones sociales diferentes a las “ideales” (fantasías hegemónicas). Es por ello que creemos necesario rescatar esas intimidades dadas fuera de las instituciones y espacios tradicionales centrándonos en tres matrices: la (no) familia, la (no) casa la (no) habitación propia, y el (no) cuerpo.

¹³² Idea que sintoniza con las reflexiones de Richard Sennett, quien, en *El declive del hombre público*, describe un estado social en el que lo privado (íntimo), se concibe como lo moral mientras que lo público y lo político son vistos como lo inmoral llevando a los ciudadanos a perder el compromiso con lo social, con los pactos públicos y devolviéndolo a un estado de individualismo y elogio de lo subjetivo.

III.1. La intimidad al exterior de la familia

Estuvo así toda la mañana, deambulando, hasta la hora de regresar a casa. Calculó el momento con exactitud, fue su padre quien le abrió la puerta, su expresión era la misma que el día anterior: una expresión rutinaria, sin curiosidad. Almorzaron juntos. La madre llegó después (...). Cariñosos, como siempre, ambos, sin darse cuenta de nada.

Cara de pan, Sara Mesa

La fotografía de mamá y papá afuera sobre el fogón.
El hijo no me alegra, el hijo no sacia.
Estoy por salir cuando mi hijo se para delante y dice, vámonos de acá.

Precoz, Ariana Harwicz

La familia como ámbito de reposo, de pertenencia y de protección ha sido notablemente puesto en cuestión no solo por la literatura sino también por las artes en general, señalando también todo lo constrictivo, conflictivo y disfuncional de lo que se camufla en el seno de las relaciones familiares. Innumerables son los trabajos críticos que se han dedicado recientemente a destacar este reverso en la literatura hispánica poniendo en jaque los conceptos tradicionales sobre los que se asentaba tal definición. La sociología de la familia y la antropología frecuentemente se han arrogado una definición de familia sobre la base de ideas tales como alianza, paternidad, cofiliación y parentesco (sangre y alianza) que se han visto cuestionados por nuevas categorías de agrupaciones relacionales: biparentalidad, monoparentalidad, homoparentalidad, reconstitución conyugal, etc., que nos han forzado a renovar las representaciones culturales de acuerdo con su estructura de parentesco.

La familia, a través de la articulación entre convenio, paternidad/maternidad y confraternidad, organiza las relaciones de una persona con un grupo de personas (cónyuge, pareja, ascendientes y descendientes, hermanos y hermanas) a fin de otorgarle un lugar de pertenencia y correspondencia social al individuo con el que

[l']inscrivent dans un système d'échanges et d'obligations, lui donnent un nom, une origine et une identité, et lui assurent une protection. Ce faisant, la société peut se reproduire, s'assurant du maintien des échanges et des solidarités, ainsi que de la transmission de normes et de représentations (Fortin & Gagnon Ferland-Raymond, Mercier 2004: 52).

La familia en tanto concepto macro ha sido sin lugar a dudas redefinida a lo largo de las últimas décadas, renovada y cuestionada en su estructura clásica derivada de la biología y la matriz organizativa judeo-cristiana, pero de ningún modo infravalorada, ni puesta a distancia en su valorización afectivo-comunitaria, principalmente porque articula las dos mayores diferencias humanas de naturaleza incuestionable: el sexo y las diferentes generaciones (Théry 1996: 68). Muchos teóricos como Judith Butler¹³³ han criticado el núcleo familiar normativo (madre/padre/hijos) e incluso hay otros que directamente hablan de la “crisis” de la estructura normativa misma y de su poder organizacional y evolutivo, como Judith Stacey en *Brave New Families* (1998):¹³⁴

We are living, I believe, through a transnational and contested period of family history, a period after the modern family order, but before what we cannot foretell. Precisely because it is not possible to characterize with a single term the competing sets of family cultures that coexist at present, I identify this family regime as postmodern. The postmodern family is not a new model of family life, not the next stage in an orderly progression of family history, but the stage when the belief in a logical progression of stages breaks down. Rupturing evolutionary models of family history and incorporating both experimental and nostalgic elements, 'the' postmodern family lurches forward and backward into an uncertain future (Stacey 1998: 9)

Teniendo en cuenta entonces la configuración etnográfica de la familia y las transformaciones que habrían afectado la privacidad y, de manera más general, la vida en las últimas décadas, no existiría un modelo único de relaciones familiares sino una variedad de configuraciones, tal como señalan muchos autores contemporáneos, entre los que destacan los

¹³³ Butler (2000) define el parentesco mediante prácticas que crean lazos de apoyo (independientemente de si tienen lugar dentro de una familia de sangre o no) para alejarse de un orden simbólico heteronormativo que parecería ser natural y culturalmente inamovible. Ver Butler, Judith: *Intimacy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

¹³⁴ La primera edición de *Brave New Families* data de 1991. Más adelante la socióloga continuará con su propuesta de “crisis” de la estructura familiar normativa en *In the Name of the Family* (1996). Sus estudios ponen en evidencia que muchas combinaciones de parentesco se desvían del concepto occidental estándar de “matrimonio”, incluidas las familias polígamas de Sudáfrica, el pueblo Mosuo en el suroeste de China y las relaciones íntimas de paternidad entre hombres homosexuales en Los Ángeles, California.

textos de Stacey¹³⁵. Se resalta así, en cierto sentido, una “experimentalidad” en las relaciones que no responden a un paradigma de familia nuclear cuya configuración es mucho más ambivalente e impredecible de lo que se ha pensado y repetido durante siglos¹³⁶. Teóricos como Weeks, Heaphy y Donovan recientemente observan que hoy en día atravesamos una situación de tensión entre la continuidad de un modelo y la discontinuidad de las prácticas:

The now regular, though not invariable, deployment by many non-heterosexuals of the language of family, which suggests continuity with traditional patterns, should not be allowed to obscure the emergence of an important change in the ecology of intimate life (Weeks, Heaphy & Donovan 2001: 6).

Pensadores como Anthony Giddens ven en estas permutaciones una democratización progresiva y una individualización de las relaciones personales (tal como ya hemos señalado en el capítulo anterior), lo que significaría una revolución vinculada a una sexualidad liberada de las demandas de reproducción (y de la cual las mujeres serían los principales agentes del cambio). Según este filósofo inglés, el modelo actual de relaciones se basaría en el del “amor convergente”, en un establecimiento de “relaciones puras” entre personas independientes, a modo de una democracia de relaciones personales. La relación pura es una parte integral de una reconfiguración genérica de la intimidad. Se define como una relación iniciada por sí misma, donde todo el mundo está lo suficientemente satisfecho como para desear continuarla. Esta visión cruzaría todo el dominio íntimo (sexualidad, familia, amistad), por ejemplo, refiriéndose a la cercanía emocional y a una actitud comprensiva de los padres hacia los niños. Giddens se refiere a la autonomía (es decir, la capacidad de pensar y la autodeterminación) como fuente de relaciones libres e iguales, una visión utópica que elimina en gran medida todo lo que no puede ser determinado o cambiado por los individuos (como las condiciones estructurales de su existencia (orfandad, políticas de gobierno tiránicas o extracción económica, por ejemplo).

¹³⁵ Véase, por ejemplo, en el ámbito literario hispánico la tesis de doctorado de Joana Sánchez: *Un imaginaire du lien. Famille et société dans le théâtre indépendant argentin (1975-2015)*, defendida en la Universidad de Estrasburgo, el 27 septembre de 2020.

¹³⁶ Justamente esta “experimentalidad” en las constelaciones familiares es uno de los temas tratados por la novela de Castagnet.

Inversamente a esta visión optimista de la independencia individual, el polaco-inglés Zygmunt Bauman (2003) se refiere a la ausencia de lazos fijos y duraderos que definan al individuo (su lugar en la sociedad) envolviéndolo en una espiral de “relaciones líquidas”, según reza su mentado concepto. Para Bauman los lazos intersubjetivos que nos unen son tan débiles que se pueden deshacer rápidamente y casi sin esfuerzo cuando las circunstancias cambian. De allí que nuestro tiempo se caracterice por la fragilidad de los lazos humanos, el sentimiento de inseguridad y los deseos contradictorios entre la solidificación de los lazos y su fluidez.

En cuanto a las relaciones íntimas entendidas dentro del corazón familiar, ciertos estudios, como los de los sociólogos Andrée Fortin y Eric Gagnon (2007)¹³⁷ o los de la misma Viviana Zelizer comentados en el apartado anterior, han señalado una transformación en este tipo de conexiones dada no únicamente por la progresiva aceptación de modos de ser antiguamente considerados como “enfermos”, “desviados” o “marginales” (típicamente la homosexualidad) sino también por ciertas permutaciones de orden estrictamente material (demográfico y financiero). Pues, tal como acertadamente explica Maude Gauthier:

Pendant longtemps a prévalu un modèle d'intimité familiale axé sur la transmission du patrimoine économique avec des règles et des rôles fixes comme fondement de la famille, mais avec l'urbanisation et le salariat, et plus tard la participation grandissante des femmes au marché du travail, le rejet de la religion catholique et de ses valeurs familiales, et la baisse du taux de fécondité, la famille a cessé d'être le Modèle de la Sainte Famille (Gauthier 2014: 21).

Los lazos se han modificado porque las necesidades materiales también han cambiado. Las familias son cada vez menos numerosas, lo que posibilita, por ejemplo, dinámicas dialogales imposibles de mantener en estructuras de más de 7 a 10 miembros como ocurría anteriormente, y que obligaban a los cónyuges a asumir modelos de autoridad más rígidos y menos solícitos a la hora de gestionar el grupo familiar. De allí que autores como Hurteau (1993:

¹³⁷ También en este sentido se orientan los trabajos de Bédard, Mélanie y Fortin, Andrée: *Intimité, mobilité et urbanité en 1978 et 2000. Recherches sociographiques*, 45 (3), 2004, pp. 493-519. En cuanto al importante estudio de Nicoletta Noce, son los cambios sociales a notar en este proceso: la industrialización, la secularización y el advenimiento del capitalismo (con el crecimiento urbano y la burguesía como modelo).

43) sostengan que la baja natalidad (principalmente relacionada a las condiciones de vida citadina), la economía de mercado y las políticas estatales han incitado a los padres a desarrollar una relación afectiva más profunda con los hijos asentada en valores como la felicidad y la autodeterminación. Del mismo modo se han fortalecido los vínculos generacionales parentales directos en la temprana infancia (padres-hijos) y debilitado con las generaciones paralelas o antecedentes (hermanos, primos, abuelos). Todos estos reacomodamientos han derivado en hacer nacer un tipo de intimidad familiar que privilegia la singularidad de cada ser y no la de un conjunto nuclear:

Les relations entre chacun des membres de la famille se veulent singulières, et la famille devient le milieu par lequel développer son autonomie, ses aptitudes et ses projets. Pour le dire autrement, la famille devient le lieu privilégié de l'expression de la subjectivité et de l'intersubjectivité (Fortin & Gagnon 2007: 236).

Seguramente apuntándose en estos supuestos la mayoría de los estudios sobre la intimidad han recalado en la familia como espacio de análisis por excelencia, pues será aquí donde la intimidad pueda manifestarse y modularse. Sin olvidar, por supuesto, que desde la antigüedad la familia como objeto antropológico ha significado el punto de encuentro entre la biología y la sociedad o la naturaleza y la cultura, en un contexto en el que se tendía a establecer un ideal de equilibrio social, tal como Janet Carsten (2000) lo ha argumentado. Así, el parentesco como área de estudio ha comprometido durante mucho tiempo la separación entre los dominios “doméstico” y “político legal”, siendo este último visto como el germen de la cohesión social. Los estudios estructuralistas suministraron poca atención a las modulaciones domésticas y a los comportamientos y emociones, sino más bien a las estructuras (como fue el caso de los escritos de Lévi-Strauss), mientras que el prisma en torno a “prácticas” no apareció hasta la década de 1980 (Gauthier 2014: 27). Fue en ese momento cuando los antropólogos comenzaron entonces a estudiar diferentes elementos que generan la experiencia del “estar en relación” (a fin de ampliar la concepción de la familia a ámbitos más allá de la consanguinidad

y las alianzas)¹³⁸. En lugar de ver a las sociedades a través de estructuras universales y un orden simbólico inmutable, pensadores como Schneider en su momento (1980, 1984) y Judith Butler en la actualidad, proponen conceptos de parentesco y familia más ligados a la fuerza emocional, performativa e intersubjetiva que a los lazos sanguíneos y contractuales. Al margen de todo lo dicho, hasta hoy sobresale la presencia histórica, ya sea extensa o reducida, fortalecida o debilitada, enriquecida o empobrecida, patriarcal o matriarcal, autoritaria o colegiada; la familia sigue siendo la célula más distinguible de nuestra existencia común en la que se han naturalizado funcionalidades emotivas, corporales y de roles principalmente que provienen de la impronta de los padres y las madres para moldear las intimidades. Esto es lo que Foucault, por ejemplo, explica en el marco de la ética del cuidado del otro como el *deber* de producir sujetos “felices”. Así los padres, según sus propios criterios de felicidad, utilizan todas las tecnologías del yo disponibles para heredar sus criterios a su prole.

Sin embargo, y pese a todas las revisiones a las que la familia ha sido sometida en tanto significación mayor, es interesante pensar con Laurent Berlant acerca de las demandas normativas que se le continúan atribuyendo. Según esta estudiosa, la familia sigue pensándose como un espacio de convenciones “posibles” y “aceptables” a partir de la idealización de modelos que han sufrido ligeras innovaciones pero que siguen planteándose a través de cierta normativización. Berlant vincula la “intimidad vivida” a las normas e ideales a través de lo que ella llama “fantasías (colectivas)” que tienden a imponernos ciertos modos de vida como más “felices” que otros. Entre esos modos encontramos, por ejemplo, una vida de pareja (ya sea homo o heterosexual), una vida con hijos (biológicos, adoptivos, fecundados), una vida estable económicamente (en un circuito marxista o capitalista), una vida fecunda en relaciones de amistad (agasajos, fiestas, celebraciones, etc.), y una vida que sabe comunicarse y conectarse

¹³⁸ En particular véase los estudios del antropólogo David M. Schneider que se oponen a los de Lévi-Strauss, entre los que podemos citar: *A Critique of the Study of Kinship*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

con los otros (a partir de confesiones, secretos, besos, abrazos, etc.). En cualquiera de los casos, todas las *acomodaciones* alrededor de la familia se siguen fondeando en dispositivos vitales que implican una cierta lógica (la secuencia de emparejamiento, reproducción, deseo o espera de procreación y exteriorización de la felicidad), lo que podemos constatar, por ejemplo, en la autobiografía de Luisgé Martín cuando finaliza:

Mi boda con Axier, como en los cuentos infantiles, cerraba la fábula. Era el banquete de la redención. A ella asistieron mi familia, mis compañeros de trabajo y la mayoría de las personas importantes de mi biografía [...]. Mi madre me ha reprochado siempre que mis relatos y mis novelas acaben irremisiblemente mal: muertes, asesinatos, fracasos, desamores. Yo suelo responderle cada vez que la vida es así y que para mostrarla cabalmente es necesario el pesimismo narrativo. Resulta paradójico, ahora, que el único de mis libros que cuenta mi vida real tenga un final feliz. Aunque ningún final es feliz: si es feliz, no es todavía final (Luisgé Martín 2016: 272).

La familia se legitima merced a una serie de “fantasías” que la vuelven “vívida” -en términos de Berlant- y que continúa cristalizándose en formas “principales” (hijos, pareja, estabilidad económica, sociabilidad) frente a otras formas de intimidad familiar “menores” (Berlant 2000)¹³⁹ que permanecen fuera de todo patrón de felicidad, intimidades asociadas, por ejemplo, a la no-familia (soltería, celibato o parejas sin hijos), ya que las actuales críticas al modelo heteronormativo y patriarcal, por ejemplo, nos siguen reenviando a la asociación de la sexualidad con el amor, el espacio privado como refugio ante la hostilidad del afuera, la lógica de derechos públicos y legales a conquistar y las distinciones de clase dentro de un modelo productivo a perpetuar. Frente a estas “intimidades mayores” ¿cómo pensar entonces aquellas que se dan por afuera de las reconocidas como felices? Pensamos en la relación entre un amo y su mascota¹⁴⁰, un ciego y su perro guía, un retiro espiritual con extraños, un sacerdote que vive plenamente su celibato o alguien asexual. Estos modos de intimidad divergentes a los paradigmas de felicidad/infelicidades tradicionales constituyen los núcleos narrativos de muchos de nuestros textos; principalmente aquellos en los que la posibilidad de intimidad nace

¹³⁹ En *Intimacy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

¹⁴⁰ Este es el tema abordado por Sara Mesa en *Perrita Country*. Madrid: Páginas de Espuma, 2021.

justamente a espaldas de la familia en tanto espacio de referencia y creencia: “No tienes que creer lo que digan tus padres. Ni tus hermanos, ni nadie de tu familia” (Sara Mesa en *La soledad del galápagos* 2008: 79), consejo que parecen seguir muchos personajes de la sevillana en tramas que son prácticamente una oda a la intimidad entre extraños. En *Cicatriz* (Anagrama 2015), la relación entre un hombre y una mujer por correspondencia electrónica facilita la emergencia de una intimidad mayor (o diferente) que la existente entre la mujer y su familia (madre, esposo e hijo). En *Cara de pan* (Anagrama 2018) Mesa presenta una relación de amistad entre un hombre de cincuenta años y una niña de “casi 14”, aislados en un rincón escondido de un parque público donde ambos personajes se conectan emocionalmente más allá de vínculos familiares y de los discursos normativos vinculados a la pedofilia. Lo mismo ocurre entre las alumnas de *Cuatro por cuatro* (Anagrama, 2012) o el geriatra Tejada y una niña de nueve años en *Un incendio invisible* (Anagrama, 2017). En definitiva, una serie de personajes que pueden leerse a la luz de una discreta frase en boca de la protagonista del cuento “Pasa siempre en esta casa” de Samanta Schweblin (Páginas de espuma, 2015): “Cuando algo no encuentra su lugar...” (41). En este cuento un hombre ante el insondable dolor de la muerte de su hijo encuentra consuelo y comparte el duelo en la mirada de la vecina y no en el de la propia esposa/madre. La vecina logra intimar con el hombre cada vez que este viene a su casa a buscar la ropa del hijo que permanentemente en ataques de desconsuelo la madre lanza al jardín vecino. La empatía se manifiesta a través de una limonada compartida y el pronunciamiento de una frase incluso inacabada: “Cuando algo no encuentra su lugar...” (en *Siete casas vacías* 2015: 41). El intercambio emocional es total, los extraños son más próximos que los “íntimos”.

Efectivamente, gran parte de los personajes que nos ocupan en esta tesis no se reconocen en la intimidad familiar; al contrario, necesitan alejarse para intimar, para “sincronizar”:

No digo nada, creo que el señor Weimer adivina lo que pienso. Baja un momento su mirada. Bebe más limonada ahora atento a su casa, detrás de la ligustrina que divide nuestros jardines. Busco algo útil que decir, algo que confirme que reconozco su esfuerzo y dolor y que sugiera algún tipo de solución, optimista e

imprecisa. Vuelve a mirarme. Parece intuir hacia dónde va esta conversación que no hemos empezado, parece animarse a entender. “Cuando algo no encuentra su lugar...”, digo suspendiendo las últimas letras en el aire. Weimer asiente una vez y espera. Dios santo, pienso, estamos sincronizados (Schweblin, *Distancia de rescate*: 41).

Esa “sincronización” referencia una zona de reconocimiento y encuentro emocional, de acompañamiento cuyo valor no viene dado por los lazos de parentesco ni por la explicitación discursiva del dolor. La intimidad entre estos vecinos demuestra lo prescindible del vínculo familiar a la hora de cristalizarse, ya sea porque dentro del universo de la familia los roles tan determinados no lo permiten (madre tira ropa del hijo/padre la recupera en la casa vecina), ya porque existen circunstancias (el dolor en este caso) que buscan un punto de fuga imposible de nacer dentro de la misma estructura (la del dolor familiar).

Del mismo modo, la novela *Kentukis* se urde en torno a la intimidad nacida entre extraños totales, o sea entre una persona y otra en cualquier parte del mundo que deciden adquirir un “kentuki”, una especie de peluche a través del cual se expone la privacidad a la mirada ajena y que desarrolla vínculos más allá de los familiares, de los territorios, de la lengua y la cultura como elementos aglutinantes, tal como ocurre entre los personajes “amos” y “seres”.

En lo que respecta a textos de Andrés Neuman, el caso de los cuentos de *Hacerse el muerto* (Páginas de espuma, 2010), por ejemplo, la intimidad brota de situaciones a veces tragicómicas en las que la institución familiar prácticamente desaparece y la proximidad se da con los objetos como en el caso de una silla esperando a alguien que no llega, un zapato con memoria o los avisos clasificados en *Vidas instantáneas*. Las relaciones familiares se desbaratan cuando la muerte acecha y la intimidad sexual se da en otro orden: entre médico y paciente en *Hablar solos* (Alfaguara, 2012), o entre médico-esposa de paciente. En esta novela el autor narra el proceso de enfermedad terminal de Mario y las concomitancias emocionales que esto trae aparejadas: el miedo a la muerte, la culpa, el dolor, la tristeza. Sin embargo, y aunque la novela nos plantee un triángulo familiar en la tragedia (Mario/Lito/Elena), la

intimidad es posible fuera de la familia misma, sentido al que inequívocamente nos reenvía el título. La imposibilidad de nombrar la muerte y aceptarla es un disparador de intimidades experimentadas por los protagonistas en espacios no-nucleares.

Por su parte, las *nouvelles* de la argentina Ariana Harwicz cuestionan el sólido relato de la bienaventurada maternidad e intimidad familiar como paraíso y bendición. La trilogía *Matate, amor* (Mardulce, 2012), *La débil mental* (Mardulce, 2014) y *Precoz* (Mardulce, 2015) ha sido principalmente leída como ferviente contra-alegato a las virtudes y felicidades atribuidas a la maternidad¹⁴¹. Al contrario, la escritura de Harwicz pone en tela de juicio los vínculos amorosos plenos entre madres e hijos, explorando otras derivas menos felices en las que el espacio doméstico deviene un entorno íntimo hostil, alumbrado por sentimientos infanticidas, suicidas y repulsivos hacia la progenie, una progenie que se acerca a las ortigas más que al perfume de las rosas sosteniendo que “El hijo no me alegra, el hijo no sacia” (*Precoz* 18) y que justo allí donde creemos que hay amor: “el hijo viene y me arranca la cabeza” (101). La intimidad de la voz protagonista de estos textos se “sincroniza” con el paisaje, con el lenguaje, con su propia deficiencia de un amor y una compasión estandarizados, pero no con sus roles sanguíneos ni contractuales. Los vínculos de parentesco en estas novelas existen para recordarnos en cada letra que pueden disolverse, que su intimidad no radica en las ligaduras socialmente reconocidas sino exactamente en sus bordes, en sus afueras, en su vulnerabilidad y sus contradicciones.

Si pensamos en las obras de Andrés Barba, de la familia emanan mandatos a veces constrictivos que clausuran toda peripecia relacional coligada al sema de la proximidad y la

¹⁴¹ Pensar en textos de Laura Freixas: *El silencio de las madres* (Aresta 2014) y su antología *Madres e hijas* (Anagrama 2009), y en las reflexiones de Marta Sanz en casi todos sus escritos. Entre otras lecturas sobre la maternidad recomendamos sobre todo cuatro: *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, de Adrienne Rich (Traficantes de Sueños 2019), *El nudo materno*, de Jane Lafarre (Las afueras 2018); *El vacío de la maternidad*, de Victoria Sau (Icaria 1995 y 2004) y *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal (siglos XVII al XX)* (Paidós 1981). Entre las narradoras hispánicas que se han aventurado recientemente al tema en ensayos, novelas y textos autobiográficos, encontramos Lina Meruane (Chile), Guadalupe Nettel (México), Edurne Portela, Clara Usón, Lola López Mondéjar (España), entre muchas otras.

introspección. En *Agosto, octubre*, por ejemplo la posibilidad de autodescubrimiento en el encuentro con el otro no se da en la familia de Tomás. *Ha dejado de llover* (Anagrama, 2012) compila en sus relatos entrelazados motivos tan íntimos como la paternidad, la infidelidad o la muerte, pero casi siempre ligados a una incapacidad de comunicación y relación en el núcleo familiar, incapacidad que obstruye la existencia de intimidad entre sus miembros, empujándolos a establecer esa relación consigo mismo, con sus cuerpos y los otros en personajes ajenos al entramado familiar.

La intimidad nos reenvía a la complejidad psíquica del individuo y por contagio afectivo a su círculo de relaciones inmediatas. En tanto materialidad narrativa, la intimidad se realiza en el anclaje del sujeto en un espacio-tiempo propicio para su introspección y autodescubrimiento a partir del encuentro con la otredad. Los personajes “intiman” positivamente cuando empatizan¹⁴², cuando en ese encuentro se tensionan las complejas relaciones de sí mismo con los otros generando nuevos sentidos personales. Cuando emana una profundidad de caracteres que se experimentan como auténticos frente a los impostados, superficiales o dirigidos, cuando los seres se retrotraen del grupo y su homogenización. Esta topografía se ha asociado tradicionalmente con un tiempo retrospectivo y con el espacio del *oikos* frente al *agora*, cronotopo que siempre nos devuelve al núcleo familiar. Sin embargo, las narrativas aquí presentadas muestran personajes cuya intimidad se gesta externamente a la familia, pues por diferentes motivos la familia no es ese espacio propicio que le otorgue al sujeto líneas de fractura, de fuga en las que este pueda desplegarse y construirse entre-dos: entre el adentro y el afuera, lo decible y lo indecible, lo oculto y lo expuesto y su propia expansión e introspección.

¹⁴² Serge Tisseron explicita que para lograr la empatía en contextos de intimidad (vínculos afectivos fuera del espacio público) es necesario contar con un sistema intuitivo de operación rápida y automática que aparece en el primer año de vida y coincide con la capacidad de distinguir entre uno mismo y el otro. En segundo lugar, cognitivamente se debe ser capaz de comprender el estado mental del otro, para en conclusión madurar intencionalmente el punto de vista del otro. Ver Serge Tisseron: *L'empathie, au cœur du jeu social*. Paris: Albin Michel, 2010.

En cuanto a la topografía literaria, la familia casi siempre ha remitido a espacios del “adentro” (la casa o la habitación propia) como garantes de la privacidad, el secreto, e incluso el pudor articulándose tradicionalmente de manera metonímica con la intimidad (Cheilan 2015: 136) en el contexto relacional de círculo cerrado, interior y cercano en afecto. Se congrega así con el dominio de lo doméstico, en su doble sentido clásico: en tanto *oikos* (estructura y vida familiar) y *domus* (recinto, casa).¹⁴³

Tal como nos explicara Cheilan en su reflexión sobre la intimidad, “la maison devienne l’archétype à la scénographie intimiste [dans la littérature]”:

Si le sens domestique de l’intimité s’intensifie au XIX siècle, c’est parce que se développe la notion d’individu sur le plan juridique et social, et avec elle la notion de famille que substitue, depuis la Révolution française, à celle de groupe. La de famille devient alors «la forteresse de la privacy» au cœur de laquelle l’individu se recentre, et, autour d’elle, la famille devient l’épicentre intime de la société (Cheilan 2015: 327).

De esta manera, la familia ha funcionado como centro espacial y diegético de la narrativa. Pensemos en las grandes estirpes que nos deleitaron y espantaron, los Karamázov de Fiódor Dostoyevski, los Buddenbrooks de Thomas Mann o los Compson de William Faulkner hasta los Lambert de Jonathan Frazen, sin olvidar por supuesto los hispanos cuya saga más mentada proviene de los Buendía, pero también se puede leer en los Vidal Olmos de Sábato.

La familia y la casa familiar han servido actancialmente como anclaje emocional del individuo y del ciudadano de la *polis*. Muchas veces significaron reposo y bienestar, otras tiranía, sordidez y opresión, como magistralmente lo mostró Cela en *La familia de Pascual Duarte*. Sin embargo, el caso de nuestros autores es diferente, pues no podemos hablar ni de opresión ni de liberación, tal como veremos en Sara Mesa y Samanta Schweblin. En cuanto al espacio de lo cerrado y privado que la casa significa, las novelas analizadas se desarrollan

¹⁴³ Decimos Oikos (griego: οἶκος, plural: οἶκοι) en tanto conjunto de bienes y personas que constituía la unidad básica de la sociedad en la mayoría de las ciudades-estado (*polis*) de la Grecia Antigua, e incluía a la cabeza el *telestai*, generalmente al varón de mayor edad (el equivalente romano era el *pater familias*), su familia extendida (varias generaciones además de la familia nuclear -esposa e hijos-), y esclavos, que vivían juntos en un marco doméstico (recinto).

justamente en las antípodas: internet y parques. Y en lo que concierne a los géneros de la intimidad, los textos abren un debate epistemológico de los mismos al reelaborarlos ficcionalmente, como es el caso de la correspondencia digital en *Cicatriz*, el diario íntimo en *Cara de pan* y la suplantación de la palabra por la mirada en *Kentukis*.

III.2. Sara Mesa y la intimidad entre extraños: *Cicatriz* y *Cara de pan*.

Enemigos íntimos del cálculo y la norma,
usureros del peligro y el azar,
vamos a invitarlos a escaparnos de las sombras
y, si no lo conseguimos, nos da igual.

Joaquín Sabina-Fito Páez

Cicatriz: dos íntimos desconocidos

*Cicatriz*¹⁴⁴, la obra de Sara Mesa publicada en 2015, ha sido objeto de numerosas críticas y reseñas. La mayoría de los comentarios han puesto el acento en la epistolaridad virtual¹⁴⁵ como nuevo paradigma en las relaciones íntimas, sus características y consecuencias. En cuanto a la relación “amorosa” de los protagonistas se ha llamado la atención sobre las prácticas de poder y manipulación que el hombre ejerce sobre la mujer; y en lo referente al andamiaje narrativo se ha subrayado el clima perturbador, incómodo, “envenenado” de la trama¹⁴⁶: una protagonista, Sonia, funcionaria municipal con una vida bastante anodina y con aspiraciones de escritora, conoce a través de un foro literario en internet a un tal Knut Hamsun (trasunto del

¹⁴⁴ Las citas corresponden a la edición de Anagrama, 2015.

¹⁴⁵ Ver Marín Canals, Alex: “Correspondencia e intimidad en los *Nuevos Realismos*. Realismo genérico en *Cicatriz* de Sara Mesa. (Apuntes para una poética del chat)” en *Correspondances: de l'intime au public*. Volumen coordinado por Aline Janquart-Thibault, Catherine Orsini SAILLET: Orbis Tertius: Binges, 2017, pp. 127-141.

¹⁴⁶ Entre los textos críticos más completos citamos la reseña de Ángela Martínez Fernández, en *Diablotexto Digital* 1, 2016, 297-301, y la de Guillaume Contré, aparecida en la revista *Le Matricule des anges*, bajo el título “Un prêté pour un rendu” (n.º 29).

nobel noruego maldito)¹⁴⁷ quien le propone la transacción de enviarle todos los libros que le pida a cambio de una foto y de que reciba sus correos electrónicos. Intercambio llevado a cabo a lo largo de siete años y que se materializará desde el primer correo no solo en las reflexiones literarias compartidas a partir de los libros mandados sino -y principalmente- en un continuum de majestuosos regalos por parte de él. Knut roba cantidades de libros en grandes almacenes (FNAC, Casa del Libro, El Corte Inglés, etc.) para ofrecérselos según ella le va dando títulos que le interesan. Así, ambos personajes se lanzan a una relación enrarecida durante años en la que él la colma a ella de regalos robados (primero libros, pero luego cd, ropa, perfumes, joyas, calzados) que no solo crecen en cantidad y asiduidad sino en precio. Cabe resaltar que la progresión en regalos envuelve a ambos protagonistas a lo largo del tiempo y del espacio (7 años y 700 km)¹⁴⁸ en un vínculo emocional extraño que ahoga y oprime de más en más a Sonia sin que esta logre nunca liberarse: hay algo que la une a Knut y no se trata ni de los lujosos regalos (nunca los usa, sino que los guarda, los acumula y posteriormente los comienza a vender por la web) ni de la riqueza filosófica de las permutas literarias que la abruma y aburren:

Una noche, tumbada en la cama, mirando los lomos de los libros que aún no ha leído, intenta averiguar si es la codicia lo que está enganchándola o quizá otra pulsión más difícil de definir. Reconoce que se siente halagada. Hay algo seductor en esa conquista paulatina -que gana cada vez más y más terreno- a través del regalo, está confusa. En realidad, esos libros no le interesan; tampoco siente curiosidad por Knut. Lo que la

¹⁴⁷ Cabe señalar que el nobel noruego ha quedado marcado en la historia de la literatura principalmente por su filiación con el nazismo, aspecto que agiganta la idea de alguien malsano que conlleva el personaje de *Cicatriz*. Sin embargo, creemos que la elección del nombre va mucho más allá del estigma nazi y que recaba el sesgo de imprevisibilidad de los personajes principales de las obras de Hamsun: seres siempre complejos, intempestivos, apasionados; asociales que sienten un dolor profundo por su inadaptación al entorno. Pensemos en el protagonista sin nombre de *Sult*, en el teniente Thomas Glahn de Pan (y sobre todo en esa enrarecida relación entre Glahn y Edvarda) o en la pareja fundadora de *Markens grode* (Isaak e Inger). Es decir, la elección de Mesa no solo agencia a Hamsun desde su impronta nacionalsocialista sino también desde la estela ficcional de sus personajes protagonistas en términos de su imponderabilidad y en muchas tramas construidas a partir de duplas.

¹⁴⁸ Interesante ¿coincidencia? que nos retrotrae desde la simbología numérica a la idea de la singularidad y rareza de la relación pues el 7 desde la antigüedad encierra un halo de misterio. Para Pitágoras era el número perfecto, Dante Alighieri lo usaba para construir sus obras y la Biblia lo menciona permanentemente en diferentes contextos (desde la Creación y los pecados capitales hasta el Apocalipsis de San Juan, pasando por las iglesias de Asia). Este dígito representa también la naturaleza en estado puro ya que los conjuntos fundamentales están relacionados y formados por 7 elementos; de allí que la Teosofía se base en un universo septenario. Además, en civilizaciones orientales el número 7 aglutina también ideas de naturaleza y creación divina. Por otro lado, se asocia a la dualidad contenida en todo y reflejada en la expresión bíblica “siete años de vacas flacas y siete años de vacas gordas”. Ver Ifrah, Georges: *La historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa Libro, 2000. Traducción del inglés de Juan María López de Sá y Madariaga.

atrae es sentirse destinataria de su atención. Su modo de acercarse es radicalmente diferente a todo lo que había conocido [...]. *Piensa en la felicidad que te supone abrir un paquete y encontrar en él, no sé, diez, quince libros para ti que ni siquiera esperabas. Pues eso no es nada, absolutamente nada, comparado con el placer que yo siento al enviártelos* (Mesa 2015: 26-27, cursivas del original)¹⁴⁹.

Con una narración en tercera persona que explota la focalización en la intimidad de Sonia (aspecto tratado más adelante), el relato se nos entrega simulando una narración objetiva. Por ello la autora elige contarnos la historia de Sonia y Knut con aparentes resúmenes escuetos de los hechos combinados con la cita del discurso directo del muchacho: “*Como te dije. Está casi vacío, murmura. Ella asiente en silencio. Cruzan la calle*” (Mesa 2015: 9). La relación entre los protagonistas se mantiene y solidifica en virtud de los obsequios que él le manda y que ella complacientemente recibe sin usarlos. La posibilidad de encontrar a alguien con quien “intimar” se da únicamente fuera de su entorno inmediato, y entre extraños, esto es lo que motiva a Sonia, primero a participar en un foro de literatura y luego a asistir a una quedada en Cárdenas:

Hay también muchos solitarios que buscan seducir, personalidades extrañas que se encelan, se ofuscan, presionan y luchan por el liderazgo del grupo.

La percepción confusa de aventura se desvanece tan pronto como apaga el ordenador [...]

Y sin embargo decide sumarse a una cena que algunos de los miembros del foro organizan en Cárdenas, a unos setecientos kilómetros de la ciudad, ella que no tiene dinero, que no tiene tiempo y que tendrá que inventarse una mentira para poder ir allí sin que nadie en su familia censure ese capricho (Mesa 2015: 15).

Si hay algo que va quedando claro a lo largo de la novela es la imposibilidad de intimidad dentro del entorno de la familia nuclear, primero, y de la familia adquirida, después. En la casa donde Sonia habita de soltera, viven también su madre, sus dos medio-hermanos y la abuela. Todos conforman un quinteto en el que la proximidad afectiva como fundamento de la intimidad se ve clausurada. La estrategia narrativa utilizada es contundente al oponer las citas directas de los miembros de la familia y el fluir de conciencia de Sonia que frente a los otros se

¹⁴⁹ La cursiva es usada para transcribir los correos de Knut.

manifiesta siempre en mutismo y silencios, tal como ocurre en la escena del cuidado de la abuela:

¡Somos una familia!, grita la madre.

Lucas deja de saltar. Las mira a ambas, girando la cabeza velozmente. Luego sonrío. Los dientes le brillan. *¡Quiero un perro!*, chillan. Sonia siente en el pecho la necesidad repentina de gritar, rasgar o romper algo. Sale de la habitación sin decir nada. No, piensa. Una familia no. Son un lastre. Un escollo. Un freno. Una jaula. Piensa también en Knut y en sus palabras sobre Verdú (Mesa 2015: 58).

Verdú será más adelante el esposo de Sonia, alguien que desconoce la relación entre Knut y su mujer, alguien a quien Sonia percibirá reiteradamente como un “extraño”, incluso hasta dos años después de nacer un hijo: “Sonia lo mira alejarse por el pasillo. Un extraño, piensa. Los hombros caídos, la espalda ancha y encorvada, su paso ceremonioso y lento: *un extraño*. El niño trota tras él alegremente” (Mesa 2015: 75).

El hecho de que Verdú aparezca a distancia emocional de Sonia intensifica la idea de que la intimidad “auténtica” y efectiva entre ambos es casi imposible porque desde el inicio él no significó más que una “novedad” en su vida, tal como ella misma lo admite reiteradamente. Una novedad a la que le siguió el mismo hastío que la precedió. Una novedad con la que Sonia no logró entrar en relación, con la que su sigilo y su mundo secreto se solidificaron. Recordando las lecciones de José Luis Pardo ubicamos la dimensión íntima en lo “común” de un encuentro que es capaz de sacarnos de la soledad, evidenciando nuestras “inclinaciones”, confrontándonos a nuestros propios límites, perversiones y perdiciones (*axioma de las inclinaciones inconfesables*), e impulsarnos a auto-comprendernos para aprender a dominarnos y no “caer”, sabiéndonos siempre entes en permanente construcción y peligro de perdición, de extinción (*axioma de la verdad íntima de la vida como falsedad*). En suma, nos decía Pardo, “tener intimidad no es poder identificarse simbióticamente con el otro” (*sexto axioma*), pues la intimidad nacida con el otro es nuestra manera de distinción, lo que nos identifica: “Así no tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el

sentido de la pregunta ¿quién soy?” (Pardo 2004: 50). Desde este punto de vista, la intimidad encarna una búsqueda perpetua de sí mismo, no una suma de predilecciones individuales, sino las condiciones de posibilidad de los deseos particulares:

La intimidad no significa sustento firme o rigidez inflexible o inamovible, sino que, al contrario, designa una decadencia esencial [...]. La intimidad no está hecha de sonidos sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos en el intercambio (Pardo 2004: 51).

¿Acaso no es este el ejercicio al que participa la pareja tanto en sus correos digitales como en los envíos postales que mantienen? Así, los intercambios epistolares por correo electrónico se profundizan y se expanden más tarde en objetos materiales que van solidificando el vínculo. Con setecientos kilómetros de distancia, tanto Sonia como Knut mantienen una correspondencia regular y una relación con modalidades poco convencionales en la que él hurta para regalarle a ella. Tal como dijimos, Knut solamente espera que Sonia (aparte de una foto suya) consienta el recibir los libros robados, libros que se van transformando con el pasar del tiempo en mercancías de lujo, cedés, lencería, ropa, zapatos, perfumes.

La relación entre los personajes nos resulta extraña a los lectores. No comprendemos las motivaciones “normales” de ninguno de los dos a continuar la relación¹⁵⁰. En un primer momento queda claro que Sonia se lanza en la aventura de un chat literario por hastío, por aburrimiento ya que su trabajo como becaria en una administración de provincias carece de sentido, la aburre, la condena a vivir en la apatía:

Nadie supervisa sus tareas, nadie controla sus horarios de entrada o salida, o los días de permiso que de vez en cuando se toma por su cuenta. Lo que están haciendo con ella, piensa, es entretenerla. Simplemente mantenerla ocupada para que no moleste. Una beca en el archivo municipal no da para mucho más. Es capaz de entenderlo.

La apatía laboral se extiende como un cáncer, piensa. Como una enredadera, agarrándose firme en cada curva. Cada día mete menos fichas en la base de datos. Cada día falsea menos información. Cada día se dedica a tontear más y más tiempo. Encuentra en internet horas de distracción y juego [...] un entretenimiento estimulante que le permite coger aire y ampliar las dimensiones de la sala (Mesa 2015: 14).

¹⁵⁰ Y es sobre esta “anormalidad” que se han centrado la mayoría de estudios académicos y reseñas de la novela.

Esta vida laboral anodina se amplifica con un álbum familiar igual de indolente, dicho en sus propios términos: “triste, mustio y escueto”. Cuando Knut le pide una foto, ella quiere buscar por supuesto una que la favorezca, por lo cual se dirige a los álbumes familiares para encontrarla, iniciativa que evidentemente fracasa. Los álbumes de familia están desordenados, con cintas adhesivas descoloridas, carcomidas y con imágenes de tartas destrozadas de un eminente “matiz grotesco”. Sonia no se reconoce en estas imágenes, se ve en el cuadro de la mano de su hermano, al lado de su madre, frente a una tarta de cumpleaños; pero siempre “serios, guardando distancias entre unos y otros” (2015: 22); el único atisbo de intimidad empática, cercanía, y detonante de fragilidad es su abuela, aquella anciana con “las manos pecosas” que ya incluso no puede hablar ni recordar. Sonia la ve en las fotografías bella, joven, sonriente. Hay una foto que atrae particularmente la atención de Sonia: aquella en la que la abuela en sus años mozos está sentada sola sobre una manta en el campo. Fotografía con la que la chica se identificará tiempo después de haber mandado una primera foto de archivo a Knut. Tras rebuscar entre los álbumes, ella se decide por una foto en la que “[t]iene los labios apretados y la mirada fría, pero se ve atractiva” (Mesa 2015: 22); es la foto carnet hecha para postular a la beca en el archivo. Este fragmento sobre el álbum de familia repetirá su sentido a lo largo de la novela en diversas ocasiones y a partir de diferentes motivos, pero siempre conteniendo esa extranjería de la estirpe en la que la protagonista habita. Como cuando ella misma establece su lugar en la casa familiar al identificarse con el perro encerrado en el patio interior (capítulo 4 de la novela, titulado justamente “Perro”). En ese momento Sonia está confesando toda la historia con Knut a una amiga al mismo tiempo que su hijo de dos años lucha por hacerse escuchar balbuceando frases propias de su edad, frases ante las que la madre permanece inmune mientras su atención y solidaridad se dirige a la soledad y la reclusión del perro: “¡Pobre cómo pueden tenerte ahí metido! Pobre” (2015: 72). De hecho, dos veces las sensaciones de confinamiento, ahogo y soledad de Sonia son descritas desde una comparación

animal: el enclaustramiento y la opresión en los que ella percibe su relación con Verdú, por un lado (metáfora del perro) y la sensación de hostigamiento por parte de Knut cuando intentaba cortar la relación (comparación con el saltamontes encerrado dentro de una lámpara de la oficina). El símil del perro, del bicho achicharrado (saltamontes) y un directorio de fotos distantes le sirven a Mesa para contar la vida íntima de la protagonista dentro de una estructura familiar gris, aburrida y oprimente que se constituye como espacio privado, pero no íntimo, ya que no remite a lo común, como cohabitación con otros. Pardo explicaba que la intimidad nos vuelve vulnerables, nos expone al no refugio, al desamparo, a esa “exterioridad inhóspita”, ese lugar que no es público ni privado, sino común y que se realiza en tanto *efecto de lenguaje* (Pardo 2004: 21). Ese espacio de lo común Sonia lo alcanza en la novela en breves instantes con su abuela, quizás única posibilidad dentro de la familia. Traigamos a colación la segunda foto que Sonia manda a su interlocutor:

Ella le manda una foto actual, esta vez sacada con cámara digital, una imagen de buena calidad en la que aparece sentada a pie de un árbol, durante una de las excursiones campestres a las que Verdú es tan aficionado. A Sonia esa foto le recuerda la de su abuela en la manta: el mismo gesto, la flexión de las piernas, las manos entrelazadas sobre las rodillas, el pelo ondulado que cae desordenadamente sobre los hombros. *Así soy ahora*, le dice a Knut. Él se fija en su ropa, pantalón rojo de deporte, una camiseta amplia y botas de montaña con calcetines gruesos. *No vas así normalmente, ¿no? Dime que es solo porque estás en el campo...* Analiza la fotografía con minuciosidad. *Me detengo en tu sonrisa y me pregunto en qué estás pensando. Pareces distraída. También replegada en ti misma; apenas puede intuirse cómo es tu cuerpo* (Mesa 2015: 83).

Knut se perfila a lo largo de las páginas como alguien obsesionado por Sonia a quien fetichiza e intenta modelar tanto estética (con los objetos) como intelectualmente (con las lecturas). Pero también se apersona como aquel que ofrece a Sonia ese espacio común en el que ella puede desplegarse, expandir su desigualdad, su particularidad. Es justamente el hecho de ser tan diferentes lo que les permite a ambos personajes convivir en ese “género de vida especial” en el que la excepcionalidad posibilita la vida auténtica. Pensándolo desde Pardo, la apuesta de Sara Mesa es contundente: ella (Sonia) necesita vivir inusualidades, salir de su vida ordinaria y pacata, ser escuchada y venerada (“vivir otras vidas”, “enmascararse”, dice ella

reiteradamente)¹⁵¹; él (Knut) requiere alguien a quien admirar, alguien por quien ejercer la disrupción cotidiana del orden público (robar). Ambos son seres lacerados por una *potestas* ordinaria cuyos mandatos el común de la gente se esfuerza cada día por acatar. De allí que ellos -a su manera- vivan en una amenaza constante, en una posibilidad constante de suspensión del orden público. El robo o la relación secreta serían en este sentido materializaciones de esa amenaza. Por ello, desde nuestro punto de vista, gran parte de las críticas y reseñas sobre la novela han mirado solo a una dirección, la de la obsesión de él y la rareza del vínculo “amoroso”, sin recalcar en que hay otro valor dado por la creación de la posibilidad de ese “estado de excepción” (“espacios exceptuados” en palabras de José Luis Pardo) imprescindible para *dejar ser* la intimidad en tanto ejercicio desnudo de la *potencia individual*¹⁵². Sonia busca intimar de las maneras más convencionales con la familia, acomodándose a sus costumbres: se casa, tiene un hijo, firma un contrato estable de trabajo, adquiere una hipoteca; pero esa vida no la llena, la ofusca y precariza. El vínculo marital, por ejemplo, se desluce desde el principio antes de ejecutarlo, tal como transmite la conversación telefónica de Sonia con una amiga al anunciar su boda:

...no, no, algo sencillo... una celebración civil... dos testigos elegidos al azar... no, no, sin trajes, sin familia, sin gastos, un solo fin de semana... ¡atracarnos de marisco nosotros dos solos!... ¿mi madre?... no, nada, aún nada... (Mesa 2015: 62).

El orden doméstico que la chica adquiere al seguir los usos familiares no la sacan de su desánimo, de su desidia e infelicidad; y aunque la relación con Knut tampoco sea la panacea, le permite aventurarse en su búsqueda de compañía y compenetración con la consecuente vulnerabilidad:

La fantasía se expande para ocupar los huecos [se refiere a los huecos de insatisfacción que su vida conyugal y materna van dejando]. Cada uno los suyos, piensa Sonia, pero un hueco es nada, al fin y al cabo. Siente que estas ausencias la acercan a Knut (Mesa 2015: 136-137).

¹⁵¹ Sobre esta recurrencia en los personajes de Mesa de “fantasear” con otras vidas diferentes a las que les ha tocado en suerte, nos referiremos más adelante.

¹⁵² Una potencia en la que conviven y combaten tanto desigualdades como contradicciones.

La intimidad, en el contexto familiar de la novela, permanece implícita o reprimida (representada excepcionalmente a veces por la abuela). Sonia se nos aparece como una extranjera ante los personajes familiares que la circundan: nada sabemos de Verdú más que una profesión dedicada a los pájaros, de su madre poco conocemos, alguien que aparece y desaparece de la narración sin dejar ninguna huella que vaya más allá de la insipidez; y ni hablar del hijo cuyo nombre está totalmente elidido. La vida de Sonia nada tiene de emocionante ni emocionada, tanto su trabajo (ámbito de lo público) como su familia (ámbito de lo privado) no le ofrecen nada más que una cotidianeidad anodina, sin sobresaltos, pero tampoco sensibilidades ni placeres. Los únicos espacios de goce e introspección en Sonia parecen ser esos momentos en los que desde niña disfrutaba inventándose historias por el placer de vivir otras vidas:

Siempre le gustó enmascararse. De niña solía contar en el colegio que era bailarina, que su padre había muerto en la guerra, que en su casa tenía un piano de cola, que llevaban cristales antibalas en el coche, que su madre era rusa, que tenía de mascota un loro que recitaba la Biblia de memoria ¿Mentirosa? Se lo dijeron muchas veces, y ella se quedaba incómoda, contrariada, con una espesa sensación de culpa rondándole durante días. No pretendía engañar a nadie, piensa ahora. solo vivir otras vidas. Su curiosidad era -es- demasiado grande para ceñirla a una sola existencia (Mesa 2015: 14-15).

Es esta necesidad de fantasía y de fuga la que la lleva a alimentar la relación con Knut, aunque le resulte insulsa, asfixiante e incluso revulsiva. Sin embargo, sean cuales fueran las razones para complacer la relación por parte de Sonia, lo cierto es que se da en sintonía con un deseo de ambos: el de él de tener una destinataria de su atención y el de ella, de sentirse importante, halagada, “lo que la atrae [a Sonia] es sentirse destinataria de su atención” (2015: 27) y para él: “*Piensa en la felicidad que te supone abrir un paquete y encontrar en él, no sé, diez, quince libros para ti que ni siquiera esperabas. Pues eso no es nada, absolutamente nada, comparado al placer que yo siento al enviártelos*” (Mesa 2015: 27, cursivas del original).

Aunque es interesante notar que el afecto o el amor, motor de la creación tradicional de intimidad, no libra un papel fundamental en las peripecias de esta pareja, sino más bien una

“pulsión” que obedece a “sus modos de acercarse radicalmente diferentes a todos los conocidos hasta ahora” (Mesa 2015: 27). Ella acoge los regalos desmesurados de él, evadiendo a veces sus continuadas y minuciosas peticiones de atención llegando a repudiarlo cuando sus intentos de vida oficial le ofrecen aparentemente los estímulos suficientes para sacarla de su desgano. De todos modos, el ciclo de apatía se reinicia y lo busca recuperando el contacto con él tres años después al darse cuenta de que las novedades (matrimonio, hijo, casa, hipoteca) han vuelto a sumirla en una vida gris y aburrida que solo encuentra consuelo en el alcohol. Entonces ella le propone encontrarse cara a cara por primera vez, incluso pasar una noche juntos, pero tampoco esa cita resulta en goce. La novela se abre con este episodio. La reunión de ambos en Cárdenas, la primera vez cuerpo a cuerpo, el primer y último abrazo, el primer y último beso. Un encuentro que se da en las antípodas de toda idealización o romanticismo. Se encuentran y “huyen” a la azotea de un edificio “viejo y rojizo”, con “señales de abandono”, “cristales rotos, persianas descabalgadas, antiguos anuncios de alquiler”, un polvo al interior que los hace “carraspear”, un ascensor que chirría cuyo intermitente está en cortocircuito, y todo ello para llegar a una azotea húmeda con residuos acumulados en cada rincón. En aquel espacio desvencijado ella se calza una camiseta que él acaba de robar para ella. Todo es insulso, insatisfactorio, nauseabundo. Pero aun así será la continuación y el prelude de la atadura en la que están envueltos.

La relación entre Sonia y Knut nos parece extraña si la miramos con los ojos de lo público y lo privado en la que se han naturalizado muchas relaciones interpersonales, pero no si la experimentamos desde una naturaleza distinta: aquella que no ha sido ni puede ser explicitada por las leyes de lo público y lo privado (marido, hijo, amante, madre) porque si lo hacemos la destruimos, ya que el lenguaje identificador es solo producto de un pacto entre iguales procedente del contrato civil protegido por la *polis*. Así, los personajes intiman al experimentar gracias al otro sus propias ruinas y carencias, sus disimilitudes en situaciones

también particulares. Esta es la razón por la que se ha recalcado siempre en la novela la “extrañeza” de la relación, la sin razón de que ambos continúen¹⁵³ pues no son amantes, ni fantasías puramente fetichistas, ni amigos, ni almas gemelas viviendo un amor cortés. Cualquier etiqueta con marca familiar no cabe para ellos, es la anormalidad que prima, tal como lo repiten incesantemente cuando ansían encontrar un estatuto nominativo:

¿Qué roles crees que jugamos cada uno en esta relación? Pienso que, unas veces el de madre e hijo, otras, el de padre e hija. Ser como hermanos estaría bien si no tuviéramos que preocuparnos por ciertas cortapisas incestuosas. Lo que sí tengo claro es que nuestra relación nunca podrá ser “normal”, tanto para lo bueno como para lo malo (Mesa 2015: 136).

La “anormalidad” de la relación se fundamenta en la falta de un correlato privado y civil, pues no entra en ninguna forma de las establecidas convencionalmente, de allí su carácter netamente íntimo en tanto peculiaridad y estado compartido con el otro fuera de lo explicitado corrientemente en las leyes de la *polis* y el *oikos*. Toda la relación huye permanentemente de los acuerdos familiares y sexuales, tal como ocurre en los momentos en que referencian los modos posibles de *consumar* el sexo y llegar al coito en el que el cuerpo queda exento, imaginando y fantaseando posibilidades alternativas que pasan por el voyeurismo, el “acabar” sin rozarse, o gozar a través de fotografías de sus cuerpos sin rostro. Todo nos impide considerar este par de seres como “pareja” en el sentido tradicional, su vínculo no tiene parangón civil ni privado. Podemos decir que en cierto sentido conceptos como “familia”, “matrimonio”, “amantes”, que apuntan a un completamiento de la topografía íntima, se han vaciado, se han ahuecado traduciendo estas realizaciones como lugares de incomunicación que no pueden ofrecer espacio al florecimiento de las contradicciones de la intimidad puesto que, lejos de animar nuestras riquezas, obsesiones y potencias, se han convertido en sistema y mercancías (con sus órdenes, mandatos y vicios), y al hacerlo han obturado su capacidad de interpelación e inestabilidad: “La intimidad no es suelo firme, es carecer de apoyos firmes” (Pardo 2004: 46)

¹⁵³ Entre otras, la reseña publicada en el periódico *El País (Babelia)* por Ana Rodríguez Fischer el 20 de abril de 2015 y la de Andrea Núñez-Torrón Stock en *Literaturbia* (12 de febrero de 2015).

y justamente, porque se carece de ellos es que los pactos públicos se sellan. Sin embargo, estos pactos públicos y privados no satisfacen a nuestros protagonistas, lo que los impulsa a experimentar alianzas vulnerables en una intemperie de la existencia. La intimidad experimentada por Knut y Sonia los desestabiliza, los contradice y les impide considerar que se *tienen* y controlan ellos mismos. Esta intimidad es fruto de la dislocación y cancelación de todo precepto de posesión, obligación y propiedad, disposiciones que al parecer la familia como institución acredita:

[A Sonia] Le duele que la califique de perezosa y aburguesada. ¿Qué sabe de ella en realidad? ¿Sabe que se levanta temprano para darle el desayuno a su “hijo”, lavarlo, vestirlo, llevarlo a la guardería, ir a trabajar, hacer la comida, cuidarlo hasta que llega su “marido” o Verdú como él prefiera que lo llame, ir luego a su madre y ayudarla con la abuela enferma, y los hermanos y más tarde, además leer y tratar de escribir algo acorde con sus expectativas? (Mesa 2015: 91).

Ante lo cual Knut replica:

¿Acaso el trabajo y la familia no son los mismos pilares del sistema burgués? [...]. Escapar del sistema burgués pasa en primer lugar por cambiar el paradigma de la propiedad (Mesa 2015:91-92).

Concebir entonces la familia como espacio íntimo por antonomasia y la cotidianeidad como su realización literaria, equivaldría a ubicarla en paradigmas de propiedad y privacidad que cercenarían su labor en el mundo. Es por ello que Beatriz Sarlo y Macarena Areco encontraban en las novelas de “la intimidad” un componente despolitizado, hasta el punto de considerar la intimidad como signo de una ideología “burguesa” (recordemos que Areco usa “novela de la intimidad” como sinónimo de “novela burguesa”). Por ello, Areco ve el auge de novelas íntimas en Chile¹⁵⁴ como una trampa neoconservadora y neoliberal (Areco 2011) pues en lugar de liberar un discurso utópico de sociedad, indican que los universos hogareños cerrados “dan cuenta de un imaginario neoconservador que absolutiza la intimidad y en el que el yo es el único horizonte explicativo” invalidando “pensar el presente como una totalidad

¹⁵⁴ Principalmente las de Alejandro Zambra.

social construible por el accionar humano” (Areco 2011:17). Esta lectura se ampara en una interpretación de la intimidad en tanto privacidad y propiedad; y no como zona de “tensión, desequilibrio e inquietud” (Pardo 2004: 40), pues, desde la lectura de Pardo (o Sennett en otra instancia) no es la intimidad el lugar de la utopía, sino la vida pública con su capacidad de “socializar” más allá de las desigualdades.

Alejar la intimidad del motivo familiar burgués es una clara apuesta de la andaluza Sara Mesa, que parece coincidir con Lebovici y Pardo para quienes la representación de lo íntimo implica llevar hacia afuera lo que se tiene adentro (Lebovici 1998: 14-15). Sonia y Knut se construyen y deconstruyen en su experiencia de fracasos y vacilaciones con/en el mundo (con Verdú, con el hijo, con el trabajo, con el robo, con Knut), estando -indica Pardo- inclinado (*axioma de ser alguien es estar inclinado*) siempre hacia algo, no sumando preferencias sino experimentando la condición de posibilidad de tales preferencias. Sonia se busca, ladea, “se inclina” ante las posibilidades del mundo (matrimonio, maternidad, halago, obsesión), lo cual la hace vivir en la angustia y en las perplejidades. Knut, en tanto “animal humano” (*axioma de la intimidad como animalidad específicamente humana*), está sustentado en sus propias inclinaciones y vulnerabilidades (*axioma del hecho de sostenerse apoyándose en las inclinaciones*) que no son defectos de origen, sino la esencia misma de la animalidad humana, que, una vez resignada a lo público, le permite al hombre el equilibrio de la paz. Si sobrepasamos, así, el carácter monolítico de la intimidad tendremos, forzosamente que evidenciar que esa intimidad es compartible con los otros, para decirlo con José Luis Pardo: “La comunidad y no la soledad, es pues, la fuente de la intimidad” (Pardo 2004: 270) ya que nuestras “inclinaciones” nos lo imponen. Semejante concepción de la dicotomía individualidad-otredad sobre la que se funda *Cicatriz* adquiriría así un sentido netamente político, y se haría eco de las palabras de su propia autora: “Mis libros no hablan de lo íntimo sino de lo público” (entrevista en *El Mundo*, 2018, s/p).

Cara de pan: la intimidad disciplinada

No nos cabe duda de que *Cara de pan* (Anagrama, 2018)¹⁵⁵ pareciera haber sido escrita para cuestionar los tópicos de la intimidad y esas formas *otras* que estamos intentando rastrear en nuestra tesis, al mismo tiempo que se hacen visibles las características afines a una escritura intimista: personajes limitados por un tiempo y en espacios restringidos. Pedro Domene en *Infolibre* (07/12/2018) escribía que los dos protagonistas nos impulsan a “apreciar el valor de la intimidad” sobre otro territorio. Carlos García Núñez era contundente al pensar que todo en la novela “motiva la creación de un ambiente intimista que atraviesa la obra en su totalidad y del que es consciente el lector en todo momento” (García Núñez 2018: 150). Ahora bien, ¿de qué tipo de intimidad estamos hablando? Evidentemente, hablamos de la intimidad desde una visión relacional positiva.

Según la teoría del espacio poético, Bachelard asegura que existe un espacio de intimidad por excelencia, un espacio que colma al hombre de valores, de un cuerpo de imágenes y razones que le dan una ilusión de estabilidad (Bachelard 1957): la casa, en tanto hogar y recinto. Por el contrario, la enormidad del desierto/ exterior puede evocar la idea de libertad. Sin embargo, la perspicacia de Bachelard fue no convertir esta antinomia adentro/afuera en correspondencia exacta de sentidos, pues él mismo asegura que “la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d’innombrables nuances” (Bachelard 1957: 195). Así, los espacios adquieren valores dependiendo de las condiciones en las que existen tanto en nuestra mente como en el entorno sensorial que los define. Por ello, establecer una simetría estricta entre espacios mentales y físicos con un determinado valor puede causarnos serias dificultades.

¹⁵⁵ Las citas corresponden a la edición de Anagrama, 2018.

Mucho de este potencial “poético” de los espacios (interiores y exteriores) y los valores vehiculizados se juega en *Cara de Pan*. Una adolescente de “casi 14 años” (Casi) y un viejo anónimo y raro que ronda los cincuenta años (Viejo) mantienen encuentros y charlas en un parque durante las horas de colegio. La chica no se encuentra cómoda dentro de la institución educativa, ni con las obligaciones impuestas ni con la relación con sus pares. Se percibe fea, gorda, poco interesante y aquejada por las burlas de compañeros. De allí el título de la novela: “Cara de pan” es el mote que la listilla de la clase le ha dado en alusión a la redondez de su rostro. La escuela con sus símbolos y mandatos incomoda a la joven motivándola a fugarse durante el tiempo de instituto para recluirse en un parque detrás de unos setos. Es en ese lugar donde conoce por casualidad al Viejo, un hombre que supera la cincuentena, aficionado a la ornitología, amante de la música de Nina Simone, y portador de un pasado y un presente tan especiales como las emociones de Casi. Ambos comienzan a citarse en ese parque iniciando una relación tan “normal” e “íntima” para ellos como sospechosa y enturbiada para el resto, tal como escribe Carmen López:

Cara de pan no es una novela fácil: una relación íntima entre una adolescente y un hombre adulto lleva casi implícito un problema -aunque no tenga nada que ver, es imposible no pensar en *Lolita* de Nabokov- pero lo perverso está en la mente de quien la lee, que constantemente está esperando a que pase algo malo, algo sexual (López, en *Diario.es*, 28/10/2018).

En un contexto de activismo anti-pederasta y de consensos sociales en torno a la protección del niño en materia sexual, como ocurre en nuestros días, resulta sumamente interesante estudiar una novela como la de Mesa, en la que la intimidad entre los personajes no encaja en las disputas morales vigentes relativas a la intimidad que ubican el peligro ya en la casa (familia), ya en la calle (extraños). Como han afirmado, entre otros, Lutzman & Lutzman, los casos de abusos sexuales de infantes que han salido a la luz pública en los últimos años nos exigieron revisar completamente la relación entre sociedad civil, estructura familiar y Estado, lo que modificó la dicotomía entre espacio privado y espacio público (Lutzman & Lutzman:

2015). La historia de *Casi y Viejo* nos interpela sobre el lugar que la sociedad piensa para los niños y los adultos mayores tanto en la familia como en la *polis*. Ciertas conductas indeseables anularon la diferencia entre ambos espacios y generaciones convirtiendo todo en sitio de riesgo para los niños. Los abusos en el seno de la Iglesia católica, los casos de violación y secuestro como el del austríaco Josef Fritzl¹⁵⁶, los asesinatos de Gabriel Cruz¹⁵⁷ y los hermanos Bretón¹⁵⁸ en España, las redes de trata y prostitución de menores como el *Affaire Epstein* o la explotación infantil laboral minaron los significados bienhechores de la familia, la casa, los adultos “íntimos” y la calle. Tales condiciones de sensibilización colectiva en torno a los infantes vuelven -cuando menos- dudosa la relación entre una niña y un adulto sin vínculo de parentesco: “A *Casi* le preocupa que pasen cerca [los operarios], especialmente cuando está allí el *Viejo*. Que los oigan hablar, o reírse. No debería haber nada raro en que esté allí sentada charlando con quien le apetezca- un amigo, que bien podría ser su tío o su padre-, pero aún así comprende que es mejor ocultarlo” (Mesa 2018: 31).

La novela se inicia en el momento en el que se conocen ambos personajes, y el sentimiento de estar haciendo algo prohibido se cuela en la mente de *Casi* inmediatamente:

La niña está apoyada en el tronco del árbol, leyendo una revista cuando oye sus pasos acercándose, el chasquido de las hojas secas al quebrarse, y después lo ve, de pie delante de ella, quizás un poco turbado, pero no sorprendido por encontrarla allí, oculta tras los setos. El viejo pide perdón- ¡no quise asustarte! dice- y después le pregunta qué está leyendo, pero entre una cosa y otra -entre la disculpa y la pregunta- a la niña le da tiempo a reaccionar. Esto, responde mostrándole la revista, una revista para chicas. Quizás así -piensa ella- al

¹⁵⁶ Se conocen popularmente como “Caso Fritzl” los crímenes perpetrados por el austríaco Josef Fritzl (quien contaba con 74 años cuando se descubrieron los hechos), de los que fueron víctimas su hija Elisabeth Fritzl (nacida el 6 de abril de 1966) y los siete hijos/nietos que tuvo con ella en cautiverio. Josef mantuvo encerrados en un zulo subterráneo durante un total de 24 años (desde 1984 hasta 2008) a su hija (violada) y los niños (nacidos del incesto).

¹⁵⁷ Como “Operación Nemo” se referencia en España a los hechos relacionados con la desaparición del niño Gabriel Cruz Ramírez, la tarde del 27 de febrero de 2018 en la localidad almeriense de Las Hortichuelas, y su inmediato asesinato por la pareja del padre del niño en una finca familiar próxima a la localidad de Rodalquilar, ambas en el municipio de Níjar.

¹⁵⁸ Con el nombre “Caso José Bretón” o “Caso Ruth y José” se alude a los sucesos relacionados con la desaparición y muerte de los hermanos Ruth Bretón Ortiz, de seis años, y José Bretón Ortiz, de dos, el 8 de octubre de 2011 en la ciudad de Córdoba, Andalucía, España. Ambos murieron a manos de su padre, José Bretón Gómez, y sus cadáveres fueron calcinados por este mismo, sin apenas dejar restos identificables de los menores.

ver esa revista que obviamente no es para niñas, creará que es mayor de lo que es y evitará la temida pregunta -¿qué haces aquí y a estas horas- (Mesa 2018: 9).

El temor de la chica ante la pregunta de por qué se encuentra en ese lugar y a esa hora marca el punto de inicio de una historia que recogerá una relación inapropiada en tiempo y espacio en la que los riesgos de cada parte van por cauces diferentes a los demarcados por la doxa actual. Casi no logra adaptarse a los requerimientos (oficiales y no oficiales) del establecimiento escolar, por ello no va al colegio y durante esas horas se “refugia” en el parque, en un rincón del parque oculto tras unos setos, un rincón que ella percibe como “escondite”, como su sitio “exclusivo”, “privado”, “propio”. Viejo penetra una mañana en ese escondrijo y lo continúa haciendo los días que siguen entablando una relación con la niña sobre la que caerá todo el peso de las convenciones en torno a la intimidad entre una adolescente y un hombre maduro.

Si para Bachelard el lugar de intimidad es la casa/hogar porque ofrece un punto estable, una sensación de anclaje físico y psíquico sin el cual “l’homme serait un être dispersé. Elle maintient l’homme à travers les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l’être humain” (Bachelard 1957: 26), podemos apreciar con contundencia que tales significados no convergen en la casa de Casi, para quien, lejos de ser ese lugar de libertad, su hogar (pensado en tanto casa/familia) se ha convertido en un espacio en “el que le va mal” (48), en donde se “siente mal” desde que su hermano se fue a estudiar un master en el extranjero, partida que ella vive como abandono: “Su hermano decía que la quería, pero no era verdad, porque se marchó sin remordimientos, según él porque tenía que hacerlo. ¿Tenía? Esto es lo que más le cabrea a Casi: que disfrazara su libre decisión como una obligación” (Mesa 2018: 49). Es evidente que la marcha del hermano simboliza el ingreso de éste en la vida adulta y la aceptación de los mandatos disciplinarios que conlleva, una vida a la que Casi se sabe destinada pero que la perturba más que a él.

El hecho de que Casi encuentre “refugio” en el parque y con un extraño implica un punto de inflexión en las condiciones tradicionales de intimidad que la ubicaban en la casa familiar. *Cara de pan* lleva a sus personajes fuera de la casa y la familia, de la idea “frutal” de la intimidad en tanto autenticidad incomunicable (Pardo 1996) emplazándola en un espacio público y en tensión con los discursos disciplinantes que la rodean.

Página tras página nos es imposible no retrotraernos al clásico *Vigilar y castigar* de Michel Foucault no solamente porque casi todas las instituciones disciplinantes detalladas por Foucault se dan cita (escuela, manicomio, prisión, familia) como escenarios que pretenden ejercer formas de control y castigo sobre las intimidades, sino principalmente porque Mesa convierte en personajes los dos arquetipos de la anormalidad por excelencia para el francés: los niños y los locos. Casi y Viejo simbolizan esos seres “desiguales” (Pardo 1996: 147) cuya marca de origen es la desviación de la norma exterior por lo tanto están habilitados para moverse libremente en ese género de vida especial, en esos “estados de excepción” o “espacios soberanos” en los que se suspende el ejercicio de la *potestas* y que Pardo define como “intimidad”:

La intimidad permanece implícita o reprimida (representada como actualidad tan solo por esos “seres excepcionales” -niños, mujeres, locos, siervos, extranjeros- en la misma medida en que permanece implícita y reprimida la potencia soberana por la potestas civil [...] y que solo en ocasiones excepcionales puede actualizarse (Pardo 2018: 48).

Desde este punto de vista la elección de los personajes ofrece las condiciones propicias de lo íntimo, condiciones que se acentúan con una construcción espacial que apela a lo experimentado como “refugio”: el rincón del parque detrás de unos setos, pues como decía Carl Schmitt (citado por Pardo): “soberano es aquel que puede declarar el estado de excepción, suspender toda potestad y convertir la Ciudad en su propio espacio privado (la Casa del Déspota) para el ejercicio de su pura e ilimitada potencia” (Pardo 2012: 9). El rincón donde transcurre la novela aísla territorialmente a los personajes de la potestad pública que encarnan

los operarios del parque, los policías que lo aseguran e incluso los jardineros que lo crean, cuidan y delimitan. El parque como espacio externo a la familia le permite a Casi esconderse en sus horas de “novillos”, evento totalmente corriente para una adolescente que pretende fugarse de la escuela y de la vigilancia paterna, pero al mismo tiempo la lanza al espacio público en tanto lugar de desprotección familiar. Michel Foucault concebía los espacios como resultado de una interacción de juegos de verdad, poder y saber en el que se agencian los sujetos, es decir, hallan su lugar, a través de las determinaciones de la conducta señaladas por tal interacción. Desde una perspectiva foucaultiana, la concepción topológica tiene una relación directa con las epistemes que la sostienen creando modalidades de existencia en las que ciertas relaciones son asumidas como naturales, necesarias o “sagradas” según dónde se den (Foucault 1999). Así, estas modalidades dependen de un conjunto de oposiciones: espacio público/espacio privado, espacio familiar/espacio social, espacio productivo/espacio inútil. Según el filósofo de Poitiers, las sociedades han fundado sacralizaciones alrededor de los espacios sin lograr desmontarlas: “Todas estas oposiciones están animadas por una sorda sacralización” (47). En este horizonte, Foucault se decantará por analizar los espacios del *afuera*, aquellos espacios heterogéneos, matizados por relaciones diversas con emplazamientos irreductibles y no superponibles. En estos quiebres físicos el espacio está mediado, significado y no es solamente un vacío ocupado por cuerpos. Foucault establece en su conferencia de 1967, “Des espaces autres”¹⁵⁹, dos grandes tipos: las *utopías* y las *heterotopías*¹⁶⁰. A grandes rasgos, las utopías son emplazamientos sin lugar real, mientras que las heterotopías marcan el lugar físico de la utopía:

¹⁵⁹ Foucault, Michel (1984): “Des espaces autres”, Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, 46-49.

¹⁶⁰ Para un análisis detallado del concepto en el pensamiento de Foucault remitimos por supuesto a su conferencia y a la reflexión de Henri Lefebvre en *La production de l’espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1974. Desde que Foucault planteara esta conexión indisoluble entre espacio-subjetividad y poder, el reconocimiento y apropiación del concepto de *heterotopía* por parte de innumerables autores da testimonio de la necesidad de hacer explícita la subjetividad espacial (ver, por ejemplo, Genocchio 1995; Duncan 2000 o Harvey 2007). Para los geógrafos y arquitectos sociales significó un avance en las posibilidades de reflexión sobre las lógicas de ordenación del territorio y, sobre todo, sobre la superación de los límites analíticos establecidos por la geografía moderna.

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne (Foucault 1984: 47).

Se trata de espacios concretos que acunan la imaginación, como la cabaña de un niño o un teatro. También esgrimen aislamiento, como residencias de ancianos, asilos o cementerios; lugares que denotan un carácter marginal, conflictivo y subversivo en relación con el orden instituido: razón (frente a imaginación), ficción (frente a realidad), soledad (frente a comunidad), vejez (frente a juventud), muerte (frente a vida), locura (frente a cordura).

De manera más general, la categoría fue ampliándose hasta incluso definirse en el uso de espacios destinados a hospedar un tipo específico de actividad: los estadios deportivos, los lugares de culto o los parques de atracciones, por ejemplo. Lo cierto es que la lectura espacial junto a las relaciones de conocimiento-poder-subjetivación le permitió a Foucault pensar y neutralizar situaciones de frontera, márgenes, cavilar sobre lo que está fuera de los límites, de lo que denota "anormalidad" de lo que se escapa a fuerzas en las que persiste algún tipo de racionalidad disciplinaria y homogeneizante. Para el pensador francés, el espacio es multifacético y está compuesto por múltiples apropiaciones beligerantes; incluso es móvil, temporal e imaginario. Estos *lugares-otros* no están ni aquí ni allá, están fuera de todos los lugares y dentro de otros. Su función es la de resaltar los puntos de inestabilidad en el equilibrio de la vida social moderna y materializar espacios en los que la memoria política e institucional no se presenta de manera decisiva constituyendo zonas inmunes a la civilidad y cortesía que se prevén en el contrato social moderno. En definitiva, estos espacios invierten las clasificaciones funcionales establecidas, donde no se aplican las reglas previstas por un control social y cuyos

efectos terminan exponiendo los puntos de quiebre y conflicto en el ámbito social. Como sabemos, buscando ejemplificar las heterotopías¹⁶¹, Foucault definió seis principios básicos de inteligibilidad de la noción. El primero de ellos se refiere al hecho de que todas las culturas forman y crean heterotopías que separan a ciertos grupos de la sociedad. Para el autor, estas adoptan diversas formas y se pueden clasificar en dos categorías: heterotopías de crisis y de desviación. Las primeras, propias de las sociedades primitivas, se exhiben a través de esos lugares privilegiados, sagrados o prohibidos. En este tipo de heterotopía se localizan grupos sociales en crisis, como las mujeres recién casadas en busca de un lugar sagrado (luna de miel) para perder su virginidad, los internados o el ejército. Según Foucault, estas heterotopías de crisis están desapareciendo y son reemplazadas por las de “desviación”. Aquí, los individuos que habitan esos espacios hacen ostensibles comportamientos “desviados” en relación con la norma, como en los hospitales psiquiátricos. No hay que olvidar también que estos espacios de desvío pueden variar en el tiempo y la cultura mudando su función original. El ejemplo que da el filósofo es lo que sucedió con los cementerios de los siglos XVIII y XIX, cuando recibieron otro orden espacial y utilitario. Antes estaban ubicados en el centro de la ciudad, cerca de la iglesia y lo sagrado para marcar el “paso hacia la otra vida”, luego fueron trasladados a las afueras, por medidas higiénicas y por la inclinación cada vez mayor de tratar la muerte como enfermedad y alejarla de la mirada pública.

El tercer principio anuncia que las heterotopías pueden unir, en un solo lugar, múltiples espacios incompatibles. Como ejemplos, Foucault cita el teatro y el cine. Ya sea en un escenario o en una pantalla, al entrar y salir de la escena se alternan y expresan una serie de lugares

¹⁶¹ La conferencia de radio *Des espaces autres* (1967), *Hétérotopies* fue impartida por Michel Foucault el 21 de diciembre de 1966 a un grupo de arquitectos franceses en el Circle d'Études Architecturales de París. A pesar de haberse pronunciado a finales de la década de 1960, la conferencia recién fue publicada en Túnez en 1984 bajo el título *Des espaces autres*. En nuestro caso retomamos la versión en español de Fractal n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40. Nota y traducción de Rodrigo García y la francesa disponible en <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/>.

diferentes. El cuarto principio se refiere a las heterotopías como espacios que pueden conectarse en diferentes períodos de tiempo, estableciendo así una relación con el concepto de heterocronía. Foucault piensa que los espacios heterotópicos -como los museos y las bibliotecas- pretenden aprisionar en un espacio cerrado una especie de acumulación perpetua e indefinida de experiencias, formas y gustos temporales. Aunque trae también a colación ferias, circos y festivales, es decir, celebraciones que no están orientadas hacia lo eterno, sino hacia lo fútil y efímero encarnando una absoluta “cronicidad”, es decir, transcurren en un lugar y en un tiempo determinados.

El siguiente principio expone que las heterotopías son lugares separados de la sociedad y con reglas que limitan su entrada y salida, lo que da cuenta de un carácter sistémico que abre paso a la apertura y el cierre, denotando su accesibilidad. La entrada a estos espacios está restringida, pero “[il] y en a d’autres, au contraire, qui ont l’air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n’est qu’une illusion” (Foucault 2013: 8). Una ilusión: cuando entran, están excluidos. Este era el caso de las antiguas casonas que servían de alojamiento a los viajeros. Allí, cada viajero simplemente tenía acceso a su habitación restringiéndose el acceso al resto de la casa, por lo que el espacio de la habitación se colocaba en una posición de aislamiento.

Finalmente, como último principio, Foucault expresa que las heterotopías tienen una función específica en relación con los espacios que las rodean. Es la presentación de un espacio ilusorio que refleja todos los demás, los reales. De hecho, esto crea un espacio real, perfecto y organizado en desacuerdo con los efectivamente construidos. No es una heterotopía de ilusión, sino de compensación, como demostraron las colonias de jesuitas fundadas en América del Sur.

Desde *La sobriedad del galápagos* (Diputación Provincial de Badajoz, 2008) hasta *Un amor* (Anagrama, 2020), los conceptos de utopía y heterotopía propuestos por Foucault en *Des*

espaces autres sirven de base conceptual teórica fundamental para leer a Sara Mesa. Sus construcciones narrativas recorren caminos, lugares y paisajes que van desde la utopía a la heterotopía, en una clínica revisión de las estructuras de poder y subjetividad de la sociedad actual. En *Un incendio invisible* ([2011] Anagrama, 2017) una ciudad cualquiera comienza a quedarse sin gente, sin explicarse por qué todos simplemente “se van”. A esta urbe llega un geriatra, Tejada, para hacerse cargo del derruido geriátrico-hospital de la ciudad entablando relaciones con los pocos vecinos y enfermos que ante la “normalidad” del éxodo persisten en quedarse. *Cuatro por cuatro* (Anagrama, 2012) desmantela los discursos pedagógicos desde adentro de la institución misma: un internado bilingüe, un grupo de adolescentes y una fuga le sirven a la andaluza para denunciar lo claustrofóbico del sistema y las microviolencias presentes en nuestras supuestas seguridades familiares y educativas. Con *Mala letra*, la desviación se acusa ya desde el título. Los relatos se vinculan a partir de la paradoja de una escritora a quien se le atormentó toda su infancia por “escribir” mal, ya que “cogía mal el lápiz”. Desde esta metáfora de inicio, la “mala letra” nos adentra en recuerdos de infancia, y en esos momentos que forjan la personalidad adulta exponiendo lo que se supone correcto, normal, y lo que no lo es pero que ennoblece nuestra extraordinaria condición humana.

Retomando el espacio de la acción en *Cara de pan* observamos que el parque remite por excelencia a un lugar público pero que los protagonistas se lo van apropiando para fines particulares, como Viejo que va para observar pájaros: “[p]or las mañanas, en ese parque - continúa [Viejo]-, no es difícil toparse con alguna abubilla y también, cada vez más, pueden verse cotorritas de Kramer y hasta tórtolas turcas, ¿ella no se ha fijado?” (Mesa 2018: 10). La fascinación por los pájaros por parte del hombre irá ritmando la trama y otorgando a modo de puesta en abismo una dimensión alegórica de gran calado. Para situar la trama es crucial la referencia inicial a esas tres aves cuya característica común es la de tener un comportamiento territorial comunitario: la abubilla y su vuelo errático apela al paseo sin rumbo que promueve

un parque; la cotorrilla de Kramer y su potencia invasora y colonizadora refleja netamente la idea de espacio de poder no solamente destinado al esparcimiento sino también a la disputa colectiva y a la sociabilidad¹⁶²; y por último, la tórtola turca recrea la dimensión gregaria y comunitaria de un sitio implantado en la urbe¹⁶³.

A primera vista, el parque en el cual Casi se “refugia” muestra rasgos protectores y se proyecta como un sitio en el que la niña encuentra su espacio de reposo y fuga ante el sistema incomodante de la escuela y la familia, un espacio “tranquilo” (Mesa 2018: 15) en el que es “libre”, “nadie le hace preguntas” (Mesa 2018: 15), en definitiva “un refugio sin interrupción” (Mesa 2018: 15) salvo por las visitas del viejo que la ponen en estado de alerta, pues cree que él es “igual a los otros adultos”, que intentará tarde o temprano inquirir las razones de su fuga escolar y delatarla:

¿Qué busca él en ella? ¿Está tratando de acercarse a la cuestión candente? ¿A su edad?? (sic) ¿Al hecho de que una niña de su edad esté allí, en el parque, recostada en un árbol a esas horas? Si se trata de eso, el viejo está dando rodeos para atraparla, cómo los depredadores que avistan sus presas y se toman su tiempo antes de saltar. Puede que se esté aspirando a ganarse su confianza para después cazarla por sorpresa (Mesa 2018: 16).

Como muestra esta cita, el refugio del parque parece servirle a Casi de amparo ante un afuera que es percibido a partir de la imagen del “depredador”. Ella piensa en Viejo como un semejante a los depredadores que sitian su presa antes de atraparla. Es de notar la violencia en la imagen con la que la niña piensa al otro (depredador) en un primer momento y que mudará a la de “prejubilados que no sab[en] qué hacer con su tiempo libre” más tarde cuando la

¹⁶² Recordemos los sentidos asociados a los parques en tanto “plazas públicas”. El tratamiento de las plazas/parques en la literatura y las artes en general es quizás uno de los motivos más agradecidos, pues desde los inicios griegos ha adquirido una honda simbología, en la que se entrelazan tanto la topografía (naturaleza) como lo creado por el hombre (cultura, arte, comercio, gobierno).

¹⁶³ La tórtola turca es quizás el ave más presente en nuestro panorama citadino, pues no es recelosa y se ha adaptado perfectamente a los espacios urbanos. Aunque es habitual encontrarlas en solitario o en parejas, es fundamentalmente una especie gregaria, pudiendo llegar a concentrarse en grandes bandadas en lugares donde abunda el alimento (migas de pan en los parques, basureros). Estas bandadas están compuestas por un número de tórtolas que va desde diez o quince, hasta más de 10 000. Su dieta natural se compone básicamente de semillas, brotes e insectos, por lo cual es habitual verlas alimentándose en los parques y los jardines de las casas, incluso visitando los comederos de otras aves. Ver Perrins, Christopher: *La enciclopedia de las Aves: todo sobre aves*. Madrid: Libsa, 2011. Traducción de Susana Madroñero y Ferreiro Rincón.

sensación de riesgo comienza a esfumarse¹⁶⁴. Los setos del rincón del parque en el que se encuentran los resguardan de la mirada y la vigilancia de los operarios del parque y los paseantes. Sin embargo, es solo Casi quien hace uso del espacio con la función de escondite ya que percibe en todo momento a los otros como amenazas, por lo cual se instala allí refugiándose con el objetivo de “quedar fuera de la vista de cualquiera”:

Ha pensado en cambiar de escondite, pero no encuentra ninguno tan bueno como ese. Aunque el tronco del árbol es robusto y rugoso, tiene una concavidad bastante lista en la que puede apoyar cómodamente la espalda. Las ramas están repletas de hojas pequeñas y suaves, de un verde sedoso, que caen hacia los lados formando una especie de cobijo, con sus manchas de luz y de sombra. La niña solo tiene que atravesar el seto por una parte que está más despoblada de lo normal, lo justo para permitir el paso. Una vez allí dentro, basta con sentarse para quedar fuera de la vista de cualquiera, incluso de cualquiera que vigilará muy cerca- siempre que no asome la cabeza-. Si alguna vez le entran ganas de orinar, puede hacerlo allí mismo, pues es casi seguro que nadie la verá (Mesa 2018: 14).

Casi hace del parque su refugio, su hogar, durante las horas que lo ocupa: allí está segura, come, orina, lee, incluso “se aletarga un poco”, “se adormila” pero -tal como se ve con la llegada de Viejo- tampoco la abriga completamente del mundo exterior; pues, por un lado, la protege (“no podrá allí ser descubierta”), aunque por el otro, la encierra, reduce, limitando sus movimientos: “recién a las dos ya está lista para asomar de nuevo y marcharse a casa” (Mesa 2018:15). El refugio tras los setos denota entonces reclusión, pero como toda heterotopía -diría Foucault- también apertura, esa parte entre los setos que está “más despoblada de lo normal” y por la que Viejo se colará para hablar con ella, y para sorpresa de la joven, no para delatarla, ni abusar de ella tal como piensa al inicio; sino para brindarse como “oyente” ofreciéndole un espacio de cohabitación para liberar sus potencias, o en palabras de Noelia García, “ser libres”:

[el] parque en el que Casi y el Viejo se encuentran, constituye un espacio de tránsito prolongado, ya que ambos personajes llegan caminando, lo atraviesan y se introducen dentro de unos setos en los que construyen un microcosmos que puede ser entendido como un lugar paralelo a la concepción antropológica y sociológica del mismo. Ambos ficcionalizan este espacio a través de la utopía, basada en la libertad de la que carecen en el universo real (García 2019: 105).

¹⁶⁴ Para finalizar en un reconocimiento afectivo total al final de la novela.

El parque como espacio naturalmente público posibilita el encuentro entre estos dos seres con mundos tan dispares: Casi, una adolescente que huye de las imposiciones del sistema familiar y escolar, y un “viejo” diagnosticado con perturbaciones mentales producto de haber sido engendrado por su madre y su abuelo-padre. El incesto como anomalía de origen en Viejo, lo ubica en la ciudad en la categoría de “indeseable” y “enfermo” destinado directamente a la patología y al tratamiento dispensado por “los policías de la mente”, tal como explica en su momento a Casi. Por su parte, ella no logra encajar en la normalidad del sistema escolar ni en las expectativas de sus padres, por ello, simplemente decide no ir más a la escuela, porque, aunque no sea agredida explícitamente en las calles, percibe de modo inconsciente otras coacciones que la incomodan:

No, a ella no le pegan, nunca le han pegado, pero lo que pasa es que no la dejan en paz. Lo único que ella quiere, insiste, es que la dejen en paz. Ahora, para evaluar, todos los profesores piden trabajos en grupo. Cuando los grupos se forman, Casi queda fuera invariablemente, y el profesor tiene que intervenir para que no la aislen (Mesa 2018: 67).

Esta voluntad pedagógica por parte de los profesores de resaltar y fomentar habilidades deseables para el aprendizaje, como el “beneficio” de trabajar en equipo, de ser comunicativo, hablar en público con soltura y “hacerse amigos” o “echarse novio”, son exigencias disciplinantes y coactivas más sutiles que las vividas por Nina Simone en su época. La cantante debió enfrentar una sociedad que la segregaba por su diferencia biológica (ser de raza negra), pero Casi padece una doble segregación, aunque sutil: por niña “rellenita” y por carácter incompatible a la reclamación de la psicología dominante: ser enérgica, atractiva, extrovertida y valiente. Todos estos rasgos que hicieron de la artista afroamericana un mito, un ejemplo de desobediencia y superación:

En esa época estaban en vigor las leyes de Jim Crow: separados pero iguales -explica el Viejo-, es decir, que blancos por aquí, y negros por allá, nada de mezclas, pero allá que iba la pequeña Eunice todos los días a un barrio de blancos para asistir a sus clases de piano, todos los santos días recibiendo los insultos de la gente y las pedradas de la gente - ¿pues qué se creía esa mona pisando sus blancas aceras? -, y aun así seguía yendo, era valiente (Mesa 2018: 25).

Casi no es insultada ni agredida por las calles, pero el instituto la ahoga, la oprime, justamente por no ser valiente: “[ha] decidido no volver a pisar el instituto -quizás, más que por valentía, por falta de ella-” (Mesa 2018: 25).

Esta carencia de coraje y de adecuación a las expectativas curriculares, empujan a Casi a evadirse de la escuela y de su casa, pues ambos espacios implican criterios de conducta en los que la joven no se reconoce y que le resultan obsoletos a la hora de experimentar su intimidad. La apuesta de Mesa es clara: los vínculos de proximidad afectiva y autenticidad que nos definen haciendo de la intimidad justamente esa zona propia pero nacida del encuentro con los otros no son posibles dentro del hogar. Tal imposibilidad viene dada por las modalidades públicas en las que la intimidad es constreñida. Recordemos las palabras de José Luis Pardo, para quien la intimidad remite a ser el verso de lo común y no de lo público porque lo público se delimita en virtud del poder de injerencia de la *polis*, de la opinión pública y de la razón pública. Pardo explica que lo privado nació a partir del establecimiento del *ágora* y el estado de derecho. Por ello la naturaleza de lo privado es igual a la de lo público: lo privado se define según las condiciones de disciplina impuestas por la ordenanza pública restringiendo los contextos de circulación de la información: “es algo que pudiendo ser público, se decide mantener en privado a ser publicado” (Pardo 2017, conferencia). Lo íntimo no se juega en estos condicionamientos, pues las leyes son de naturaleza pública, de allí que para que lo íntimo pueda experimentarse y existir debemos salir de nosotros al espacio común, pero retrotrayéndonos del “rapport de forces” (Jullien 2013) que implica la vida en sociedad (en tanto *ágora*) y que encuadra todo vínculo e información en leyes igualadoras.

La intimidad tal como proponemos entenderla nos reenvía a las aguas del intercambio intersubjetivo: vuelta al interior y apertura al exterior. Sara Mesa convierte esta alternativa en escritura: en *Cara de pan*, la interioridad de cada personaje se profundiza, pero saliendo de sí misma, experimentando la alteridad de lo común, no de lo público. En el fondo de sí misma y gracias a su relación con Viejo, Casi descubre “el Otro” y su otro, y cimenta con él un *interior*

compartido en el que ambos se comprenden y *pueden ser* sin obedecer los órdenes externos. Para marcar esta dinámica en el espacio, Casi y Viejo transitan un parque, lugar público y expuesto a todos, pero crean su microcosmos íntimo detrás de setos que valen tanto de exterior como interior. Este es quizás el gran aporte de una novela como *Cara de pan*, la crítica a los mandatos igualadores en los que actualmente contenemos la intimidad, entablando “intimidades igualadoras” que se sustentan en prácticas disciplinarias y normativas. Son estas formas de concebir los sujetos sobre los que recae la denuncia en la novela. La intimidad implica una apertura, un “desatascamiento” del sujeto en la apertura al otro. La novela blande contra uno de los mitos actuales por excelencia, la perversidad masculina y la candidez infantil, pues finalmente es Casi quien provoca a Viejo desnudándose ante él sugestionada por todos los discursos en torno a la perfidia de hombres adultos contra niños. Sin embargo, Mesa va mucho más allá, no solamente desmantelando el discurso del abuso y proponiendo un relato de intimidad alternativo, sino principalmente demostrando que son esos mismos discursos que se erigen como paladines de la infancia los que pueden coartar y coaccionar la intimidad infantil instaurando otros regímenes de desviación tan atroces y contradictorios como los que pretenden regular.

Desde el principio Casi actúa como toda niña de “casi catorce” cuyos padres e instituciones escolares la han educado en el recelo a los desconocidos adultos, régimen de verdad que se ve minado con las actuaciones de Viejo:

El Viejo se ofrece a traerle agua fresca, o un refresco, lo que ella prefiera y Casi recuerda a sus padres diciéndole que nunca, pero que nunca jamás, bajo ningún concepto, debe aceptar regalos de desconocidos, aunque luego se dice que el agua de la fuente no es exactamente un regalo, y que ese hombre ya no es exactamente un desconocido, y también sobre todo, que él aceptó con amabilidad sus patatas, por lo que ella no puede mostrarse ahora desconfiada ni desagradecida, así que dice: sí, vale (Mesa 2018: 26).

La figura de “desconocido” es puesta en tela de juicio incansablemente por la protagonista, quien hace de la figura una reflexión obsesiva a lo largo de las páginas:

Como a todos los demás, la habían educado en la desconfianza hacia los desconocidos: no hablar con ellos, no aceptarles regalos, no fiarse en absoluto, etc. Pero Casi tiene ahora casi catorce y las reglas del juego empiezan a ser otras. Si nunca se relacionara con desconocidos, piensa, no avanzaría. ¿Un conocido no ha sido acaso previamente un desconocido?, esto es así por fuerza: si fuéramos por la vida negándole la palabra a quienes no conocemos, jamás conoceríamos a nadie. [...] ¿Cuándo un desconocido alcanza la categoría de potencial amigo y cuándo se queda, solamente en potencial peligro? (Mesa 2018: 33).

La exégesis adulta de los extraños como enemigos y peligros en potencia carcome a la chica para quien el riesgo se localiza en aquellos que no son leídos como riesgo y que incluso son impuestos por los adultos como imperativos vitales: los pares, los compañeros de clase, los profesores. Es de ellos de quien Casi huye, aunque según la visión del mundo en la que fue “domesticada” (según sus propias palabras) ella comprende de inmediato que Viejo entra en la categoría de “agresor”, “depravado”, “maníaco”, “viejo verde”, “enfermo” para los detentadores de la subjetividad: sus padres, maestros y psicólogos; por ello deben ocultarse, el espacio público les está vedado: “Nunca los entenderían [refiriéndose a sus padres y profesores]. Marchan por separado; no deben mostrarse juntos en público, incluso para Casi sería raro ver al Viejo fuera de los setos, verlo dentro del mundo del que ella está tratando de escapar” (Mesa 2018: 42). El espacio público les es prohibido porque ha sido ganado por una lectura en la que la intimidad se mueve en preconceptos de aprehensión hacia ciertos actores, entre los que Viejo cuadra perfectamente, proyectando en él cualidades pedófilas inmanentes y localizando a la niña en el lugar de la vulnerabilidad y el desamparo congénito de la infancia:

Los hombres no pueden ser amigos de las niñas, le han dicho siempre, y aún más: es imposible que un viejo se haga amigo de una niña. El viejo siempre engaña, tiene intenciones ocultas, intenciones sucias. Esto es lo natural, y no lo contrario, y lo que se diga de ese viejo en minúscula es también válido para su Viejo en mayúscula, al Viejo concreto, a su Viejo, barriendo así todas sus particularidades y excepciones. Para colmo el viejo es muy extraño, no hace nada, no trabaja, va a todos lados con unos prismáticos, se dedica a leer sobre pájaros y a empollarse las letras de Nina Simone; el Viejo tuvo un padre-abuelo y una madre que no lo miraba; lo internaron en una clínica donde tuvieron que atarlo y medicarlo para que no atacase a nadie; el viejo tiene solo dos trajes, uno de verano y otro de invierno, y cuando los lleva a la tintorería usa ropa prestada de un amigo suicida. Ella intuye que el Viejo es pobre, pero le encanta imaginárselo como un viejo rico; intuye que es inofensivo, pero si quiere sacar algo en limpio, debe imaginarlo como peligro (Mesa 2018: 95).

La relación sórdida entre adultez y masculinidad se origina, desde luego, en la lectura contemporánea del delito de corrupción de menores que ha centrado su juicio en un modelo de ingenuidad infantil frente a la depravación adulta; y que los “guardianes del orden” (los policías) le decretan con firmeza a Viejo un día cuando él intenta conversar con algunos chiquillos en el patio de un colegio: “Señor, con los niños no se habla” (Mesa 2018: 69). Tal contundencia anula cualquier posibilidad de acercamiento intergeneracional y cubre bajo un manto de sospecha cada intento. Concebido desde este ángulo, Viejo no puede ser interpretado más que como peligro, pues es una *anomalía* en todos los órdenes posibles: biológico (de casi 50 años), burgués (no trabaja, no produce, no consume), clínico (enfermo mental y con taras en el lenguaje), familiar (engendro de un incesto) y social (totalmente libre, lo que se simboliza en su fijación por los pájaros). El Viejo pertenece, como personaje tanto de la intimidad médica como de la cultura, a ese territorio extraño que la normalización no ha podido legislar ni convertir en información explícita y categorial, pues es nada y todo a la vez, por ello no tiene nombre, su nombre refiere a la mirada de la niña, para quien alguien de “casi cincuenta” es necesariamente un “viejo”; mientras que ella al estar en formación es Casi (“casi de 14, casi de 15 y así siempre será casi algo”) y alguien que no se reconoce en el nombre que le fue asignado. Estos dos seres con sus precariedades en roles, la adolescente que crece y el adulto ya marginado, se citan en un espacio vital capaz de darles la oportunidad de reconocerse dentro de un universo singular en el que el lenguaje no asuma ese sentido recto habitual que es de orden público (Pardo 1996) sino que invite a escucharse como “caja de resonancia de todos los presupuestos tácitos de la sociabilidad” (Pardo 1996: 55). De esta forma, dos desconocidos pasan a convertirse en dos interlocutores favorables para el florecimiento de la intimidad desde ese *espacio-otro* que es el rincón del parque. Para Foucault los no-lugares avivan la pérdida de la identidad social de forma provisional liberando a quienes están obligados a vivir conforme a las normas hegemónicas. Mesa lo significa a partir de la negación a la nomenclatura tradicional:

Casi y el Viejo. Catorce, dice al fin: tengo catorce. Él la mira como si no la creyera; ella se siente desenmascarada. Casi catorce, matiza. Casi, casi, murmura el viejo, moviendo la cabeza hacia los lados. Había creído que era algo mayor, ¡pero catorce! De hecho, ni siquiera catorce, sino casi catorce, casi... ¿Cómo te llamas? La niña dice su nombre y él mueve la cabeza otra vez. Un nombre bonito, sí, ¡bonito de verdad!, pero ella lo interrumpe, yo odio mi nombre. Ah, pues entonces no hay nada más que hablar, si a ella no le gusta no tienen por qué usarlo. Puede llamarla Casi, si le parece bien. Casi dice: sí, le parece bien. [...] Casi ríe también, disimulando, porque ella se hubiese creído cualquier edad que le dijera, igual cuarenta y cuatro que sesenta y cuatro, para ella ese hombre es un viejo y los viejos tienen edades tan variables como inverosímiles. ¿Puede ella llamarlo así, Viejo? Claro, claro, sigue riendo él. Casi y Viejo, por qué no (Mesa 2018: 21-22).

Este entendimiento inusual, que no tiene correlato en la *polis*, pues no entra en las modalidades oficiales y explícitas del contrato civil (parentesco o abuso), permite escorzar la intimidad de los personajes, no ostentándola en categoría, pues no emerge de un contrato de iguales, sino de su distancia; aspecto que la novela modela muy bien en las constantes reflexiones de Casi, quien no logra ponerle nombre a la experiencia que vive: “mezcla lo que se espera, lo que se teme, y lo que se prejuzga, para que encaje con lo que es, lo que no tiene nombre” (Mesa 2018: 95). Pensar la relación entre Casi y Viejo como intimidad descubre una paradoja del lenguaje, en tanto y en cuanto remite a aquello que está contenido en el fondo de cada uno, al mismo tiempo que “eso” contenido en cada uno (y que Mesa llamará más adelante “locura”) oficia de unión entre ambos. Así, por un lado, el retraimiento de cada personaje en sus secretos (ella que se escaquea de la escuela y él que es un loco deambulante) es lo que les permite relacionarse de manera única e intimar ideando una zona de confianza que los forma y los define sin adscribirse al régimen del contrato civil. Para atisbar ese espacio de lo íntimo la única posibilidad es hacerlo desde lenguajes múltiples, tal como -en otro de sus intentos- hace Casi al fabular describiendo a ambos como “vestigios del alma”, es decir como entidades que recuerdan vidas pasadas y que se activan al encontrarse con quien antes (“en otras vidas”) mantuvieron conexión. De allí sus elucubraciones: quizá antes fueron madre e hijo, flamencos atravesando el estrecho de Gibraltar, remadores de una galera cervantina o cosechadores de algodón en Alabama. Las posibilidades se disparan, huyendo de todo poder normativo que establece la intimidad dentro de coordenadas reconocibles: familia, amor, sexualidad, cuerpo.

Por el contrario, lo íntimo se construye en un nosotros duradero, flexible y singular, una complicidad total que se aviva al cohabitar auténticamente. François Jullien aclara al respecto que para vivir plenamente la intimidad sería necesario “retirar las alianzas públicas” y lanzarse a la vivencia de eventos cotidianos descargados del reclamo: saber compartir un paquete de patatas; avistar o escuchar juntos un gorrión, parlotear porque sí, e incluso -dice Jullien- “ne rien dire” (Jullien 2013: 14). En definitiva, no hay necesidad de declaraciones públicas y análisis psicologizantes sobre uno mismo o sobre el/los otro/s, ya que para Jullien, lo íntimo “se garde du plaisir bavard de la confidence, tant il est vrai que ce n’est pas se raconter qui fait l’intime” (Jullien 2013: 19). Aquí es dónde Jullien y Pardo coinciden al entender que cada vez que explicitamos la intimidad dentro del contrato civil, la estamos en efecto destruyendo puesto que su naturaleza no es “pública ni privada”, por lo tanto, no necesita explicitarse; sólo la podemos experimentar “en ruinas” y en “total libertad”:

Una vez él atrapó una pardela que había sido anillada cincuenta años antes. ¿Te das cuenta, Casi? ¡Cincuenta años! Estaría bien que ellos pudiesen llevar unas anillas así toda la vida. Aunque no se volvieran a ver nunca más, se sabría cuándo y porqué se las pusieron. Pero no hay anillas así para las personas. Nadie anilla a nadie y luego lo deja volar libre [...] (Mesa 2018: 135).

En torno a esta noción de la intimidad como zona de ruina y libertad, Pardo desarrolla su hipótesis en relación al poder soberano: los Estados o los regímenes de soberanía actuales necesitan producir un corpus de intimidades clasificadas, delimitadas y militantes despojadas de su valor intrínseco, porque es allí donde ejercen su poder al exponer como intimidad lo que simplemente son “pseudo-informaciones” que cada sujeto ya sabe de sí e intercambia en el debate público, restringiendo, ampliando o empoderando la circulación de ese dato. De esta manera, focalizarnos en intimidades concretas y entenderlas de una manera también sintetizada y unilateral nos permite ejercer el derecho sobre cuerpos cuya eliminación o humillación se vuelve legítima en nombre de la defensa de los “vulnerables” (en este caso los niños) del orden público; aunque paradójicamente no hagan más que reafirmar muchas veces los mandatos

disciplinantes que se arrojan socavar. Esto es lo que Casi siente con respecto a la asesora pedagógica del centro, para quien Casi sufre “un problema de integración” (Mesa 2018: 75) y es “acomplejada pero inteligente, es posible que se crea mejor al resto” aunque vive en una familia “estructurada”, con “Padres mayores y profesiones liberales. Segunda hija. Buen barrio” (83). La reducción de la intimidad de los alumnos a “anotaciones en un cuaderno”, a “fichas que los profesores comparten como si fueran cromos”, le aterra a Casi y la reafirma en su sensación de incompreensión. La chica no puede entender que para “ayudarlos” se establezcan listas de los modos de ser “positivos” y “negativos” de cada alumno condenándolos según miradas clínicas que los disponen en el lugar de la “corrección” y la “adaptación”. De este modo, se establecen los problemas (desvíos) a reparar: la carencia de afecto, la bulimia, los problemas cognitivos, el sentimiento de abandono, etc. El cuaderno de la orientadora viene a aglutinar todas las ansias correctivas que una sociedad “bien avenida” pretende rectificar en aquellos adolescentes con problemáticos. Y, entre el horizonte de expectativas reformistas, hay una irregularidad que sobresale: la “integración”. La gran mayoría de anotaciones van en ese itinerario: la “integración”, unos adolescentes por competitivos, otros por dolientes, otros por hiperactivos, todos carecen de “integración”. Ante lo cual Viejo, lúcidamente, equipara el cuaderno de la orientadora con las fichas de la clínica psiquiátrica: “¡son como los que usaban en la clínica! Los vigilantes de la moral hacen sus diagnósticos mentales diseccionando familias” (Mesa 2018: 76).

El mandato de la *integración* en la cultura moderna es apoyado sistemáticamente por un discurso social que privilegia la capacidad de adaptación al entorno y de repliegue en un colectivo evidente. Desde esta visión, los caracteres introvertidos, por ejemplo, que no entran en la dinámica pública de la disputa por la dominación y el reconocimiento, se constituyen en fuerzas de desestabilización y ambivalencia porque no adscriben a mandatos preconcebidos, es decir a grupos ya de activismo, ya de militancia o de credo. Es justamente esta lógica del

“grupo” de la que Casi deserta en la escuela porque ve en ella una forma más sutil e hipócrita de “promover la desigualdad”: “Ahora, para evaluar, todos los profesores piden trabajos en grupo, pero ella no se siente cómoda trabajando con nadie [...]. Se lo dice a los profesores, lo ruega incluso, pero nunca la escuchan, insisten en que forme parte de un grupo, aunque sea obligándola” (Mesa 2018: 44). Casi es categórica, al comparar la imposición profesoral del trabajo en grupo con las golpizas que otrora sufrían los escolares más débiles: “Se supone que los profesores organizan los grupos para *promover la igualdad* -usan esa expresión: *promover la igualdad*-, pero consiguen justo lo contrario: debilitar a los débiles y fortalecer a los fuertes. Claro que no es lo mismo eso a que te peguen, pero...” (Mesa 2018: 45, cursiva en el original). Y la alternativa proviene de la boca de Viejo, quien le cuenta a Casi un experimento de ornitología: como es sabido, entre las aves también hay dominantes y dominadas, fuertes y débiles cuya distinción biológica viene dada por el plumaje. Ante esto, unos científicos tiñeron los plumajes de los dominados para enmascararlos, pero de nada sirvió pues el “aplomo” delataba a los más débiles. Casi interpreta la moraleja a su manera: ellos dos son pájaros teñidos que intentan camuflarse, pero su actitud de endebles los descubre. Sin embargo, Viejo continúa la historia narrándole que hubo otro tipo de pájaros, los que se resistieron a participar en el juego:

En los resultados del experimento apenas se detuvieron en ellos, pero hubo ejemplares- ¡pocos, pero los hubo! - que fueron desechados por su inutilidad. ¡Tuvo que buscar esa información en las notas a pie de página del artículo, tan poca importancia se les dio a esos rebeldes! Pero ¿por qué eran inútiles?, pregunta Casi. Porque cuando los teñían se morían de pena, se negaban a comer y volar. ¡Ni siquiera se esforzaban por fingir! No querían entrar en ningún grupo, y si se veían forzados a ello, se mantenían aparte, aunque les costase el repudio. Sobrevivir con disfraz para esos pájaros, equivalía a morir lentamente; por eso elegían acelerar su muerte, sin engaños (Mesa 2018: 46).

Susan Cain explica en *La force des discrets* (Crown Publishing Group, 2012) que nuestras sociedades occidentales en la actualidad valorizan cada día más los caracteres extrovertidos imprimiendo en nuestras mentes que para triunfar la principal fuerza reside en la sociabilidad, la adaptación al grupo, el carisma y el saber trabajar en equipo. Por el contrario,

las personas discretas o introvertidas se convierten en los sitios públicos en el blanco de las sospechas de transparencia y legalidad siendo poco apreciados y tomados como seres inadaptados a los retos del hecho social. El ejemplo de los pájaros es decisivo, prácticamente una apología de esta diferencia, un ejemplo en el que no solo se revela el sufrimiento equiparado con la muerte, sino el “repudio” y la coacción de la propia personalidad (disfraz/tinte). El “escondarse” en el parque permite a los protagonistas transitar un espacio que los vuelve anónimos y los rescata de la exigencia de acomodación a las normas sociales ofreciéndoles un microcosmos emancipatorio y sosegado. Un entorno que para Casi le evita padecer los ataques de sus pares: “las otras chicas, las supuestas amigas impuestas por toda una confabulación de adultos que las obligan a estar juntas” (Mesa 2018: 35). Es aquí donde la acritud de la novela nos interpela más que nunca, pues no es una historia de acoso escolar lo que Sara Mesa nos brinda, sino una historia de cómo los regímenes de lo público horadan las pulsiones íntimas; pues llegados a este punto podríamos ya establecer un decálogo de los preceptos dictados por esa “confabulación de adultos”, preceptos en los que los adultos solitarios son “viejos verdes y degenerados”, los pares “amigos”, los niños “inocentes y víctimas”, el trabajo siempre “dignifica” y la felicidad pasa por la “integración” a los grupos. Sin embargo, desde su encuentro con Viejo, Casi va ingresando en un mundo propio en el que ser diferente no la incomoda. Cuando Marga (la lista de la clase) le insinúa maliciosamente que dada la diferencia de edad que Casi tiene con su hermano, seguramente ella es una hija no deseada, que llegó por sorpresa y que a los padres no les quedó más remedio que aceptarlo; ella, lejos de fastidiarse, se complace, ya que “lo cierto es que ser un bebé no deseado encaja perfectamente en la visión que Casi tiene de sí misma” (Mesa 2018: 50). La niña reflexiona acerca de la falta de parecido físico con su madre, su padre e incluso su hermano, quienes comparten un “aire común”, mientras que ella “no tiene nada que ver con ellos, dice, y al decirlo sonrío con orgullo: en los

últimos tiempos desde que ve a Viejo, le complace sentirse diferente, sin importarle que diferente pueda significar peor” (Mesa 2018: 51).

Desde esta autopercepción de Casi fuera de su familia, pero próxima a Viejo, la novela explora la intimidad entendida como “el modo en que [uno] se siente de sí mismo” (Pardo 2004: 28) y cómo este sentir deviene una forma de antidisciplina que choca con el sentir dominante. La trama, en este sentido, es minimalista: dos personas que se conocen fortuitamente y conversan en un parque sin nada epopéyico de fondo más que el ser dos personajes solitarios que viven una vida constreñida por instituciones disciplinantes (escuela y psiquiátrico) en una ciudad indeterminada. Casi huye del colegio y se oculta en el parque tras unos setos, y es en este espacio de fuga y de rebeldía que aparece un día Viejo para conversar. Lo casual del encuentro avanza hacia las citas con sus consecuentes preparaciones y espera (compran comida para compartir, traen cosas para prestarse, estipulan horarios). Aunque este aparente *idilio* va a descalabrarse el día que los padres de Casi la siguen y los encuentran charlando bajo un árbol. Viejo pagará la conversación de dos formas: con un despertar agudo de su intimidad, entendida como ese “modo en que [uno] se siente de sí mismo” (Pardo 2004: 28), y el quebranto posterior de su libertad y proceder en los juzgados y en la cárcel. Recordemos que la chica motivada por las ideas preponderantes en torno a la relación entre una adolescente y un hombre mayor y el imperativo social de la acción y la palabra pública, ve inconscientemente en Viejo la oportunidad de salir al exterior reforzada públicamente adquiriendo un lugar en la *polis* y la familia adecuado a las expectativas generales. Si algo hace con el viejo, algo tendrá para contar y presumir ante sus compañeras y los chicos, todos la apreciarán por haber vivido una experiencia traumática, por ser la “chica que rozó el peligro y sobrevivió para contarlo” (Mesa 2018: 100). Además, una historia sórdida hará que sus padres olviden lo del absentismo y la ocultación de las cartas oficiales que lo denunciaban entregándose a una espiral de disculpas, complacencias y abrazos protectores. Estas ideas llevan a Casi una tarde a atraer a Viejo hacia

sus piernas diciéndole que le duelen y, una vez que él está cerca físicamente auscultando su pierna “herida”, ella se baja los pantalones y las bragas invitando al hombre a “hacer algo”. Viejo, descolocado, se horroriza y se tapa la cara pidiéndole que se vista, actitud que hunde aún más a la adolescente en el desconcierto y sus complejos, ya que no puede comprender cómo a un *viejo* no le gusta una *niña*. Las explicaciones que ella ensaya abrevan en las arenas de lo público hegemónico: ¿tiene miedo a que lo vean en ese “aprieto” los policías del parque o es porque ella es fea, gorda y lo horripila? Casi llora, y no comprende porqué él la protege y consuela en vez de abusar de ella. La violencia hacia la intimidad no procede de un acto impuro, sino de su retirada exponiendo su doble naturaleza, como zona interna (los miedos y complejos de Casi) y externa (lo esperable de un viejo solo con una niña) a la vez que oficia de transición y conexión entre ambos mundos como consecuencia del diálogo en/con el otro, de su encuentro íntimo.

La intimidad surge en esta novela de una hábil construcción de dos experiencias que a primera vista parecen banales y mediocres (el hacer novillos y el pasear por un parque), y en este sentido tampoco dignas de ser narradas, pero que, mediante una inesperada interacción revelan una interioridad cuestionadora cuyos límites y desplazamientos el texto va explorando. En esta lectura, la interioridad y la intimidad se vuelven un horizonte para interpretar las fantasías hegemónicas y las ideologías normativas propagadas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 1998: 281-285), el *deber ser* que la legalidad, la psicopedagogía, y numerosos registros clínicos modelizan para la gente común, invirtiendo los supuestos tradicionales en los que la intimidad recalaba una cierta modalidad pública. La relación de Casi y Viejo incumple los cánones de la época - armonía familiar, sociabilidad entre pares, amenaza adulta, candidez infantil- pero, por eso mismo, la trama íntima que los personajes desarrollan revela el carácter fantástico de las tramas dominantes elaboradas por las “instituciones de la intimidad” (Berlant 1998: 281), lo que la novela representa muy bien a partir de la fabulación

que Casi escribe en su diario íntimo: “En su diario lo ha contado de otra manera. No puede contar la verdad, tan deshonrosa [...]. Las frases son contradictorias, están llenas de mentiras que son como aristas, de tanto que pinchan” (Mesa 2018: 103).

Este diario es encontrado por su madre, quien denuncia a Viejo por abuso y corrupción de menores, otorgándole todas las papeletas para ganarse la reclusión. Con su fijación por los pájaros y Nina Simone, su genética incestuosa, su pasaje por clínicas psiquiátricas y su falta de trabajo, Viejo encarna una negación radical de la fantasía optimista de tener una vida “normal” y un sentido que la organiza, una trama individual que corresponda, más o menos fielmente, a la trama normativa única que modela cómo es la vida imaginable, válida y narrable que hay que vivir para “ser feliz” e “integrarse”. Por el contrario, al personificar esa negación, representa también la afirmación de los discursos modélicos en torno a los anormales y los indeseables de cada sistema. Por su parte, Casi, al saberse desacomodada y poseer la conciencia de la lapidación colectiva producida por el modelo en vigor de éxito y felicidad, se entrega a una existencia solitaria, repetitiva, casi mecánica, carente de búsquedas de satisfacción personal. Pero la llegada de Viejo le abre otra posibilidad insospechada, con él descubre las aves, la canción afroamericana de la libertad, la existencia de instituciones peores que la escuela y hasta sus propias perversidades y capacidades de engaño. Lo duro de la historia es que, pese a esa confrontación con una intimidad no modélica, la niña no puede despegarse de los discursos que la atraviesan, y finalmente claudica suplicando a Viejo el abuso. Cuando Viejo la rechaza, Casi vive su peor momento, ahora la vida carece de fundamento y ella es un sujeto en crisis, un sujeto que ha perdido el suelo firme y estable de la normalidad establecida. El rechazo y la desaparición de Viejo del parque por días representan el fin del sueño y de la fantasía de una vida lograda que correspondía a la trama de la regularidad íntima definida por las instituciones de intimidad tales como los padres, los psicólogos y el amor. El quiebre de esta intimidad provoca en la protagonista una aguda sensación de desgarramiento y vacío existencial ante el que solo

le queda la “fábula”, la “imaginación”, el “contar las cosas de otra manera”. Empero, la joven ya ha tomado el plumaje de un estornino: “(Y no es casualidad entonces que el canto de un estornino rasgue el silencio que se crea entre ambos. Ella lo reconoce: un estornino, piensa. Ahora está bien entrenada)” (Mesa 2018: 101). En esta ave se cristaliza esa idea de daño, de destrucción y prejuicio ocasionado por la modelización de los regímenes públicos. Siendo un ave gregaria que adora las bandadas, también se caracteriza por depredar otras especies más pequeñas (incluso a sus propias crías) y presentar una facultad extraordinaria para imitar y copiar los sonidos de su entorno. Al quedar expuesta, en ruinas -diría Pardo- y no saber qué hacer, Casi necesita moldearse una ficción que se acople a la norma externa (la única en la que fue formada), por eso escribe en su diario que Viejo abusó de ella, aunque no de forma clara ni indiscutible, pero lo suficientemente sugerida como para que todas las instituciones se ceban con él, incapaces de ver ese *attachment* no canónico del que precisa la intimidad para nacer según Berlant. El encuentro impensado de estos dos personajes, uno que no sigue ningún guion establecido o mediatizado (por “loco”), ni extrae sus gestos de ningún repertorio programado, y el otro que busca escapar de la normatividad social fertiliza un terreno de creación entre ellos de un lazo íntimo, un entendimiento que no puede ser ni explicitado ni definido, incluso cuando la someten incesantemente a terapias y escrutinios policiales:

De pronto, tuvo que ponerlo todo en palabras, todo aquello que no había precisado palabra alguna, o no el tipo de palabras que ellos demandaban. Quién era ese hombre, eso no podía decirlo. Lo único que podía decir es quién había sido para ella, pero esa parte del Viejo era suya en exclusiva, no podía compartirla con nadie, aunque quisiera. Lo demás, lo que ellos querían en realidad saber -nombre completo, dni, domicilio, antecedentes familiares, estado civil, historial médico, antecedentes penales...- tampoco lo sabía- (Mesa 2018: 113).

El viejo despierta la intimidad anestesiada de Casi; al “estar en intimidad con la intimidad del otro” (Pardo 2004: 28), lo que hace que el ser rígido del hombre se incline hacia algo, pierda el quimérico equilibrio construido para preservarse de la farsa de los discursos sobre la normalidad y sacuda los límites de contención impuestos a su ser. Casi le da a Viejo la

oportunidad de exhibir sus anomalías sin ser juzgado, incluso de apreciarlas y aprehenderlas, surgiendo entre ambos entonces esa capacidad de inclinarse hacia alguien que Pardo considera como constitutivo de la intimidad, y Sara Mesa lo simboliza a pie juntillas cuando la escribe por única vez la palabra “intimidad”:

Un día se echa a llorar de pronto, inesperadamente, y el Viejo la toma en su regazo. La intimidad que se crea en ese momento -repentina, espontánea- es nueva para ellos, y hace que los dos estén incómodos. Sin embargo, permanecen en la misma postura inclinada varios minutos, acompasando sus respiraciones, y él le pasa las manos por el pelo -sus primeras caricias- mientras ella deja caer sus brazos en las piernas de él, y su cabeza en la barriga de él. El Viejo no le pregunta por qué llora. Una pregunta así es superflua: uno debería ser capaz de intuirlo. Casi tampoco se esfuerza en dar explicaciones. Sabe que él no las espera. Es esa calma, solamente esa calma, pautada por el canto de un herrerillo (Mesa 2018:93).

En este silencio ritmado por un herrerillo resuena una intimidad relacional y dinámica que se experimenta a partir de la constitución de un lugar propio en el modelaje de lo común. Según la enciclopedia de las aves, el herrerillo es de gran colorido y para anidar escoge cualquier agujero: una pared, en el suelo, en una caja, aunque lo más habitual es que aproveche el hueco de un árbol. Pero si no encuentra un espacio conveniente, es una de las pocas especies capaz de cavar su propio hoyo para que la hembra incube. Este pequeño pájaro se mueve rápido, por lo que es habitual verlo volar de aquí para allá acercándose a sus pares. Pese a su escaso tamaño, es agresivo y potente para defenderse del viento y la lluvia que lo azotan. Actualmente está catalogado como un ave “de interés” ante una posible alerta de extinción ocasionada por tala de bosques enteros, el empleo de insecticidas para acabar con plagas forestales y, en menor medida, la escasez de sitios para hacer nidos adecuados (Perrins 2011: 167).

La intimidad trazada en este fragmento se manifiesta por el silencio, por la compañía, por ese estar inclinado, ser-con el otro, y refleja que, si bien es una verdad profunda que habita y nos configura a cada uno de nosotros, también denota el agenciamiento de los sujetos en/desde las instituciones hegemónicas a partir de una cartografía de las condiciones históricas que la preceden. Al concebir la intimidad como fuente de estandarizaciones públicas y de leyes

generales, se la priva de un significado original y propio, pues se la reduce a una única dimensión denotativa: en este caso, el abuso y el consecuente castigo para ambos. Casi es enfrascada en un mundo de terapias psiquiátricas, inquisitoriales y prohibitivas en las que se establece hasta una lista tácita de términos prohibidos en la casa: *pájaros*, *salchichas*, *cuaderno*, *parque*, porque para padres, policías y psicólogos guardan un único significado: el del delito de la corrupción de menores. De esta forma, su intimidad es arruinada en la mordaza de la censura, pues esta vez (y ante todos) ella decide callar; ya que la enseñanza obtenida es que toda palabra dicha o escrita en un contexto de “anormalidad” cobra un único sentido, el sentido de la norma pública y privada. Así para ella “pájaro” es libertad y “salchicha” el sabor compartido con Viejo, mientras que para el resto son referencias al órgano sexual. Estamos ante lo que Pardo llamó la *falacia de la privacidad*, pues al concebir la palabra como fuente de derechos privados (y, por lo tanto, de deberes) se la comprime en la creencia de que toda palabra íntima posee un significado explícito (público pero secreto) que es ocultado y es la ley quien debe revelarlo y protegerlo. Desde esta perspectiva, la niña deviene únicamente sujeto cautelar de las instituciones destinadas a su protección, por ello “[la] madre la abrazaba, lloraba con desconsuelo y le pedía perdón por no haber sabido cuidarla como merecía. Casi no entendía nada (Mesa 2018:127). Viejo, por su parte, es el blanco naturalizado de la culpa, o como repiten los detentadores del poder correctivo: “un peligro público”. Es significativo en este sentido el desplazamiento nominativo que Casi sufre frente a su padre, quien deja de llamarla por su nombre y pasa a hacerlo con el apelativo posesivo de “mi niña”.

En las escasas veinte páginas finales que corresponden a la segunda parte cuyo título es “La cafetería”, la autora nos narra el casual encuentro de Casi y Viejo en la calle un tiempo después, luego de que el parque les haya sido vedado a ambos: a ella por padres y psicólogos y a él por las fuerzas del orden y la justicia. Cada rincón del parque con setos ha sido reconfigurado (podados o espesados) con el objetivo de evitar todo espacio proclive a “actos

obscenos”: “¡El refugio ya no les pertenecía a ellos! ¡Ahora tenía otros dueños!” (Mesa 2018: 112). Esos otros dueños son “una plaga de mirlos que picotean la tierra en busca de lombrices” (Mesa 2018: 112). Es inevitable pensar en estos mirlos como campo semántico de los “policías de la mente”, “el tono inquisidor y delator” de la psicóloga, los psiquiatras que “diagnostican trastornos y encierran”, la familia que educa en la desconfianza, los maestros que obligan a “integrarse” y los pares que penalizan la diferencia física y emotiva. Todos ellos, representantes de la *polis*, patrocina en la novela la forma de la sociedad disciplinaria que Foucault describiera en *Vigilar y castigar*. Recordemos los dos modos de organización disciplinaria marcados por el francés: la ciudad pestífera y el Panóptico. El primero, queda - entre otros- representado en el relato por la lluvia que acecha y que podría embarrar el refugio esos meses de octubre o por la fuente que fue demolida por los oficiales municipales para construir otra más segura (“igual a todas”) en detrimento de la belleza e historia de la original. Estas metáforas acerca de un espacio propio pero vigilado sirven de modelos en pequeña escala de los supuestos disciplinarios, pero siguen acunando todavía una cierta situación de excepción, por eso para ellos es su “refugio”. Sin embargo, lo que ocurre fuera de los setos (y lo que habrá después de destruirlos) cumple con la descripción del Panóptico foucaultiano en su idea de entidad bajo vigilancia y correctividad naturalizada ahora en todas partes (hasta dentro de los setos): un sistema de *surveillance* del que es imposible escapar, y esto es lo desolador, porque está instaurado en nuestra propia persona, tal como le ocurre a Casi: frente a la evidencia de un hombre puro, la joven busca la inmundicia.

El espacio de lo público y lo privado está completamente minado por los mecanismos disciplinantes que nos moldean en formas precisas y limitantes la mirada hacia los otros y hacia nosotros mismos. El final de la novela es esperanzador: Casi y Viejo se encuentran, evitan recordar el escándalo, no se recriminan ni justifican nada, solo hablan de pájaros y tararean melodías de Nina Simone, capaces de un acto de desobediencia total: sentarse juntos en una

cafetería ante la mirada reprobatoria de la camarera, sabiéndose portadores de una intimidad nacida en la anomalía del otro, “sin decoro, desobedeciendo a la autoridad” (136) y escapando de los “gustos” de la psicología,

¿quiénes son ellos para creerse que pueden entendernos? ¡Como pollos rellenos!, dice el Viejo. Los abren y los vacían y después rellenan el hueco con lo que piensan que es mejor, y listo, ¡al horno! ¡Cocinados al gusto de la psicología! (Mesa 2018: 134).

Es sugestivo el sentido crítico que guarda la novela. No decimos *crítico* en tanto juicio de valor, sino que lo es al mostrar lo que hay detrás de un discurso ideológico, en este caso, el terapéutico, el familiar y el penal. Mesa nos invita a leer una historia incómoda desde una visión de la intimidad también perturbadora. Al ser una niña acomplejada y sola y un adulto discapacitado mentalmente, la intimidad surgida entre ambos es encasillada por el discurso público como “sospechosa” e “insana”, sin siquiera contemplar otra opción, incluso frente a las evidencias. La empresa de Mesa va a contrapelo del discurso dominante de las “instituciones de la intimidad” y llama la atención sobre cómo la terapia ha reformulado la intimidad contemporánea, constituyéndose a la vez como teoría y como práctica. Teoría que es utilizada para entendernos a nosotros mismos y a los otros y práctica que nos dice lo que debemos *hacer*, *sentir* y *ser* para obtener la validación social. Este discurso y sus efectos han invadido las instituciones y los imaginarios contemporáneos sobre la intimidad (sexualidad, familia, relaciones de amistad) y en conjunto a toda la sociedad (escuela, hospital, empresa). La autora formula una hipótesis interesante: las intimidades exitosas son las que encajan en las expectativas sociales hegemónicas (en este caso la sospecha de abuso de menores) dando sentido a todas las experiencias contemporáneas; proporcionan una guía delante de situaciones sociales conflictivas (el proceso de incomodidad y formación en una adolescente) y son institucionalizadas y puestas en circulación por los mecanismos cada vez más usuales de la disciplina. Por ello, la intimidad surge cuando dos desconocidos sin expectativas bilaterales se encuentran fuera del círculo íntimo, cuando los condicionamientos caen y solo les resta su

propia condición de ruinas para facilitar una toma de conciencia propia de su diferencia: “birds flying high, you know how I feel/ Sun in the sky/ It’s a new dawn/ It’s a new day/ It’s a new life/ It’s a new mee/ And I’m feeling Good” (Nina Simone).

III.2. Escorzando cuerpos e intimidades póstumas: *Hablar solos* de Andrés Neuman y *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet

Le anime hanno un loro particolar modo d’intendersi, d’entrare in intimità, fino a darsi del tu, mentre le nostre persone sono tuttavia impacciate nel commercio delle parole comuni, nella schiavitù delle esigenze sociali. Han bisogni lor proprii e le loro proprie aspirazioni le anime, di cui il corpo non si dà per inteso, quando veda l’impossibilità di soddisfarli e di tradurle in atto. E ogni qualvolta due che comunichino fra loro così, con le anime soltanto, si trovano soli in qualche luogo, provano un turbamento angoscioso e quasi una repulsione violenta d’ogni minimo contatto materiale.

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*

Si en los dos apartados anteriores hemos trazado una visión de la intimidad dada al exterior de dos de las matrices consideradas angulares a la hora de tratar y localizar narrativamente la intimidad (casa, habitación propia y familia), en este apartado nos preguntamos por otra categoría enmarcada dentro de las ramificaciones de lo íntimo. Nos referimos al cuerpo y sus derivas: sexualidad, dolor, enfermedad y muerte.

Los numerosos estudios que se han realizado en torno a la intimidad y el cuerpo parten del supuesto de que el cuerpo es el dispositivo privilegiado para contar la relación entre el *yo* y las condiciones de emergencia física de la intimidad, ya que es el cuerpo el que, por un lado, nos expone al Otro, y por el otro, nos oculta, principalmente, porque -como dice Judith Butler- comienza a tener una historia propia incluso antes (y después) de que el lenguaje nos vuelva conscientes de nuestra existencia¹⁶⁵. Así, desde una epistemología del cuerpo:

¹⁶⁵ Dice Butler: “En el momento en que *yo* digo “yo”, *yo* no me limito a ubicar primordialmente el “yo” en la lengua, pero si doy cuenta de una marca primordial al mismo tiempo que establezco una cierta distancia *vis-à-vis*

Le récit de soi et le corps, à notre avis, porte un intérêt particulier pour l'intime, pour ce que le corps peut devenir et de ce qu'il dit du sujet à travers l'histoire d'une vie, et en même temps le sujet projette sur son corps toute une série de signifiants, qui le rend possible et compressible (Cotto-Rivel 2017: 169).

Desde esta perspectiva, el cuerpo es la realización material más próxima del relato del yo íntimo. Las escrituras del/sobre el cuerpo, las afecciones de la enfermedad, del envejecimiento, del amor, de la sexualidad, de las tecnologías físicas y de las políticas que las sustentan interactúan para anclar lo íntimo en un espacio carnal propio de cada sujeto, abriendo el ser a la exposición, a su lugar medioambiental y los autorreconocimientos por la vía de las interpelaciones morales y de sus prácticas frente al *Otro*.

En nuestro corpus la reflexión en torno al cuerpo es un punto sobre el que hemos decidido voluntariamente no insistir puesto que es el concepto quizás más trabajado tradicionalmente en los estudios de la intimidad sobre todo por reflejar esa frontera exacta entre dos realidades¹⁶⁶: interior – exterior, entre el orden individual y el orden social, entre el dominio privado y el público. Por otro lado, toma parte con la identidad de la persona, conformando el lugar de su dignidad, de su mundo intransferible, de su puente hacia los otros con los que establece vínculos de cercanía, intrusión o distancia. A través del cuerpo el hombre actúa, participa de lo público, lo privado y de lo íntimo; se exhibe y se recluye. Estas razones justifican el tratamiento entre intimidad y cuerpo en los estudios teóricos y su recurrencia en los textos literarios. Encontramos estudios sobre la materialidad del cuerpo, la intimidad y la enfermedad en la literatura de Lina Meruane¹⁶⁷, Alan Pauls y Mario Levrero¹⁶⁸. Sin embargo, la escritura de lo corporal no es evidente en las obras de nuestro corpus desde un registro que pretenda

del otro. Así, testifico y tomo distancia en un sentido primario por el cual, en un primer tiempo, *yo soy* antes de la adquisición de un “yo”, un ser afectado, conmovido, alimentado, puesto a dormir, establecido como sujeto y objeto del discurso”. En *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 96.

¹⁶⁶ Al respecto, hay que recordar que el cuerpo atraviesa cuatro de los cinco “territorios” de la intimidad señalados por Jacques Ricot en su estudio. Para este filósofo, son cinco los espacios de la intimidad sobre los que en la actualidad el Estado avanza jurídicamente: sexualidad, familia, sexo biológico, nacimiento y muerte. Véase Ricot, J. (2020).

¹⁶⁷ Véase Andrea Kottow: “Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo* y *Sistema nervioso* de Lina Meruane”, en: *Orillas Revista d'Ispanística*, 2019, 5-18.

¹⁶⁸ Véase Lucía Caminada Rossetti: “Formas de narrar lo contemporáneo: intimidad, repetición, adicción en Mario Levrero y Alan Pauls”, en: *Cuadernos LIRICO* 20, 2019.

reconstruir una intimidad del cuerpo, incluso cuando las representaciones de cada uno impliquen un posicionamiento en relación a lo corporal, tal como hemos visto en los apartados anteriores. Entre los modelos de nuestro corpus nos interesamos por textos que exploran la reconfiguración de la intimidad desde formas que ponen en crisis la existencia de una total correlación entre cuerpo presentificado e intimidad; lo que se ilustra ejemplarmente en las novelas del argentino Martín Felipe Castagnet, *Los cuerpos del verano* y *Los mantras modernos*, en las que el registro de lo corporal ha sufrido un desplome tal que ha desaparecido como frontera, pues los cuerpos materiales no corresponden a las intimidades que contienen. En el caso de *Hablar solos*, la intimidad expresada por cada una de las tres voces protagonistas nos participa del dolor ante la inminencia de la muerte desde un ejercicio desnudo de sus potencias personales. Si bien el cuerpo que está muriendo es el eje estructurador, Neuman lo trasunta en lenguaje evitándonos la mostración del desgaste físico y sus dolencias; sino más bien, el convocar la enfermedad y la muerte orgánica desde los discursos que se generan a su alrededor: el del enfermo Mario, su mujer Elena y su hijo Lito.

Hablar solos: la intimidad de la muerte

Me acordé de lo que me había dicho mi madre: “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos y mi intimidad que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz”.

Juan Preciado, en *Pedro Páramo*

Hablar solos de Andrés Neuman nos convida como una acogida honda a la intimidad de sus protagonistas. Cada parte de la novela se erige como un espacio de excepción literal y metafórico que les permite a los personajes salir de la plaza pública y entregarse a sus zonas más recónditas donde imperan los afectos, los pensamientos, las emociones, las pasiones y la historia que los conforma. Todo ello gravitando en torno a dos dimensiones corporales: un cuerpo que muere y un cuerpo que fornicar. De esta manera, los dos aspectos principales de la

privacidad del individuo se establecen aquí en una superficie ampliada de intimidad corporal, a la que todos somos sensibles según nuestra cultura y nuestra educación. El experimentar un cuerpo enfermo es vivir una experiencia de intimidad y privacidad total, ya que nos localiza en la cuna del debate sanitario y sus gestiones, exponiendo cómo las decisiones privadas impactan a la *polis* (eutanasia, medicalización, internación, seguros) y cómo las condiciones íntimas obedecen a ese juego de espejos nacidos en la duplicación y complicidad consigo mismo y con otra persona.

En sus reflexiones acerca de la intimidad y los enfermos terminales, Robert Lacaze escribe: “la intimidad representa lo que la persona, y sólo ella, puede decir, revelar y aceptar sobre sí misma, compartir su intimidad, si lo quiere y a quién ofrece ese privilegio” (Lacaze 1984: 75). Esta definición subraya la parte de la libertad individual del hombre en su decisión de contar o silenciar los elementos constitutivos de su enfermedad a los demás, de aceptar y cómo las intervenciones sobre su cuerpo. A este espacio íntimo -nos dice Lacaze- “el otro sólo podrá entrar con la condición de invitado, de elegido, de amigo, de amado” (Lacaze 1984: 76).

Para muchos, tal como veremos en la novela, esta representación de la intimidad puede ser individualista, y tornarse sinónimo de aislamiento y retraimiento. Entonces, ¿cómo concebir una relación afectiva/íntima con el otro si nos atenemos a esta representación? El filósofo Bernard Matray nos permite ir más allá de esta visión restrictiva apelando a la corporalidad, es decir, al cuerpo como espacio de visibilidad, un cuerpo mediador entre el interior y el exterior, el cuerpo apuntalado por el cuidado (médico, afectivo, psíquico) y generando cuidado (el de los otros). El cuerpo es receptor de nuestras emociones y dolores, pero también transmisor de ellos. Es en este doble movimiento donde debe entenderse la intimidad. Matray escribe:

Il me semble que l'intimité d'autrui implique la non intrusion dans ce qu'autrui tient secret et cette conception des choses correspond à l'acceptation la plus courante de la notion de respect. Mais il me semble que cette même intimité implique aussi l'attention et la réceptivité que l'autre, dans un mouvement de sortie de soi

et d'exposition de soi-même donne à connaître et construire de son intériorité. Le respect de l'autre et de son intimité se dit alors en termes, de non indifférence et d'accueil (Matray 1998: 13).

En este contexto de enfermedad e intimidades respetadas y representadas es que Andrés Neuman entreteje una trama polifónica en la que cada personaje va encontrando su manera de hacer el duelo ante la muerte. *Hablar solos* nos presenta a modo de coro tres voces: la de Mario, la de Lito y la de Elena; una familia que se ve sacudida por la enfermedad incurable del padre (Mario). Ante la inminencia de la muerte, el padre transportista decide hacer un último viaje con su hijo de diez años, un viaje feliz que les permita despedirse en un clima de júbilo y ausencia de pesadez mortuoria, al mismo momento que prepare al infante para la vida adulta después de que su padre muera. La particularidad del viaje es que Mario ya mórbido no quiere compartir ese estado con Lito, lo desea preservar hasta el último momento de los estragos de la enfermedad y su desenlace (nosotros como lectores nunca sabemos qué enfermedad es, sólo sabemos que no tiene cura). Por ello, ya vueltos del viaje, Mario decide enviar al pequeño al chalet de sus suegros para que no presencie los momentos postremos. Llegado el momento urden con Elena el plan de contarle a Lito que su padre murió en un accidente repentinamente. Nosotros accedemos a la historia desde tres voces que cuentan el viaje, los días posteriores en el hospital y el deceso de Mario. La tercera voz, y principal, pues es la que ritma la historia, es la de Elena, la esposa del enfermo, profesora de letras, madre de Lito y quien se queda en casa mientras ellos se lanzan al viaje que los lleva a Comala de la Vega en Pedro, el camión del hermano de Mario. Mientras espera a su marido e hijo, Elena se entrega a una espiral de sexo sadomasoquista con el médico de Mario, el doctor Ezequiel Escalante. Tras una consulta de urgencia en la que ella buscaba conocer las fases de la enfermedad que debería afrontar con Mario, el vínculo entre el médico y la mujer del paciente se trastoca y deviene en una relación de amantes entregados a las derivas más transgresoras de la sexualidad (insultos, vejaciones, golpes, juegos, laceraciones, etc.). La ninfomanía y la satiriasis de Elena y Escalante representan para ella un proceso dúplice: mediante el cuerpo sano, rozagante y joven de

Ezequiel ella se aleja del bulto moribundo que es ahora Mario; y paralelamente, le inflama el aliento de vida que le está proscrito junto a su esposo:

Iba a decir que me vuelve loca. Pero, además de cursi, no sería exacto. Más bien, es como si, con el pretexto de Ezequiel, por medio de su cuerpo, yo me hubiera permitido la locura. Su cuerpo saludable, joven. Alejado de la muerte. Me desprecio al escribirlo, pero a veces el cuerpo de Mario me da asco. Tocarlo me cuesta tanto como le cuesta a él mismo mirarse en el espejo. Su piel reseca. Su silueta huesuda. Sus músculos blandos. Su calvicie repentina. Yo estaba preparada para que envejeciéramos juntos, no para esto. No para dormir con un hombre de mi generación y despertar junto a un anciano prematuro, al que sigo queriendo. Al que ya no deseo (Neuman 2012: 51).

La relación con el médico no se da en el orden de los afectos y la sexualidad mutua: lo interesante de la novela es que la protagonista encuentra en el sexo sadomasoquista la consecución de la vida, pues un sexo grosero, con dolor, con baba, con heridas le recuerda que ella sigue viva. Concordamos con Andrés Montaner Bueno y Carmen María López López cuando expresan que “[la] actividad sexual de Elena se asemeja más a una búsqueda animal, ajena a toda sublimación. Es la dádiva de sentir la carne, de palpar el cuerpo joven de Ezequiel Escalante, como modo de olvidar el cuerpo enfermo de Mario” (Bueno, López 2019: 508). Efectivamente, el deseo erótico está ausente, es más la pulsión de vida frente a la muerte la que gana a la mujer. Por ello, la relación se acaba al fallecer Mario:

Empecé a cerrar la puerta. Al otro lado, Ezequiel balbuceó que me necesitaba.

Yo detuve la puerta.

Respondí sin asomarme. Eso es exactamente lo que quería escuchar. Y ahora fuera de mi casa. Y no llames nunca más.

Seguí cerrando la puerta. La alfombrita de la entrada hizo ruido al arrastrarse. Tuve la sensación de estar barriendo algo (Neuman 2012: 139).

La infidelidad mantenida durante los días previos a la muerte constituye un paréntesis de lo pensable y esperable públicamente de una futura viuda. Mientras Lito y Mario viven un primer y último viaje juntos, Elena no se mueve territorialmente, pero va y viene en las arenas de la infidelidad con todas las de la ley: busca a su amante noche y día, se entrega desinhibidamente a sus placeres y deja aflorar su intimidad a cada momento, intimidad

entendida como esa “animalidad específicamente humana” (Pardo 2012) en la que no rige la potestad porque estamos justamente en un estado de excepción integral; pues la pregunta sería: ¿Cómo serle infiel a alguien que está prácticamente muerto? Elena y Mario exponen sus intimidades justamente porque están ante un hundimiento total, todo lo que los constriñe, retiene y modela públicamente les está clausurado, él por ser un muerto en potencia, un cuerpo sin futuro, y ella por ser quien contiene y cuida a ese cuerpo, existiendo sólo como individualidad viva una vez que él desaparezca: “Hay esperas que son una muerte lenta. Me asfixia estar esperando una muerte para reanudar mi vida” (Neuman 2012: 103).

Este es el planteamiento profundo de la novela: ¿cómo hacer el duelo, de uno mismo y del otro? ¿Cómo afrontar el fin? ¿Cómo navegar entre Thánatos y Eros? Damien Le Guay nos recuerda que la tradición filosófica y lingüística ha acuñado la expresión “intimidad de la muerte” (*intimité de la mort*) para “désigner ce fait incontestable que la mort est toujours une affaire personnelle, intime, notre dernier moment de singularité” (Le Guay 2003: 14). De allí que este filósofo especializado en el fin de la vida establezca una conexión fundamental entre intimidad y muerte en su libro: *Qu’avons-nous perdu en perdant la mort?* (Cerf 2003). Según Le Guay nuestras sociedades occidentales contemporáneas han vuelto la muerte un tema tabú justamente porque la muerte es un evento que nos instala en la anarquía emocional, en las ruinas corporales, en la desregulación emocional y psíquica, revelándonos sobre todas las cosas nuestra intimidad, esa singularidad que nos rescata del anonimato de la muerte física y nos expone a una supra-mirada, ya sea la divina o la de los otros. La intimidad para Le Guay es “une sorte de signature biographique”, “une trace”, “une empreinte” en el afuera, eso que no está ahí como una botella sobre la mesa, sino como un jardín interno y propio que construyo y comparto con los elegidos. Ese jardín que me hace singular y me retira de la normalización civil, esa excepcionalidad suspendida en la ley y el régimen de la *polis*. Es así que, para Le Guy,

la muerte se presenta como el evento mayor de la intimidad ya que nos pertenece sólo a nosotros (en tiempo y forma) y la compartimos con seres elegidos. En palabras del filósofo:

On a toujours parlé de «mort intime» pour désigner ce fait incontestable que la mort est toujours une affaire personnelle, intime, notre dernier moment de singularité. Mais le mort encombre; le mort gêne. Tout est donc fait pour gommer cet encombrement et atténuer cette gêne. Il faudrait même que le mort disparaisse de lui-même, qu’il se prenne en charge par avance: tel est le sens des contrats-obsèques. La collectivité n’est-elle pas elle-même en train de produire des injonctions sur une «bonne mort» de plus en plus privatisée, de plus en plus cachée et qui irait jusqu’à ne pas être vécue? N’assistons-nous pas à la disparition du «mourant» au profit du «disparu»? Au moment de la cérémonie (civile ou religieuse) de l’adieu, c’est l’hommage hyper individualisé qui vient remplacer le rituel commun dont la fonction était de préparer le deuil. Enfin, après le décès, on assiste de plus en plus à la disparition brutale du corps du défunt depuis l’irruption soudaine de la crémation dans notre culture. N’y aurait-il donc pas urgence à se réapproprier de la mort pour sauver l’intimité? (Le Guay 2003: 14).

Hablar solos parece recoger este guante de Damien Le Guay y explora la intimidad de la muerte, del duelo y el modo en que el cuerpo asume tal intimidad al mismo tiempo que inscribe la novela en una especie de subgénero literario que podríamos llamar “Narrativas del duelo” entre las que -siguiendo la estela de la célebre y aplaudida *Mortal y rosa*, de Francisco Umbral- podemos citar en la última década: *La hora violeta* de Sergio del Molino (De Bolsillo, 2018), *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* de Mateo Diez (Alfaguara, 2011), *Canción de tumba* de Julián Herbert (Literatura Random House, 2012), *Lo que no tiene nombre* de Piedad Bonet (Alfaguara 2013), *También esto pasará* de Milena Busquets (Anagrama, 2013) o *La hija única* de Guadalupe Nettel (Anagrama, 2020). Los textos cuyo eje estructurador es el duelo personal sin incidencia Histórica¹⁶⁹ ante la muerte de un ser querido generalmente tienden a reconstruir memorialísticamente la figura del muerto a fin de completar con el proceso de melancolía que toda desaparición trae a los sobrevivientes, según Freud en *Duelo y melancolía* (Amorrourtu Editores, 1993). Sin embargo, lo interesante para nosotros es que Neuman retrata en esta novela el proceso íntimo de alguien que se está retirando de la vida y de

¹⁶⁹ Decimos esto, pues existe otro tipo de tratamiento del ‘duelo’ que se retrata en las narrativas post-dictatoriales en América Latina y de temática guerracivilista en España. En esta aproximación el duelo personal proyecta un fondo nacional en el que la figura del duelo reclama una lectura (H)istórica.

los que lo sobrevivirán en el momento que está ocurriendo y no *a posteriori*, recalando así en la tesis de Le Guay para quien es necesario reflexionar en torno al tiempo de la muerte como actualización por excelencia de nuestra intimidad. Vínculo que el mismo escritor ha valorado explicando que sus dos influencias mayores en este libro fueron *Essais sur l'histoire de la mort en Occident - Du Moyen Age à nos jours* de Philippe Ariès (1975) y *Ni pleurs ni couronnes, précédé de Pornographie de la mort* de Geoffrey Gorer (L'Homme, 1996) fundamentalmente porque le permitieron cavilar en torno a las consecuencias íntimas que tienen la enfermedad y la muerte en nuestras vidas. Ciertamente la obra recobra tres voces que hablan (Mario), piensan (Lito), escriben y leen (Elena) a partir de ese instante crucial: la muerte que es inminente¹⁷⁰ trazando las posibilidades del duelo y los modos de llevarlo adelante.

La muerte como evento -nos recuerda Le Guay- es el máximo suceso en el que nuestra intimidad se patentiza, por muchos motivos. En primer lugar, porque es intransferible como evento, sólo nos pertenece a nosotros, y al hacerlo nos ancla en un tiempo y un espacio concretos, frente a esos “Otros” concretos. En tanto “événement” nos vuelve vulnerables, nos arruina, pero también nos permite ser rescatados de su anonimato, y eso pasa porque poseemos una intimidad, un “jardín” que nos es propio a la vez que ajeno construido culturalmente para “singularizarnos”, dice Le Guay. La muerte es el mayor y último evento que podemos compartir (y no), que podemos elegir (y no), que es un “endroit dans lequel se place l'ordre du discours (tant que construction culturelle) et la nature pure sur laquelle nous ne pouvons pas agir” (Le Guay 2013: 73). Por lo tanto, la muerte es ese lugar magnánimo en el que se actualiza nuestra intimidad y que arbitra también las intimidades de/con nuestros “íntimos” (amigos, familia, pareja). De hecho, es significativo que alrededor de la muerte es donde aplicamos corrientemente los usos lingüísticos de la palabra “intimidad”: “intimidad de la muerte”, “murió

¹⁷⁰ No pocos estudiosos (entre ellos el propio autor) han visto en la estructura polifónica de la novela la representación de tres formas de discurso: el de la oralidad, el del pensamiento y el de la escritura. Véase, por ejemplo, Carmen María López López: “Nombrar la enfermedad, narrar la muerte: del lenguaje como ausencia en los discursos de la oralidad, de la escritura y del pensamiento en *Hablar solos* de Neuman”, *Letral*, 2016.

en la intimidad del hogar” o “será sepultado en la más estricta intimidad”. Le Guay nos recuerda también que la muerte es el único evento humano sin experiencia, nunca nadie la vivió antes (tanto el muerto como los deudos), cada muerte es única e irrepetible, tanto en cuerpo como en espíritu. Nadie muere por nosotros ni en nuestro lugar: la muerte es individual, concreta, irreversible y nos expone al desamparo absoluto. Si bien todo esto es cierto, la hipótesis de Le Guay (quien piensa desde Ariès) es que, en la actualidad estamos huyendo y enmascarando esta gran intimidad, lo que nos conduce a una hipervaloración de la no-singularidad, es decir, de la entrada completa en un régimen público donde todos “somos iguales ante la ley”.

Intentaremos rápidamente resumir las reflexiones de Damien Le Guay entretnejidas con las referencias de Ariès y Gorer escogidas por el mismo Andrés Neuman, para quien escribir *Hablar solos* significó interpelar la manera en que concebimos hoy la muerte, la enfermedad, el duelo y la intimidad de quienes lo padecen: enfermos, cuidadores y padecedores¹⁷¹ (Lito, en este caso). Trezando estas dimensiones veremos de qué manera cada uno de los personajes cimienta su intimidad (tristeza, incomprensión, culpa, deseo) para hacerla aflorar en la superficie textual.

Damien Le Guay sostiene que los tiempos en los que la muerte producía “événement”, es decir, un momento de plena singularidad, individualización e intimidad, hoy han desaparecido. Nuestras sociedades han descalificado la muerte de la escena social, intentando invisibilizarla, adormirla, velarla antes de tiempo. Esta idea se verifica a partir de ciertas actitudes que hemos adoptado como naturales. A saber, el ocultar el cadáver para que no sea visto y colocar en su lugar una foto sonriente y vigorosa; destituir el féretro por las cenizas, lo que no ubica al muerto en ningún lugar concreto, sino en la inmensidad del mar o la pradera

¹⁷¹ Irónicamente, en diversas entrevistas, Andrés Neuman habla de los cuidadores como “el club olvidado de los dañados”. En varias ocasiones el autor expresa esta carencia en la literatura sobre la enfermedad y sobre el duelo: en los textos que abordan el duelo, falta el enfermo terminal, y en los textos que piensan al enfermo se invisibiliza la figura del “cuidador” y del sobreviviente. Por ello, para Neuman fue tan importante escribir una novela dando voz a estos dos “ausentes literarios”.

(terrenos siempre de vida). Pero lo más significativo para el filósofo es la privación de la palabra (silencio, mutismo) y la desaparición de ritos colectivos como el duelo o el entierro de los restos. Es aquí donde Le Guay recurre a Ariès para explicar cómo se ha modificado la inscripción social y personal de la muerte desde el Antiguo Régimen a nuestros días:

De nombreux travaux d'historiens, comme ceux de Philippe Ariès (le grand précurseur) et Michel Vovelle ou de sociologues comme Norbert Elias, montrent bien que nous assistons à un "*déni de la mort*", à une "*mort interdite*", à ce que Gorer appelle une "*pornographie de la mort*". La mort n'est plus visible. Philippe Ariès qualifie cette situation "*de phénomène particulièrement inouï*". Selon lui, nous vivons, depuis une cinquantaine d'années, "*une révolution brutale des idées et des sentiments traditionnels*". Pendant mille ans, l'homme, "*sentant la mort venir*", comme le dit la Fable de La Fontaine ou la Chanson de Roland, convoquait son entourage pour faire œuvre de transmission matérielle et spirituelle. Ces temps du mourant, du rituel et du deuil ont effectivement disparu. Nous assistons, aujourd'hui, à la phase ultime de cette disparition sociale, avec l'incinération – disparition du corps et du lieu de sépulture-. Celle-ci n'était quasiment pas pratiquée en France il y a encore vingt ans-; elle représente aujourd'hui 20 % des pratiques funéraires et avoisine les 40 % en Allemagne et les 71 % en Grande-Bretagne. On peut dire que cette disparition du corps sera, sans doute, pour partie, le stade ultime, le dernier moment de cette disparition du temps communautaire et de tout ce que représentent "*les pompes funèbres*" (Le Guay 2008: 115-116, cursivas del original).

Esta constatación hecha por el pensador francés, por un lado, dificulta el proceso de aceptación necesario de la finitud humana y, por el otro, al expulsar la gramática funeraria de la sociedad civilizada nos secuestra la intimidad, esa manera de ser nosotros mismos en el encuentro con el otro a través de la palabra y el cuerpo¹⁷² y nos vuelve anónimos e inauténticos. Anteriormente el hombre poseía su muerte y la de sus seres queridos volviéndola comunitaria, pues se constituía en un evento de reconocimiento del otro, de su interioridad y de las relaciones entabladas con el afuera: "Autrefois, la mort avait une forme, un cadre, une éducation, une habitude, une pratique dans lesquels les mourants, le cadavre, les angoisses, les personnes endeuillées et le temps du deuil prenaient place" (Le Guay 2008: 116) a través de ciertos ritos vividos sólo en comunidad (lloronas, vecinos trayendo comida, sacerdotes confesando y consolando) y tanto interna como externamente (vestimenta, celosías cerradas) persiguiendo un

¹⁷² Damien Le Guay remite a Aristóteles para situar la naturaleza humana en tanto condena para vivir en comunidad y para hacerlo en la palabra. Si nos alejamos de la comunidad y de la palabra, nos distanciamos de lo que nos hace humanos.

mismo objetivo: participar conjuntamente de un evento íntimo y personal. Era -dice Le Guay- un modo de tomar parte en una orquesta común sin director, orquesta en la que cada uno sabía cuál era su rol a interpretar sin haberle sido adjudicado: ¿Acaso no es esa una manifestación clara de intimidad, de singularidad en medio de lo común sin necesidad de pasar por el tamiz de la *cité* ?, reflexiona el pensador. El muerto seguía vivo en las ceremonias, en las palabras y en las manifestaciones del duelo. Se seguía su voluntad, se discutía con él sus deseos (con qué ropa vestirlo, dónde enterrarlo, incluso en caso de dejar viudas/os, con quien arreglar un futuro matrimonio). Desde hace cincuenta años, asistimos -en palabras de Le Guay- a una “dépossession de la mort”, manifestada en el silencio (sólo se habla del fallecido en casa, entre dos, se evita nombrarlo en sociedad), en la hospitalización (“effacement de la trace du corps de la chambre mortuaire et de la prise de conscience de la mort”); en definitiva “mourir sans s’en rendre compte” (116). Esto releva una lógica doble que se contrapone: la lógica contemporánea del “individuo individualista”, atomizado y copado de derechos, frente a la “lógica de la cité”:

La logique de l’individu fait d’un pays rien de plus qu’une société qui assure la régulation d’individus séparés les uns des autres. *La logique de la Cité* favorise plutôt la prise en charge, la transmission et d’une certaine façon, la Nation. En opposant ainsi la Société (et avec elle l’instant, l’instantanéité, le droit plutôt que les devoirs, le moment plutôt que l’Histoire, l’agitation culturelle plutôt que la Culture), je rejoins l’affirmation d’Alain Finkielkraut selon lequel nous vivons une mutation: “nous sommes de moins en moins en *Nation* et de plus en plus en *Société*” (Le Guay 2008: 117).

Una afirmación que, sin duda es de carácter general, se refleja en lo concerniente a la muerte a fin de mostrar que el sujeto se concibe cada vez más como un ser de instante y no-trascendente: “[il] est moins un être d’attachement, de devoirs, d’obligations et de relations et plus un être de droits, d’exigences publiques et d’isolement” (Le Guay 2008 : 117). Esta argumentación no puede ser menos que puesta en paralelo con la idea de José Luis Pardo, según la cual la intimidad se experimenta sólo en lo común y no en lo público, pues es de un orden distinto. Así, escamoteando los ritos mortuorios comunes, borramos la inscripción íntima en la colectividad en pro de un proceso de individualización y cerramiento interior cada vez mayor.

Una tal “dépossession de la mort”¹⁷³ fue un proceso que se dio en tres momentos históricos. Un primer momento fue cuando a finales del siglo XVII la habitación mortuoria deja de estar habitada por muchos (secretarios, doncellas, amantes en el caso de la realeza)¹⁷⁴ y pasa a ser sólo familiar. Un segundo tiempo acredita el cambio por la medicina, es decir, a partir del XIX se impone el control sobre el cuerpo y se interpreta la muerte no como parte de un ciclo sino como un “échec du médecin”, “une faute médicale”¹⁷⁵. Terceramente, en la actualidad la desposesión mortuoria cumple el ideal de la “bonne mort”, o sea la muerte sin conciencia, la muerte callada, mientras más aseptizada y sin raciocinio mejor. Por ello, hospitalizamos, sedamos y caemos en “es mejor que no se dé cuenta”.

Toda esta manera de concebir y pensar la muerte nos deroga el duelo, nos impulsa a sumergirnos en la publicidad de la *polis* y sus normas, imponiendo modelos de muertes aseptizadas, estéticas (en el mejor de los casos), normativas y desprovistas de intimidad y desconsuelo; ya que los modelos de muerte hegemónicos en el ágora de hoy en día deben cumplir dos preceptos para ser expuestas: ser excepcionales (masacres, accidentes, atentados, personajes célebres) y violentas¹⁷⁶. Las muertes cotidianas, de los vecinos, de los enfermos de cáncer o infartados (lentas y tranquilas) pasan sólo a existir comúnmente como estadísticas, carentes de toda intimidad (singularidad) y veredicto divino, comunitario o amatorio. Esta

¹⁷³ Aquí Le Guay retoma los trabajos de Phillipe Ariès en torno a las circunstancias históricas.

¹⁷⁴ Vecinos en el caso de las clases desfavorecidas.

¹⁷⁵ En palabras del propio Neuman reciclando a Ariès: “Ese cambio científico tiene consecuencias morales e íntimas indeseables. Antes cuando la enfermedad estaba en casa, las familias tenían instrumentos morales, religiosos y psicológicos para acompañar al enfermo. Hoy, al delegar en el especialista el problema clínico, también delegamos el problema simbólico y eso hace que estemos desamparados para afrontar algo que nos pasa todo el tiempo” (Neuman, en conversatorio en Casa de las Américas, 10.12.12). La misma Susan Sontag, en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1977), explica este fenómeno de la siguiente manera: “El contacto con quien sufre una enfermedad supuestamente misteriosa tiene inevitablemente algo de infracción social; o peor, algo de violación de un tabú, el de la muerte” (Sontag 1977: 8).

¹⁷⁶ En un artículo sobre la manera en que ocultamos la “intimidad de la muerte” en la plaza pública, Le Guay explica que se logró gracias a dos estrategias: disimulación y banalización por exceso. La primera porque tanto el cine como los medios ponen en primer plano otro aspecto cuando tocan el tema de la muerte: la violencia, el heroísmo, etc. Quienes mueren, mueren por algo, la muerte se asocia con un sentido mayor. De este modo la disimulamos. En cuanto a la banalización, porque la presentamos en exceso sin singularizarla. Hay muertes por todos lados, en *Rambo I* por ejemplo, podemos contar más de 140 muertes sin dueño. Ver “Représentation actuelle de la mort dans nos sociétés: les différentes moyennes de l’occulter”, *Cairn*, Études sur la mort-: 2008, pp. 115-123.

“desposesión de la muerte” fabrica la ilusión de “soberanía”, el hombre como soberano de sí mismo elige si muere hoy o mañana, en casa o en el hospital y en qué lago o pradera será esparcido; pero en el fondo lo priva de la experiencia humana de la finitud común, de hablarle al otro hasta su momento postrero creando una comunión con el afuera que lo singularice y auxilie al deudo ante la pérdida. Este “olvido contemporáneo” de la “intimidad de la muerte” para Le Guay es síntoma de un hombre que privilegia el cuerpo biológico y material al cuerpo íntimo de sus emociones y deseos instaurando un discurso patologizante del dolor como un desorden a regular y no como una experiencia del sufrimiento *propio* por un *ajeno* a sobrellevar. El riesgo de esta deriva, concluye Damien Le Guay, es “transformer notre intimité en enfer et pas en paradis” (Le Guay, conferencia 2016).

A la reflexión precedente, la novela en cuestión añade otra, aquella realizada a finales de los años sesenta por el antropólogo británico Geoffrey Gorer en torno a la muerte, la intimidad y el sexo. Este investigador pretende comprender la “consigna del silencio” que se planea ante la situación de muerte, “l’occultation du chagrin à la suite du décès d’un proche s’impose non seulement comme une nouvelle norme mais encore comme une règle de deuil paradoxale en tant que source de dérèglements individuels et collectifs” (Gorer 1995: 23); lo que trasunta la cita de Hebe Uhart que abre la novela: “No crea que lo que le cuento a usted lo puedo decir por ahí”. Esta imposibilidad de “decir”, como ya hemos señalado, se concretiza en la desritualización creciente del suceso prescribiendo la interiorización de la tristeza y su borramiento social; lo que -diagnostica Gorer- nos conduce a la carencia de toda línea de conducta frente a la muerte y el duelo librando al deudo a la soledad del dolor y a todas las perturbaciones que pueden sobrevenir. Más allá de las limitaciones del texto de Gorer, demasiado impregnadas por una visión moralista y cristiana del rito, y el tiempo trascurrido (más de 40 años), el aspecto que sin duda atrajo a Neuman fue la transferencia del *silencio* como ley pública. Para Gorer, hasta el siglo XIX el pudor cristalizado en el silencio social provenía

del sexo (fornicar era un acto oculto y culposo); hoy ese lugar del silencio lo ocupan la muerte y el duelo, eventos vividos a solas y con culpa: culpa de no poder sonreír, culpa de no haber hecho lo suficiente, culpa de desertar de la tierra de los vivos cuando “casi todo se cura”, culpa de no acompañar, culpa de callar, culpa de sobrevivir. La conexión entre el sexo y el duelo se crea a partir de una ausencia mayor: la del cuerpo que no está. De allí la jerarquía narrativa y su ausencia. El cuerpo en la obra (como en la vida) adquiere dos figuraciones tradicionales: la de Eros y la de Thánatos: el cuerpo es quien reproduce la vida, y da crédito de ella incluso en su bajada (“Hay que mirarse todos los días. Y comprobar cómo vamos declinando, cómo perdemos formas, cómo nuestra piel se va volviendo áspera, pero viva (53)”; y, por otro lado, es quien deserta de la vida:

“Dejamos de ser soldados en el ejército de los cuerpos erguidos, nos convertimos en desertores”, esa es la ambivalencia de los enfermos, que explica por qué a veces me siento furiosa con él. Ha sido derribado, sí, le han disparado por la espalda. Pero la consecuencia es que se ha alejado de nosotros. Como si nos hubiera abandonado para irse a una guerra que nadie más conoce (Neuman 2012: 94).

Este paralelismo entre cuerpo que vive y cuerpo que muere, lo aprovecha Neuman para expresar la intimidad de cada uno de los personajes frente a estas pulsiones. Así, la tensión se resuelve en el sexo desaforado de Elena como símbolo de carne viva y los discursos simbólicamente incompletos de Mario que la muerte dejará. Las pulsiones de vida y muerte evidencian en el cuerpo textual la tirantez paradójica de toda corporalidad, lugar emblemático de vida y muerte, que repercute en las diferentes esferas de la vida humana. Al anclar ambas pulsiones en cada personaje tan claramente, aquel que ya no siente sus piernas ni sus manos, aquel que se duerme y que no desea alimentarse, frente aquella que tiene hambre, que fornicar, que lee, escribe, subraya y besa con fervor las mejillas “suaves” y “el cuerpecito ágil” de su hijo, el argumento nos remite por exceso a la incuestionable comunión entre esas dos pulsiones y la carencia de marcos comportamentales, espirituales y hasta estéticos para afrontar a Thánatos.

La representación de la intimidad del cuerpo terminal se viene encarnando a partir de una escritura autoficcional que pone de relieve la fisiología de la enfermedad como último reducto de la vida y como metáfora de tinte político¹⁷⁷. En *Hablar solos* no ocurre esto; de hecho, ni siquiera sabemos cuál es la enfermedad, sólo conocemos los detalles de cualquier fase terminal: palidez, falta de fuerza, inapetencia, pero no son estos detalles principalmente de los que Mario nos hace partícipes en sus grabaciones, sino de sus recuerdos, de sus pensamientos, de sus deseos, preocupaciones y angustias frente a su familia, sobre todo ante su hijo. De esta manera, simbólicamente se le restituye al cuerpo íntimo -incluso en su final- la singularización que le es propia; pues los síntomas corporales no son discriminantes en los enfermos, sino que son siempre los mismos (adelgazamiento, calvicie, palidez, dolor, etc.), pero esa nota biográfica de cada cuerpo es lo que nos distingue en tanto intimidad, lo que resalta a partir de la manera en que Mario usa los datos fisiológicos. Cada vez que alude a un hecho físico de su enfermedad, lo hace para enlazar algún recuerdo o exhortación:

¿Cómo era esa cafetería en Comala de la Vega? ¿La? ¿Cómo se llamaba?, ¿La Dama?, no, bueno, esa, ahí me dio la vomitadera más grande de todo el viaje, qué fisiológico estoy, ¿no?, el hospital te convierte sólo en un cuerpo, el asunto es que aquel día paramos demasiado y se nos hizo tan tarde que no quedó más remedio que terminar ahí (Neuman 2012: 107).

Esta estrategia de escritura, sumada al estilo oral sin puntuación, desorden de ideas y frases inconclusas al terminar cada parte dedicada a Mario, repercute en una construcción

¹⁷⁷ Pensemos en textos como *Diario de muerte* de Enrique Lihn y *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán o las crónicas de Pedro Lemebel. Por otro lado, recientes estudios han leído la enfermedad y sus variantes (deformidad, discapacidad) como metáforas de un modo específico de manifestación de la otredad en la medida en que se trata de una diferencia que penetra no solo en el cuerpo social (en los otros) sino también dentro del cuerpo propio, esto es, el cuerpo “apropiado” y “limpio” que personifica comedidamente las normativas en vigor y cumple con los requisitos de “normalidad”. Así, en este sentido, “muchas reconfiguraciones y resemantizaciones de la enfermedad en la literatura latinoamericana del último fin de siglo construyen una dimensión política del cuerpo enfermo no solo como objeto de control disciplinario sino además como locus de diferencia identitaria que se opone al cuerpo ideal que plantean los discursos y prácticas normalizadoras” (Giorgi: 104). Ver entre otros: Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (2009): *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, y Vaggione, Alicia (2013): *Literatura/Enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados Universitarios. Es interesante pensar con Le Guay que el discurso académico en tanto discurso público también reproduce un tratamiento de la enfermedad terminal cuando le compete una relevancia que vaya más allá del anonimato y de una muerte común englobándola en un “sentido político mayor”.

textual del cuerpo en su dimensión psicológica y emocional más que fisiológica. El cuerpo agonizante no es exhibido escrituralmente mediante la descripción; por el contrario, se entretiene un cierto pudor ante la exposición, como en la escena en la que Mario hace referencia al uso de pañales: “Entran salen, te cambian esto lo otro, es vergonzoso, humillante, sólo me faltan los pañales, yo no quería, ¿por qué mamá no viene y me saca de aquí, ¿por qué las visitas no me miran a los ojos?, lo peor es que todo esto no me ha enseñado nada, lo que siento es rencor” (Neuman 2012: 109).

Las intervenciones de Mario dan cuenta de la necesidad de crear una memoria, tanto para él como para su hijo. Hasta el último momento, el personaje recuerda, piensa, reflexiona, teme, odia y ama. La presencia diegética más poderosa es la palabra, la palabra que construye discurso (y diálogo) más que la palabra que describe síntomas o dolores. De allí que el formato elegido sean las grabaciones, soportes orales del discurso que metaforizan el empeño del registro material del cuerpo, pero atravesado por la intimidad del discurso. El mismo personaje lo indica, al hablar de cómo se imagina el Lito del futuro, le dice que puede imaginarse su barba, su cabello, incluso su nariz, pero no su voz: “y me paso horas inventándote una cara, una altura, la voz no, la voz no puedo, es curioso, los cuerpos me los imagino, las voces sólo las recuerdo” (Neuman 2012: 37). En palabras de Carmen María López López, la voz grabada de Mario manifiesta el deseo de eternidad y perdurabilidad que a toda voz oral le estaría negado por naturaleza, si no fuera por el soporte tecnológico:

[la] voz de Mario proviene de la oralidad y se apoya en una fuente oral, meramente fonética; sin embargo, al perseguir el propósito de la grabación, está de algún modo desvinculando la palabra oral de sus atributos inherentes: ser efímera, espontánea e irrecuperable. En otras palabras: Mario es el adalid de la palabra hablada, sin mediación alguna y, sin embargo, viola la singularidad de la comunicación oral en pos de eternizar su discurso. Este discurso oral grabado no solo da un viraje desde la espontaneidad del discurso hablado, sino hacia la perdurabilidad de su palabra (López López 2016: 85).

Si el cuerpo no puede construir discurso íntimo una vez aniquilado, si tiene la posibilidad de forjar intimidad, esta es su fuerza y su debilidad. El cuerpo como mediador se

vuelve vitrina y custodio de la singularidad pasada y futura. Esta es la particularidad que envuelve a Elena cuando Mario muere y se encierra en el baño para escuchar:

Me encierro en el baño para escuchar esa parte, vuelvo a escuchar su voz, su voz hablando sola, y no puedo creer que sea una voz sin persona, una primera persona sin nadie, que a mi hijo le esté hablando su padre, que mi marido hable de mí, y en el baño no haya nadie más que yo (Neuman 2012: 138).

El vacío corporal a futuro (“a tu madre la dejaré vacía, sola”), ese “anonimato de la muerte” -para decirlo con Le Guay- es resuelto por el padre al colmar/rescatar con su monólogo los recuerdos y el diálogo que el cuerpo le abroga, en una especie de huida hacia el futuro; justamente él que no tiene futuro. La frase final de Mario en su última grabación clarifica esta idea, siendo la única cinta que termina con una estructura sintáctica perfecta:

Se está haciendo de noche aquí, en la ventana, ya va a venir mamá, mañana sigo, tengo hambre, tengo sueño, hay una enfermera nueva que se parece mucho a tu madre cuando era joven, se llama Alicia, es muy simpática, me va a conseguir pasta, aunque el menú sea pollo. Alicia es un buen nombre para una chica, ¿no te parece? (Neuman 2012: 151).

Aunque, si bien Mario interviene en el futuro de su hijo con la voz, su decisión de no contarle la enfermedad acorrala a Elena en el silencio, en la mentira y en la privación de un duelo común, escenificando una “disimulación” (Le Guay) perfecta:

... pero la cosa es arrancar, ¿no?, como hacíamos con Pedro, después, en fin, todo acelera solo, estás con los abuelos y no sabes por qué, te hemos mandado con ellos hasta que terminen las vacaciones, yo se supone que viajo, hablamos todos los días, trato de parecer contento, ¿te estoy engañando, hijo?, sí, te estoy engañando, ¿y hago bien?, yo qué sé, entonces pongamos que hago bien ahora no podemos contarte lo que pasa, ¿qué es ahora?, si ni siquiera sé cuándo me estás escuchando.

Y al mismo tiempo tengo la duda, ¿entiendes?, te juro que daría la vida, qué ironía, daría cualquier cosa por saber qué va a pasar con esta mentira, qué vas a pensar de mí cuando te enteres, ahí tendrás fotos mías, espero, y de vez en cuando, las mirarás un poco, ¿no? (Neuman 2012: 37).

Al fin y al cabo, este manto de silencio y disimulación al que Elena es obligada por Mario, será la fuente de su angustia, irritación hacia su marido y búsqueda de compensación en la lectura y en el sexo con Escalante: “Él prefiere que seamos herméticos. Discretos dice. Los

derechos del enfermo están fuera de duda. De los derechos de quien lo cuida y sufre nadie habla.

Nos enfermamos con la enfermedad del otro” (23). En cuanto al mutismo, sostiene:

Quise saber si había vomitado, y se hizo el sorprendido. No soy Lito, le recordé molesta, ni tampoco soy estúpida. Entonces él me respondió que dos veces. Y cambió de tema. Me saca de quicio que Mario adopte esa actitud de control. Como si la enfermedad dependiera de nuestro grado de calma (Neuman 2012: 54).

Y más adelante escribe,

Casi no se levanta, tiene náuseas, y cuando se levanta tiene más. [...] No podemos mantener la historia de la gripe. Él todavía se empeña en fingir. Sonríe como un muñeco cada vez que Lito se le acerca [...]. He llevado llegado a pensar que engañar a su hijo le causa cierto alivio. En esas mentiras, él no está gravemente enfermo. Yo cambio sábanas, cocino, callo (Neuman 2012: 89).

El reclamo de Elena hacia el perpetuo silencio impuesto por Mario según mandatos sociales y familiares (por ejemplo, al no hablar de su situación, los hermanos de él lo consideran “valiente”) es el leitmotiv de su discurso¹⁷⁸. Como no puede compartir su intimidad ni con su esposo, ni con su familia, a Elena sólo le resta hacerlo con las palabras y el sexo experimentando orgías literarias y corporales.

Vamos por partes y repasemos las lecturas. Se entrega Elena entonces a trazar su intimidad frente a la muerte desde lecciones literarias con las que pueda dialogar, relacionarse y articular su tristeza, desolación, asco o miedos. Textos que la escolten en ese momento

¹⁷⁸ La empresa argumental y escritural de la novela autobiográfica *Clavícula* de Marta Sanz es la misma que la de Neuman, pueden ser perfectamente leídas en paralelo en el sentido de que ambas novelas contradicen la idea de que el dolor debe ser vivido en aislamiento. Marta Sanz cuenta en su texto su experiencia con dolores y malestares a los cuales los médicos no ponen nombre (menopausia). Ella padece en soledad, pero no pierde de vista la necesidad de compartir, difundir y colectivizar un mal que sabe de muchos, afirmando tajantemente que el dolor “no es íntimo” (89). La escritora sufre recogidamente (pues la experiencia del dolor sólo le pertenece a uno y no puede ser medida) pero reivindica sin descanso las coordenadas políticas y sociales (o “fantasías de la intimidad”) en que este padecer se inscribe y se vive generalmente: “Si hubiese tenido hijos, hoy me preocuparía un hipotético accidente de moto, un embarazo no deseado, los incipientes síntomas de una leucemia [...]. Estaría, sobre todo, muy preocupada por saber dónde podrían caerse muertos mis hijos. De qué puta mierda iban a vivir” (58). En definitiva, la voz de Sanz no permanece solo en el abatimiento, sino que insiste en reivindicar la necesidad de esta queja, de exteriorizarla en rituales para rescatarla del anonimato de la medicalización. Bien lo dice Andrea Kaiser Moro: “*Clavícula* habla del derecho al dolor y del dolor que no está dicho: el que necesita compartirse para realizarse y comprenderse. Para saberse inserto en el mundo. En este sentido juegan un papel fundamental las formas de dolor desconocido, que la sociedad aún no ha consensuado y que corren el peligro de no tomarse en consideración” (2018: 192). De allí la estrategia escritural elegida, esa experimentación del lenguaje y el avance en el vacío del campo semántico del dolor cristalizado en las escenas de lectura y en los intentos de buscar formas de expresión (al igual que Elena). Véase: “El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en *Clavícula* (Sanz, 2017)”, *Feminismo/s*, 2018, pp. 189-20.

excepcional que le toca en suerte para ayudarla a personalizar cada uno de los sentimientos que la cimbran. Elena se convierte -en palabras del autor- en una “subrayadora profesional”. Con John Banville, Elena formula el sentimiento de miedo y túnel sin salida que acarreó el diagnóstico; Cynthia Ozick la incita a asumir su frustración intelectual por haber seguido a Mario y no apostar por una carrera académica; Margaret Atwood le socorre en su hipocresía al pretender pasar por alto la muerte entregándose a la vitalidad corporal que le ofrece Ezequiel; mientras que con Virginia Woolf adivina el porqué de su furia contra Mario: “Pero la consecuencia es que se ha alejado de nosotros. Como si nos hubiera abandonado para irse a una guerra que nadie más conoce” (93). La vergüenza de Mario en la cama del hospital al sentir que ya ni “la piel lo abriga”, es Flannery O’Connor quien se lo explica. El pavor de la ambulancia lo expresa gracias a Kenzaburo Oé: “Cada vez que me cruzo con una ambulancia tengo miedo que venga a buscarnos” (98). Y así sucesivamente navegando y marcando fragmentos de Javier Marías, Julia Navarro, Roberto Bolaño o Mallarmé, Elena va develando esa “intimidad de la muerte” que la sociedad -incluso la literatura y el idioma- han relegado abandonando al enfermo y a su cuidador y futuro deudo en “las leñas de su propio árbol”:

“La descripción de la enfermedad en literatura es obstaculizada por la pobreza del propio idioma. El inglés que es capaz de expresar los pensamientos de Hamlet o la tragedia de Lear”, digamos Alonso Quijano, De Pablos, Funes, “apenas tiene palabras para describir el escalofrío y el dolor de cabeza. El idioma ha crecido en una sola dirección. La más simple estudiante cuando se enamora, tiene a Shakespeare o a Keats para hablar por ella”, digamos Garcilaso, Bécquer, Neruda, “pero si un enfermo intenta describirle al médico su dolor de cabeza, el lenguaje se marchita de inmediato”, ¿por eso esta necesidad desesperada de palabras?

“Qué antiguos y obstinados robles se desarraigan en nosotros por un acto de enfermedad”, y esos grandes troncos caen ante la muerte para enfermo y cuidador, ambos pasan por un segundo quirófano donde les amputan algo parecido a las raíces (Neuman 2012: 94).

Las escenas de lectura de la protagonista funcionan entonces como un principio fructuoso de intimidad a la vez que oficialización para ella misma de su propia singularidad. Los libros le hablan, desmenuzan sus sensaciones y la sostienen en la caída, al igual que el sexo desbocado, tal como lo dijera Mallarmé:

“yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias totalitarias”, la enfermedad no sólo se apodera de todo, también relee todo, provoca que todas las cosas nos hablen de ella. La imagen que construye Mallarmé habla de la enfermedad como resignación de vivir. Y para revertir la derrota opone la lectura y el sexo.” ¿Qué otra cosa podríamos oponer? (Neuman 2012: 101).

En efecto, el sexo es ese otro espejo de la intimidad de Elena frente a la muerte, no porque en el sexo se manifieste siempre la intimidad, sino porque en este caso le permite reconocer a ella sus propias pulsiones, autoevaluarse y autodescubrirse viva en sus propias ruinas: “Mientras hablábamos me puse en pie, desnuda, frente al espejo del armario (...). Repasé los detalles que más odio de mi cuerpo. La asimetría de los pezones. La cicatriz de la cesárea. Esa flacidez en la cara interna de los muslos [...]. Me vi bastante horrible y esta vez no me importó” (Neuman 2012: 53).

El ensamblaje del sexo como pulsión de vida y la muerte en el sexo (su pulsión) abreva la novela en la carnalidad y la retórica del cuerpo hablado, puesto que “la materialidad de un cuerpo que no permanece inmutable, se desestabiliza” (Maltz 2013: 4). Por este motivo, al morir Mario, Elena llega a dudar simbólicamente de la efectividad de su propio cuerpo, viviendo en una suerte de fantasmagoría corpórea, que podríamos leer como un género de sacrificio o rito en contraste al goce carnal con Ezequiel:

Cuando se muere alguien con quien te has acostado, empiezas a dudar de su cuerpo y del tuyo. El cuerpo todo se retira de la hipótesis del reencuentro, se vuelve inverificable, pudo no haber existido. Tu propio cuerpo pierde materialidad. Los músculos se cargan de vapor, desconocen qué apretaron. Cuando se muere alguien con quien has dormido, no vuelves a dormir de la misma manera. Tu cuerpo no se deja ir en la cama, se abre de brazos y piernas como al borde de un pozo, evitando la caída. Se empeña en despertarse más temprano, en comprobar que al menos se posee a sí mismo. Cuando se muere alguien con quien te has acostado, las caricias que hiciste sobre su piel cambian de dirección, pasan de presencia revivida a experiencia póstuma. Imaginar ahora esa piel tiene algo de salvación y algo de violación. De necrofilia a posteriori. La belleza que alguna vez estuvo con nosotros se nos queda adherida. También su temor. Su daño (Neuman 2012: 136).

La muerte de Mario en *Hablar solos* no es solamente un asunto físico, sino también una entidad, un lugar enunciativo, que actúa al interior del texto como una instancia narrativa y con la que los tres personajes, de una manera a la vez explícita o implícita, tienen que confrontarse;

y lo hacen desde los dos elementos más emblemáticos que la intimidad nos prodiga para gestarse: el cuerpo y el lenguaje, cada uno con escenas propias que los conectan incesantemente. Los tres protagonistas de algún modo mueren su propia muerte (en el sexo, en la literatura, en el cuerpo, en la ignorancia). Sin embargo, los tres no dejan de recordar e interpretar al infinito, a través del lenguaje, su propia intimidad frente a los Otros (madre, padre, esposa, esposo). Este poder que Neuman le ha dado al cuerpo muerto (y parlante) de Mario y a la muerte misma tiene la función de empujarnos al drama de nuestra responsabilidad ética con respecto al Otro. Si antes la muerte era una experiencia colectiva que comportaba una afectividad común, hoy se ha convertido en un drama personal e individual. Recordemos que, en el contexto latinoamericano, el mismo Octavio Paz señaló: “Nadie piensa en la muerte, en su propia muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque vive una vida personal. La matanza colectiva no es sino el fruto de la colectivización de la vida”¹⁷⁹ (Paz 2012: 62).

Ahora bien, Andrés Neuman consiente el desafío de pensar la muerte propia con Mario, pero agrega la dimensión del deudo que poco ha figurado en la tradición literaria. Es aquí donde la novela penetra de lleno en la intimidad entendida como zona de articulación, fricción y tensión donde se trenzan las condiciones naturales, el orden del discurso en la edificación de la intimidad. Vladimir Jankélévitch en *La mort* (1966)¹⁸⁰ postula una filosofía de la muerte como acción, como responsabilidad ética. El filósofo judío discurre sobre tres diferentes genealogías

¹⁷⁹ Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, busca nombrar el contraste de la concepción de la muerte en la realidad ancestral azteca y en la dimensión del México moderno, que surge del encuentro con el catolicismo español. Si para los aztecas, y en general en muchas tradiciones ancestrales del pasado, la muerte era una experiencia colectiva que tenía una dimensión de regeneración, Paz observa que con la llegada del catolicismo la muerte se vuelve un drama personal e individual (Paz 1997).

¹⁸⁰ La obra *La mort* de este filósofo de origen ruso pero naturalizado francés se publica solo en 1966, pero nace de dos seminarios públicos que el pensador impartió en la Sorbona entre 1957 y 1959. Jankélévitch hace un minucioso trabajo de deconstrucción de las más radicales teorizaciones filosóficas acerca de la muerte en Occidente. Primeramente, analiza la muerte de Sócrates, inmortalizada en la obra de Platón, que opone a la muerte trágica la visión serena de la espera de los Campos Elíseos, que Sócrates se merece porque actuó bien en la vida. Según Jankélévitch, esta muerte fedoniana es la primera gran “falsificación consolatoria” planteada por la filosofía, que más tarde devendrá aún más contradictoria en interpretación cristiana, donde se vuelve a la mercantilización a través de la salvación en la espera del Paraíso. En nuestro caso hemos trabajado con la versión en español traducida por Manuel Arranz para Pre-Textos, 2002.

de muerte, ligadas indisolublemente al lenguaje, a saber: la muerte en tercera persona, la muerte en segunda persona y la muerte en primera persona. La muerte en tercera persona es la muerte en general, abstracta y anónima, o la muerte propia considerada bajo una perspectiva impersonal (por ejemplo, el médico que considera la medida de su propia enfermedad): es la objetividad anti-trágica. La muerte en primera persona, por el contrario, es causa de profunda angustia. “Yo estoy acosado”, mi propia muerte representa un misterio que envuelve mi totalidad y desde la que no me puedo distanciar críticamente. Entre el total anonimato de la tercera persona y la tragedia inenarrable de la primera persona, se encuentra -para Jankélévitch- la dimensión intermedia, la muerte en segunda persona, la muerte del Otro cercano (“la mort du proche”):

[...] es la experiencia filosófica privilegiada porque es tangencial a dos personas íntimas. Es la más parecida a la mía, sin ser la mía y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré. Puedo verlo morir. Lo veo muerto. Es otro y no yo y, al mismo tiempo, es lo que me toca más de cerca. Más allá, eso sería mi muerte, me tocaría a mí. La filosofía de la muerte está hecha para nosotros por su proximidad (Jankélévitch 2002: 24).

La muerte de Mario no es sólo la muerte anónima en tercera persona, de un cuerpo biológico que fallece, sino siempre una primera persona, que vive una vida irrepetible y que, justamente por esta unicidad, se da a un otro, a una segunda persona. En este sentido, estas dos segundas personas (Elena y Lito) son precisamente las únicas a las que Mario puede donar su muerte. Gracias a esta unicidad -nos dice Jankélévitch- “cada muerte es un homicidio y ninguna muerte puede ser redimida o reabsorbida en cualquier mecanismo que sea universalista, metafísico y trascendentalista o biológico o inmanentista” (2002: 44). La muerte de Mario es, a la vez, un drama personal, solitario e íntimo, pero también una relación íntima con el Otro, tanto al que le ofrece (Elena) como al que le niega (Lito) el espectáculo de su propia muerte. Y esto transcurre justamente a través del cuerpo y del lenguaje como dispositivos íntimos por excelencia. Mario sabe que su cuerpo lo abandona, por eso se resiste a la morfina, pues quiere albergar hasta el último instante su lenguaje, grabar hasta que se ponga el sol en la ventana,

hablar con su hijo, intimar con él. Aunque paradójicamente va alejando a Elena de su diálogo, pues con ella sólo hay mutismo y miradas, una intimidad que el cuerpo terminal les ha obstruido, y que ella recobrará a través de las cartas que le escribe una vez muerto y que analizaremos en nuestro próximo apartado.

Hablar solos explora, ya desde su título, lo que sucede a cada individuo internamente cuando el cuerpo, que hace del futuro su tiempo privilegiado, se queda sin futuro. La muerte como presente, pasado y mañana es la situación excepcional con la que deben lidiar los protagonistas de la novela: ¿qué hacer cuando la muerte toca la puerta?, ¿cómo acunar el duelo y el dolor? Si la muerte es nuestro último y máximo momento de intimidad, entonces por qué no abrazarla, pensarla, compartirla con los Otros y no condenarla (y condenarnos) a la soledad y la culpa. Tanto Mario como Elena están solos, por eso *hablan solos*; y lo que es más duro: dejan en un momento solo a Lito; o cómo ella llega a entrever, huérfano, y también abortado: “Y pronto nuestro hijo será huérfano. Y nuestro futuro parecerá un aborto” (Neuman 2012: 57).

Lito queda afuera del cuadro mortuorio tradicional (hospital, degradación del cuerpo, fallecimiento, enmudecimiento); sin embargo, esa inasibilidad de la muerte es solventada por Mario entregando a su hijo la vida, su voz está viva, en la charla busca desfondar la dimensión individual y personal que lo aqueja. Esta es su forma de intimar la muerte, de restaurarse como cuerpo, hombre y padre en la intimidad de la comunión con su vida y la de Lito; al mismo tiempo que la asienta como desaparición, pero sin amputar del todo al hijo la posibilidad del duelo futuro, ya que le lega el ritual de la escucha, una gramática de la ausencia y la presencia. Por su parte, Elena crea su propia liturgia de lecturas y sexo para preparar el duelo, pues los cultos ofrecidos por la sociedad y la familia no la consuelan. Esto es visible cuando ella comenta las obligatorias actuaciones que le asigna el entorno para despedir a Mario:

Había que llamar a la funeraria para comprar el ataúd. Y a los diarios para dictar las esquelas. Dos tareas elementales, inconcebibles. Tan íntimas, tan ajenas. Comprar el ataúd y dictar las esquelas. Nadie te

enseña a (sic) esas cosas. A enfermar, a cuidar, a desahuciar, a despedir, a velar, a enterrar, a cremar. Me pregunto qué mierda nos enseñan (Neuman 2012: 126-127).

Con respecto al velorio, supuesto momento de cercanía y contención emocional, Elena indica: “Del velorio prefiero no opinar. Silencio. Familia. Crematorio” (Neuman 2012: 130). La reducción de un rito tan crucial a tres palabras secas y desnudas denota el carácter aséptico que tuvo para ella ese instante, lo que se confirma más adelante después de narrar el esparcimiento de las cenizas en el mar: “El ritual no estaba en ningún lugar, sino el tiempo que había consumido en busca del ritual” (142). Sin lugar a dudas, el ritual no está ubicado en un emplazamiento preciso, pero sí es improbable dentro de un contexto exacto: la familia. No vamos a volver sobre esta cuestión, ya revisada en los apartados anteriores. Sin embargo, no podemos dejar de puntarlo, pues confirma una de las hipótesis que cruzan nuestro trabajo, ese resquemor a la experiencia íntima en el círculo familiar. A lo largo de la obra, no sólo el título factura esa soledad del individuo en el no-diálogo, sino en innumerables situaciones que van desde la relación de Mario con sus hermanos, la de estos con Elena y la de ella con sus padres y hermana. Todos los vínculos familiares resultan infaustos para viabilizar la intimidad, pues responden a modelos más próximos a las derivas de lo público que de lo íntimo. Elena lo somete a un escrutinio devastador tras describir cómo pretenden repartir las cenizas de Mario: “La familia es un animal carroñero” (Neuman 2012: 140). Quizás, la única esperanza sea Lito, su frescura y función de puente entre sus padres e interlocutor de un Mario muerto.

“El duelo solitario y vergonzoso es el único recurso, como una masturbación” (Neuman 2012: 171), cita la viuda a Gorer retomando a Ariès. Cuando acaece la muerte, sucede el duelo, un duelo “encerrado, doblemente encerrado” (Neuman 2012: 172), sin expresión pública, vivido en privado, pero lo privado no es lo íntimo. De allí, la importancia de esta elucubración literariamente de la “desposesión de la muerte” acometida por Andrés Neuman en *Hablar solos*, a fin de restaurar un modelo de intimidad a nuestros muertos que los redima del anonimato del

régimen material y civil de los cuerpos que Martín Felipe Castagnet delatará en *Los cuerpos del verano* (2012).

Los cuerpos del verano: el cuerpo intimidado

El gozo que experimentaron los apóstoles por la resurrección de Cristo, superó cualquier otro gozo que ellos tuvieron, cuando Jesús estaba todavía con ellos en su cuerpo mortal.

Antonio de Padua (atribuido a una prédica)

Desde que el hombre se pregunta por el significado de su existencia, la muerte se ha destacado como un tema esencial en sus reflexiones. No es este el lugar apropiado para discurrir en profundidad, pues nuestro interés en el motivo fúnebre viene dado a partir de considerar la muerte como el evento último por excelencia de la intimidad, aquel lugar donde se solapan lo natural con lo cultural, lo común con lo individual, el yo con el *Otro*; y sobre todo el cuerpo con lo inmaterial. Desde un punto de vista ontológico, la muerte en Occidente ha sido tratada como el “contorno” que otorga sentido y autenticidad a la vida (Heidegger, Lévinas), o más tradicionalmente como el limen que nos introduce a un más allá salvífico que nos concede una vida eterna, según la visión judeo-cristiana. En *Hablar solos*, hemos analizado cómo este evento desmantela cualquier certidumbre porque es un “orden del todo otro”, tan excepcional, extraño y personal que se convierte en lo más íntimo que el hombre posee, puesto que al morir todo se vuelve *particular* y único.

Enrica Lisciani Petrini¹⁸¹ recuerda que, desde la Antigüedad y durante muchos siglos, la muerte había sido objeto de una refinada y diversificada “farmacología”, mediante una *melete thanatou*, esto es, una cura, o una meditación sobre la muerte dirigida a “[c]rear un hábito moral o bien de ‘serenidad’, cuya icástica efigie está desde siempre esculpida en la imagen del

¹⁸¹ Enrica Lisciani Petrini: “Porque sólo somos la corteza y la hoja...” Acerca de *La Mort* de Vladimir Jankélévitch”, *Revista Logos. Anales del seminario de Metafísica*, 44, 2011, pp. 331-354.

‘Sócrates muriente’ del Fedón platónico; o bien de *indiferencia*, que encuentra en la lapidaria frase epicúrea ‘ouden pros heme’ (“nada mío”, esto es, “no me concierne”) su inexorable símbolo; o bien, de *espera* más o menos angustiada de una salvación resurgente en un mundo superior, de la que la religión cristiana ha constituido uno de los más poderosos aparatos doctrinales y persuasores morales” (Lisciani Petrini 2011: 333-334). Muchos filósofos e historiadores (Gorer, Ariès, entre otros) han explicado el cambio de paradigma de la experiencia de/con la muerte desde el Antiguo Régimen a nuestros días, ya que en tiempos anteriores el morir era familiar, cotidiano, los hombres convivían con esto a diario (guerra, hambrunas, malnutrición, enfermedades, epidemias) y por lo tanto se veían obligados a construir marcos conceptuales de serenidad y *apprivoisement* que les socorrieran. Las condiciones médicas actuales han dejado obsoletos tales paradigmas y la muerte ha pasado a ser considerada un hecho extraordinario, negado, reprimido, alejado e incluso expulsado de las sociedades contemporáneas, tal como hemos desarrollado anteriormente, sobre todo porque el cuerpo ha adquirido un estatuto clínico capaz de escamotear/retrasar muchas veces el final.

Los cuerpos del verano se inserta en la tradición literaria de la muerte. Esta primera novela del argentino Martín Felipe Castagnet fue publicada en 2012 por Factotum y más tarde le siguió *Los mantras modernos* (Sigilo 2017). En ambas se plantean universos especulativos en los que el cuerpo como registro distintivo de los seres ha caducado aparentemente. En *Los cuerpos del verano* los cuerpos no mueren sino se reciclan y se transforman porque la tecnología ha logrado aislar en Internet nuestras conciencias para una vez “muertos” poder reinstalarlas en otros cuerpos. En *Los mantras modernos* la vida humana está totalmente inmersa en un universo virtualizado en el que la conexión a redes es un atributo natural de la existencia y en el que el cuerpo y sus partes son sometidos a la práctica de la desaparición/aparición. En ambos casos el registro corporal es la piedra angular que le permite al relato indagar los vínculos íntimos y sociales que las nuevas tecnologías podrían traer consigo. Situadas en un encuadre genérico

especulativo y ciencia ficcional¹⁸², estas obras exploran la deriva corporal de la intimidad en un mundo donde la dimensión corpórea de la intimidad debe ser redefinida. La puesta en cuestión del cuerpo físico problematiza evidentemente también el entramado emocional, tangible, químico, legal y económico con el resto de seres de la estructura social. Desde esta perspectiva la ciencia ficción en tanto modo narrativo tensiona una amalgama que va desde la imaginación a la realidad, de la utopía a la distopía y de la carne a la máquina.

La trama de *Los cuerpos del verano* se sitúa aproximadamente a 100 años en un mundo futuro en el que la biología y la cibernética han colmado el sueño de la humanidad: la vida eterna, ya que los seres humanos al morir entran en un “estado de flotación” semejante a un paraíso digital en el que vagan las conciencias hasta que son “quemadas”, es decir, reencarnadas en otro cuerpo. En ese mundo futuro la inmortalidad es digital: la conciencia del individuo puede ser aislada para pasar a Internet después de la muerte física, donde se permanece en “estado de flotación” hasta el momento en que pueda ser descargada en otro “soporte” (cuerpo). Esta “reencarnación” se lleva a cabo en los cuerpos de personas que han muerto y cuyos órganos funcionan gracias a una batería. Así, ese nuevo humano se reconfigura como una especie de muerto viviente que debe pagarse los cuerpos que le sirven de corteza. La particularidad de este universo es que se cuenta con cuatro opciones ante la muerte física, opciones que varían según

¹⁸² No nos adentraremos a discutir cuestiones de género, en primer lugar, porque no es el foco de nuestro interés, y, en segundo lugar, porque ya ha sido tratado por otros investigadores. Adscribimos a las hipótesis planteadas por los tres artículos abajo citados relativos a la primera novela de Castagnet, según los cuales el libro se enmarcaría dentro de la ciencia ficción. Para Jiménez Barrera es un texto de ciencia ficción que se destaca “dentro del territorio latinoamericano producto del tratamiento que hace al tema de la identidad”, pues forma parte de “un *continuum* de novelas que representan, a través de una modalidad distopía el paso de un capitalismo biopolítico a un neoliberalismo psicopolítico” (88). Claire Mercier lee la obra como “ciencia ficción posthumanista” y Liliana Colanzi la integra en el contexto ciborg; mientras que Mosquera reflexiona sobre las mutaciones de la ciencia ficción producto de la transformación del verosímil realista. Para ampliar, ver: Colanzi, Liliana: “Cuerpos que desaparecen: mercado, tecnología y animalidad en *Los cuerpos del verano*, de Martín Felipe Castagnet”, *Revista iberoamericana*, n.º 270, 2020, pp. 131-146; Jiménez Barrera, Joaquín: “Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad en *Los cuerpos del verano* y *Kentukis*”, *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 88-101; Mosquera, Mariano Ernesto: “De matrices, híbridos y síntomas: ciencia ficción y realismo en tres novelas latinoamericanas contemporáneas”, *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 281-296, y Mercier, Claire: “Cuerpos nómades en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit y *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet: resistencias posthumanas”, *Revista Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 123-140.

la voluntad y las finanzas. Una primera opción es habitar en Internet en tanto especie de *conciencias virtuales* ya que la actividad cerebral puede ser extraída del cuerpo y continuar viviendo en un modelo informático. Segunda opción: una vez muertos y pasados a la “flotación”, se puede ser “quemados” en cuanto se pague por un nuevo cuerpo/envase/soporte/recipiente y volver a este mundo terrenal en otro organismo. Como tercera alternativa se ofrece el poder reencarnarse en su propio cuerpo tres veces, lo que va desgastando el cuerpo hasta destruirlo. Quienes optan por esta elección son los “panchamas”, los excluidos, las partes disfuncionales del mundo, los marginados de la sociedad que incluso habitan *espacios otros*, barrios y comunidades de parias que viven a espaldas de la “civilización”. Por último, la decisión antes de fallecer puede ser ni almacenarse ni volver: elegir morir definitivamente, perderse en ambos mundos: el virtual y el carnal. Pero esto es percibido socialmente como una falla dentro del régimen, como un evento marginal y condenable.

La historia está hilada a través de Ramiro “Rama” Olivares, quien vuelve por primera vez en el cuerpo de una mujer gorda de mediana edad después de pasar varias décadas en estado de flotación. Rama resuelve retornar al “mundo físico” para cumplir dos objetivos: vengarse de su mejor amigo quien lo traicionó trasplantándose el corazón que a él le correspondía, privándolo así de una vida con su familia, y, además, encontrarse con los descendientes de su esposa después de que ésta se casara por segunda vez. El lector va descubriendo junto a Ramiro desde una mirada extrañada cómo se han transformado las relaciones sociales y públicas en su ausencia. En este entramado de un nuevo orden vital el protagonista reinicia su vida terrenal junto a la familia de su hijo Teo (un anciano enfermo de Alzheimer que se niega al proceso de la flotación-quemazón), su nieto Gales, Septiembre (la esposa) y los hijos de ambos. Amén de otra *troupe* de personajes que van desde una adolescente fascinada por la historia de la época

en que la que no había este modelo de existencia hasta un arqueólogo cibernético que percibe como poco más que prehistóricos nuestros gifs, baits, megas y tetras.

La propuesta de la novela nos interesa justamente porque pone en crisis el lugar del cuerpo en la deriva de la intimidad. Lo corpóreo como espacio privilegiado para mediar la intimidad abreva la posibilidad de mutar, de intervenir en el entorno, básicamente, de existir (o no) y de definir el ciclo de la vida, además de ser ese espacio arbitral de la intimidad porque es la dimensión que -tal como señalan Lévine y Toubol¹⁸³- experimenta una doble vivencia: por un lado, física: el descubrimiento de los objetos a través de sus aspectos; y, por otro lado, somática al percibir la vivencia del propio cuerpo. Por ello se realiza como medio de aprehensión y contención de la intimidad. De allí que los estudios dedicados a lo íntimo dediquen capítulos a su análisis. Tanto el libro de Sergio Coto-Rivel como el de Sandra Cheilan contienen un apartado sobre *intimidad y corporalidad*¹⁸⁴. Para Coto-Rivel, el cuerpo íntimo en su corpus deviene un espacio político de lucha en el que se realizan las subyugaciones del poder y las violencias de la postguerra en América Central: “Le corps, ce territoire utopique, devient plus facilement une prison dans le contexte de la dégradation physique et sociale vécues pendant les années 1980” (Coto-Rivel 2017: 189). Cheilan registra el cuerpo como espacio capaz de generar modos de disenso y diferenciación con los Otros pues en él se explicita la experiencia radical de la alteridad y del entre-dos: cuerpo-pensamiento, interior-exterior, yo-otro, principalmente en el contexto de la sexualidad:

Les différentes formes de médiatisation et de conjonction entre le corps et la pensée, entre l'intérieur et l'extérieur, entre soi et l'autre dans le cadre de la sexualité, procèdent d'une intimité du rapport au réel, soit que le corps intime noue un rapport de proximité, voire de sexualité à l'espace, soit que la corporéité, qui se manifeste essentiellement dans l'acte perceptif, se conjugue à la vie mentale, la prolonge, la révèle, pour en devenir son signe expressif (Cheilan 2015: 218).

¹⁸³ Lévine, Eva y Touboul, Patricia: *Le corps*. Paris: Flammarion, 2015.

¹⁸⁴ En Cheilan corresponde al capítulo IV, *Dans l'intimité du corps*, pp. 285-367. Coto-Rivel le dedica la tercera parte: *Espaces et corporalités*, pp. 169-201.

Los abordajes recurrentes de la intimidad tal como vimos en el primer capítulo regresan al cuerpo insistiendo en la dimensión psíquica y material de la intimidad retomando la máxima de Michel Braud: “[l’] écriture intime est une écriture du corps, où le corps impose ses signes comme autant de signes du moi” (2002 : 14). De hecho, Neuman y Mesa proporcionan un lugar central al cuerpo a través de diversas manifestaciones de lo sensible (cuerpos dolientes, fotografiados, cuerpos que teclean, que oyen, que sienten, que comen, que beben), pero gracias a la focalización interna en uno de los personajes las novelas antes revisadas no se concentran en una hermenéutica del cuerpo sino más bien en la experiencia de cuerpos vividos, es decir, como signos en los que revelan deseos, confusiones, temores. La dramatización del cuerpo participa así de la construcción de una subjetividad ambivalente: para Casi el cuerpo le permite desplazarse y ocultarse, al mismo tiempo que es su prisión adolescente, como también el espacio de su libertad ciudadana. En lo que concierne a Knut, el cuerpo es el lugar de la insatisfacción por eso nunca lo *vemos* y sólo se presenta como expansión de deseos (eróticos) y motivaciones criminales (robo); Mario es un desahuciado, pero habla, recuerda, fantasea. Podemos decir entonces que la representación del cuerpo se cruza con lo emocional anclando lo material en el mundo gracias a una gramática intimista que expresa el solapamiento entre lo físico y lo psíquico para dar lugar a procesos de imbricación, contaminación, prolongamiento y cuestionamiento tanto del sujeto como del entorno. En este sentido, el cuerpo señala la omnipresencia de la intimidad en los sujetos y posibilita su construcción. La forma de sentarse de Casi y el enrojecimiento de sus mejillas cuando se acerca a Viejo denotan a veces sus mentiras, otras su pudor frente a un hombre adulto; la cicatriz de Sonia manifiesta una intimidad herida y la sequedad en la boca de Elena da cuenta de sus ganas de tomar sedantes para evadirse. Mario tiembla y suda al conducir llegando a Comala de la Vega, y si bien esto puede ser un síntoma de la enfermedad, también declara los temores de un padre cuyo viaje vital se va concluyendo.

La conexión simbólica y material que el cuerpo cristaliza es indiscutible al momento de ostentar la intimidad porque es imposible desligar ambas anchuras. De hecho, la idea de individuo es impensable sin cuerpo, un sujeto es ciudadano hasta que su cuerpo es evidencia en el mundo de los vivos. Pero tal obviedad es la que entra en crisis en la novela de Martín Felipe Castagnet pues nos arrebató la familiarización existente entre intimidad y cuerpo. El individuo no tiene un solo cuerpo, tiene *otra cosa* que se muda a Internet. Al poder elegir mudar nuestra *alma, conciencia* o subjetividad a un tipo informático, el cuerpo adquiere una mera función de receptáculo, de equipo capaz de contener algo mayor.

Liliana Colanzi detalla cómo dentro de la tradición cartesiana/binaria de Occidente el cuerpo ocupó un rol subsidiario a la razón y el espíritu. El hombre es hombre porque piensa, de allí su existencia. El pensamiento abstracto y sus procesos cognitivos fueron preferidos en esta línea a la hora de construir el sujeto en detrimento de la corporalidad. En palabras de Colanzi:

La novela de Castagnet está concebida dentro del paradigma cartesiano que divide al sujeto en cuerpo y conciencia a través del planteamiento “*cogito, ergo sum*” (pienso, luego existo). En el *Discurso del método* (1637), que sirvió de base al pensamiento occidental moderno, Descartes propuso que la razón —el pensamiento abstracto— era lo que nos hacía humanos, mientras que el cuerpo pertenecía a la esfera de lo animal. El vehículo de la razón era el habla: Descartes no les reconocía a los signos de los animales la categoría de lenguaje, y por tanto señalaba que sus habilidades y destrezas no probaban que los animales fueran nuestros semejantes, sino que eran más bien autómatas cuyos procesos no se diferenciaban del mecanismo de un reloj (Colanzi 2020: 134).

Sin lugar a dudas, *Los cuerpos del verano* se asienta sobre esta larga escisión cartesiana en la que el cuerpo se desidentifica con la vida interior de cada uno demostrando cómo estos contenedores de subjetividades no son más que mercancías a las que se comercializa, privatiza y domina. El registro de lo corporal como cristizador de intimidad caduca en el universo futurista de la novela, pues los cuerpos se vuelven sólo objetos intercambiables, reciclables y extrapolables entre las subjetividades que los compran y venden. En este mundo en que Internet se convierte en el repositorio de la intimidad humana (la red es la “pecera” donde flotan apaciblemente los muertos), los cuerpos, en cambio, pasan a ser vistos como cosas: “Vivo en

mi cuerpo original, aunque a veces fantaseo con intercambiarlo por el de una chica asiática” (Castagnet 2012: 45-46), dice Azafrán, una adolescente de 16 años. En la novela lo “que hay más en el interior de cada uno” se independiza de lo material y no guarda relación con él más que como necesidad empírica para asomar al mundo tangible. La intimidad que cada uno desarrolla carece en la novela de esos dos eventos íntimos por antonomasia: el cuerpo en que nacimos y la muerte. Lo humano se ha resignificado de tal modo que ambas condiciones no crean intimidad, simplemente porque han sido borradas como eventos en el horizonte de expectativa social: nadie muere ni debe padecer dolor, ni intervenir su cuerpo para prolongar la vida pues sencillamente tiene la oportunidad de comprar el que le plazca, lo que conduce a una *desintimación* con todo lo que esta materialidad conlleva (sexualidad, dolor, goce). De allí que los cementerios hayan desaparecido, o los trasplantes sean técnicas en desuso. Ni hablar del cuidado emocional y físico, total, aunque fumemos como chimenea nunca veremos necrosar nuestro pulmón, en cuanto se inicie el deterioro, compramos un envase completo. En la novela, esta redefinición del individuo es sometida a la despiadada ley del mercado: un cuerpo joven, sano y bello es más costoso que uno viejo, enfermo y feo. Así, los ingresos económicos determinan el acceso, los ricos pueden costearse cuerpos jóvenes y saludables, mientras que la clase media y obrera tiene que conformarse con cuerpos defectuosos, como Ramiro, cuyo organismo no sólo es obeso, sino que le falta un pulmón. La inmortalidad está sujeta a la lógica del capital: los cuerpos son considerados “un recurso natural valioso” (Castagnet 2012: 18) tratado como mercancía. Este aspecto de la obra es el relevado por los tres artículos consultados (Colanzi, Jiménez Barrera y Mercier). Los tres estudios leen la novela dentro de la deriva capitalista y coinciden en señalar que el escenario distópico presenta la tecnología como el gran aliado del capitalismo salvaje, un sistema en el que hasta los cuerpos y las subjetividades se convierten en moneda de cambio neoliberal reproduciendo a gran escala terribles dislocaciones y desigualdades: “En el ‘nuevo capitalismo’, el cuerpo es la primera propiedad. Nos pertenece

para ser modificado, alterado, mutilado, conectado, ensanchado y, en última instancia, destruido. *Los cuerpos del verano* muestra cómo la relación de propiedad con respecto al cuerpo exagera el impulso autodestructivo” (Colanzi 2020: 137), o para decirlo con el mismo Ramiro: “La prolongación de la vida suele estar acompañada de una prolongación del fascismo” (Castagnet 2012: 32).

Ciertamente la historia da cuenta de la crueldad y el ventajismo humano que todo nuevo paradigma puede engendrar, ya que en esta novedosa sociedad cibernética hay lugar para barbaries magnánimas: compra y venta de cuerpos, torturas como juegos, incendios y suicidios colectivos en África para evitar la esclavitud, o madres adineradas estoqueando cuerpos en caso de que sus hijos mueran en accidentes. El Estado por supuesto ha buscado legislar y legitimar los cambios, a través del registro Koseki¹⁸⁵, por ejemplo:

Un registro nacional donde figurara cada cambio de cuerpo y las relaciones que eso creara entre los individuos. El registro ayudó a institucionalizar vínculos familiares que hasta entonces estaban fuera del sistema, como la relación entre un quemado y los padres del huésped original [...]. El Koseki posibilita hacer justicia en tiempos en los que el cuerpo es una evidencia ambigua, pero también posibilita el surgimiento de nuevas formas de discriminación (Castagnet 2012: 32-33).

Las mutaciones sociales presentadas en la novela son innumerables: van desde las estructuras familiares rizomáticas (padres que queman hijos en hermanos, hijos que queman en sus padres, esposas en sus maridos y los maridos en ellas), pasando por el sistema laboral (trabajos en los que se destruye el cuerpo) hasta la sexualidad con la normalización total de las parafilias (empezando por la necrofilia, la pedofilia y la coprofilia). Al dismantelar la evidencia física como sustrato de la legalidad pública y privada¹⁸⁶, todo se desestabiliza pues ningún sistema es capaz de legislar las intimidades, por lo cual la estructura de la paz civil explota:

¹⁸⁵ Tal como el mismo autor ha señalado, la novela toma el nombre del registro familiar japonés. Puesto que el Koseki está considerado el registro de control individual más antiguo del mundo, se hace un guiño evidente a los mecanismos estatales de vigilancia de la población civil desde el entramado de su intimidad (nacimientos, matrimonios, muertes y todo tipo de acontecimientos relevantes para el Estado como la homosexualidad o los cambios de nombre por casamiento o divorcio).

¹⁸⁶ Sergio Coto-Rivel concluye en su libro que la subjetividad se presenta en las novelas de su corpus (*Paisaje con tumbas pintadas de rosa, El gato de sí mismo, Ciudad de Alado*) como posibilidad de reivindicación política de la

No significa que con las reencarnaciones se haya alcanzado la paz. Antes se verbalizaba más; hoy el resentimiento es implícito. Cada uno se dedica a sus pasiones y a sus odios en silencio; no hay mucho más que se pueda denunciar.

La discusión pública está en los usos del cuerpo, lejos de cualquier implicación moral (Castagnet 2012: 30).

Si no hay jóvenes ni viejos, tampoco hay jubilaciones ni sistemas previsionales; si no hay hombres ni mujeres, ni muertos ni vivos, no hay feminicidios ni crímenes de sangre, tampoco extranjería o nacionalidad. Los partidos políticos se ven obligados a encontrar sus propios ordenamientos y clasificaciones en la representatividad, los que parecen ser más crueles que los anteriores. Una vez impugnado el cuerpo como mediador entre la subjetividad y el mundo, las certezas identitarias de lo público (parentesco, sexo, edad, raza, nacionalidad) se perturban y quedan libradas a la mediación del mercado y la propiedad privada que se edifica sobre las únicas dos realidades irrefutables: el deseo y el capital. Sin embargo, para que el primero se exprese civilmente sólo le resta la notación del capital para ejercerse, pues ha extraviado su signo salvaje, su parte “animalmente humana” (Pardo). Una vez que la amenaza de la muerte claudica, la vida como estado de excepción y vulnerabilidad también lo hace y el ordenamiento jurídico de lo privado en las leyes de la ciudad se echa por los suelos; o deviene -para utilizar la expresión de Pardo- una “fantasía nihilista”.

Tal como se desprende de estas reflexiones, el cuerpo, lo orgánico, esa parte animal del hombre, le permite singularizarse, experimentar la intimidad porque le es a sí mismo y no a los Otros, porque el cuerpo es un espacio *à moi* que nos conecta con el mundo permitiéndonos la experiencia de la intimidad y la intervención política. El cuerpo es nuestra parte sagrada para

homosexualidad justamente en la materialidad de los cuerpos propios. A este proceso de inscripción de la reclamación política en el cuerpo de los personajes el crítico le llama efectivamente: “l’intime politisé”. Mientras que Cheilan al analizar Pessoa, Proust y Woolf explica que la *intimización* se logra gracias al pasaje de lo físico a lo psíquico a través de la memoria involuntaria del cuerpo nacida en los perfumes, los olores, gustos y textualidades, ya que la sensación crea a la conciencia y no existe despersonalizada de la materialidad corporal: “L’écriture de sensations est donc une écriture de l’émotion, c’est-à-dire une écriture réactive, révolutionnaire, qui noue intimité corporelle et intimité psychique” (Cheilan 2015: 234).

Bataille, y también nuestra parte maldita. Para Foucault en *Naissance de la clinique* (1963)¹⁸⁷ es un espacio de estudio y especialización justamente porque es el espacio de la excepción particular sobre el cual hay que ejercer las políticas de vigilancia y castigo. Al cuerpo se lo *politiza* porque es *politizable*, porque es sagrado (Bataille) y *excepcionalmente mío* (Foucault). Baste recordar las ideas de *Le corps utopique*¹⁸⁸, texto en el que el cuerpo se explica como ese lugar absoluto del que no podemos huir, que es parte nuestra porque “está siempre ahí”. Es al mismo tiempo material y espiritual, inerte y vivo, interior y exterior, aquí y en *otros lugares*. La cuestión foucaultiana del cuerpo en esta conferencia emerge a través de la tensión de estos conceptos antitéticos: el cuerpo es el que es y, en ese sentido, es una “contra-utopía”, pues si el lenguaje actual utiliza este término para calificar un sueño o una fantasía, la *u-topia* -nos recuerda el filósofo- significa etimológicamente “aquello que no existe en ningún lugar”, “aquello que no está en ninguna parte”. Por eso Foucault habla de un “cuerpo utópico”, lo que equivale a considerar que el cuerpo no es justamente “ninguna parte”, pues es el yo (*moi*) y el aquí (*ici*): el cuerpo es el primero de todos *mis* lugares posibles, el más íntimo, aquel sin el cual no podemos encontrar un más allá: “Mon corps, c’est le contraire d’une utopie, ce qui n’est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d’espace avec lequel, au sens strict, je fais corps. Mon corps, *topie* impitoyable” (Foucault 1966: s/p). A partir de ahí, de ese lugar absoluto del que es imposible desertar y en el que se forman nuestros mundos, muchas utopías han podido construirse para evadirlo, sin tener en cuenta -asevera Foucault- que es desde él, desde el cuerpo, desde donde construimos todos los “más allá”, y desde donde surgen todos los lugares posibles, reales y utópicos.

El acierto y desconcierto de la novela de Castagnet es que nos niega esta posibilidad de *utopización*, pues al extinguirse el cuerpo como marca diferenciadora se asfixia su poder de

¹⁸⁷ Foucault utiliza el término de “atlas anatómico”, es decir, una geografía capaz de dar cuenta de nuestra historia natural y cultural.

¹⁸⁸ Michel Foucault: *Le Corps utopique*, corresponde a una conferencia radiofónica en France-Culture, 1966. Usamos aquí la versión digital propuesta por ArchivosFoucault.

excepcionalidad y entra de lleno en la *normalización* pública y privada mezclando las dos fuerzas mayores que nos determinan como humanos: la acción (naturaleza) y la representación (cultura): “Me pregunta [Moisés] todo lo que es posible formular sobre mi naturaleza: fechas, parientes, locaciones, conexiones, procedimientos, intervenciones, aparatos y usuarios en la red. Cada respuesta genera al menos tres preguntas. Cuando finalmente no se le ocurre qué más decir, le consulto qué tipo de trabajo tiene para mí porque sus preguntas solo consiguieron desorientarme” (Castagnet 2012: 71).

En este nuevo régimen en el que se desnaturalizó la relación entre cuerpo e intimidad, la única opción es la privatización, es decir, ese espacio concebido en espejo de lo público y no de lo común. De allí que el poder político esté sustentado en un inconfesable régimen de dominación privada en la que los cuerpos son mercancías. Dado que todo cuerpo no es más que un objeto, la relación con él se da sólo en el orden de la mediación mercantil: quienes cuidan su cuerpo es para venderlo mejor, los esclavos africanos no quieren volver como esclavos entonces se prenden fuego para desintegrar su cuerpo ante lo cual los hacendados se quedan sin mano de obra por lo que deciden amenazar con el descuartizamiento de familiares a quienes se suiciden con fuego; los deportes de alto riesgo se popularizan hasta el punto de utilizar más de tres cuerpos en una misma competencia aumentando el morbo de cada espectáculo o el uso de drogas duras ya no es combatido por el miedo a dañar a terceros sino al propio cuerpo que no podrá ser vendido. La sociedad que ha extirpado el cuerpo particular en su seno contradictoriamente busca vivir experiencias sensibles extremas; pero como cada ser se ha separado de su soporte original, la experiencia no puede ser acreditada más que por un mercado que la posibilite: se venden y compran cuerpos para experimentar deseos de manera alternativa y desechable: experimentar diferentes muertes, diferentes sexos, diferentes razas o etnias: “Claro que, ahora un país como Japón está lleno de japoneses con cuerpos de occidentales” (Castagnet 2012: 25).

El cuerpo corresponde a la parte animal del entramado social, a la vida desnuda no modelada por la comunidad, pero mediada por ella. Al convertir nuestra parte animal en registro público lo lanzamos al campo de las igualdades corriendo el riesgo de volverlo únicamente moneda de cambio. José Luis Pardo fue claro en este sentido al señalar que si el cuerpo lo definimos únicamente como zona privada estamos determinando su valor exclusivamente dentro del régimen de la *polis*, y no de la potencia entendida como en la Grecia clásica en tanto

[a]nimalidad de quienes tienen “phoné” pero no logos, voz pero no voto [representada] en la animalidad de los esclavos, las mujeres y los niños, seres despojados de todo derecho positivo: que podían expresar el placer y el dolor pero carecían de palabra pública para discutir acerca de lo justo y de lo injusto, de lo adecuado y de lo inconveniente [...]. Pero que también al mismo tiempo en su lenguaje (phoné) tenían los sentidos implícitos de un término y no los sentidos rectos acordados por una comunidad de locutores (palabra pública) (Pardo 2016: 147).

El cuerpo aparece como el lado animal que ha sido desvaído de la cultura; pero también retorna permanentemente en la vida del personaje como obsesión. La obra es aquí contundente: la captación de lo fisiológico domina las descripciones y las percepciones de los personajes; por ejemplo, Ramiro relata encantado las necesidades biológicas de su nuevo cuerpo: “Sonríe mientras me hago pis. Lo interpreto como una falla, como haría al escuchar un ruidito dentro del auto; luego lo disfruto, de pie, en un mediodía cada vez más fuerte” (Castagnet 2012: 12); enfatiza los olores (a naranja, a azahar, a lluvia, a detergente de limón) que le recuerdan a su padre, se lamenta por no tener pene, viviéndolo como una falta, o permanentemente referencia el calor o el frío en la piel y el hambre o la sed. Este mundo táctil, sonoro, olfativo y visual que domina la experiencia de Ramiro viene a contravenir el orden impuesto al cuerpo en esa sociedad. Al exacerbar todo dato biológico (rugosidades, asperezas, suavidades, penumbras, luces o ruidos), Castagnet insiste en aquella inapelable necesidad del cuerpo para acunar/proyectar lo inmaterial, ya sea conciencia, alma o intimidad¹⁸⁹:

¹⁸⁹ Recordemos, por ejemplo, la emoción de Ramiro al conectar su portátil para que Vera desde la flotación, pero con su voz humana salude a Teo (su hermano) quien ya prácticamente desmemoriado de su mundo, no come ni reconoce a nadie. Vera logra con su voz y sus recuerdos (“¿Te acuerdas cuando nos disfrazábamos de monstruos

Il [le corps] a, après tout, lui-même, ses ressources propre et fantastique (sic); il en possède, lui aussi, des lieux sans lieu et des lieux plus profonds, plus obstinés encore que l'âme, que le tombeau, que l'enchantement des magiciens. Il a ses caves et ses greniers, il a ses séjours obscurs, il a ses plages lumineuses. Ma tête, par exemple, ma tête: quelle étrange caverne ouverte sur le monde extérieur par deux fenêtres, deux ouvertures, j'en suis bien sûr, puisque je les vois dans le miroir; et puis, je peux fermer l'une ou l'autre séparément. Et pourtant, il n'y en a qu'une seule, de ces ouvertures, car je ne vois devant moi qu'un seul paysage, continu, sans cloison ni coupure. Et dans cette tête, comment est-ce que les choses se passent? Eh bien, les choses viennent à se loger en elle. Elles y entrent -et ça, je suis bien sûr que les choses entrent dans ma tête quand je regarde, puisque le soleil, quand il est trop fort et m'éblouit, va déchirer jusqu'au fond de mon cerveau-, et pourtant ces choses qui entrent dans ma tête demeurent bien à l'extérieur, puisque je les vois devant moi et que, pour les rejoindre, je dois m'avancer à mon tour. Corps incompréhensible, corps pénétrable, et opaque, corps ouvert et fermé: corps utopique. Corps absolument visible, charnel, en un sens: je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par-derrière, surveillé par-dessus l'épaule, surpris quand je m'y attends, je sais ce qu'est être nu; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle je ne peux le détacher (Foucault 1066: s/p).

En la novela, los cuerpos y el sujeto se separan para hacer de los cuerpos cosas reciclables y suscritas a toda institución en un marco de legalidad: familiar (se establecen nuevas formas de parentesco que van más allá de la hetero/homo y trans/normatividad), laboral (nuevos contratos) y jurídica (nuevos derechos para los quemados), la solidaridad entre cuerpo e impronta política se anula dando paso a la liquidez de las relaciones -retomando a Bauman- mediatizadas por la certeza del capital, la tecnología y la superficialidad. En esta nueva matriz que conjuga capital con virtualidad, no todo es incorpóreo: se describe Internet como una entidad "transparente, viscosa, translúcida", similar a la de una medusa que agrupa a millones de algas bajo su campana (20), mientras que la pantalla de la computadora "huele a sangre, a líquido amniótico" (Castagnet 2012: 14). Aquí la novela señala la naturaleza perversa de la ley, ya que una vez que se ha sido parte del cuerpo virtual (flotación) es posible regresar al mundo físico, pero está "prohibido" hacerlo en el cuerpo original, lo que provoca la desfamiliarización

para asustar a mamita?", 102) recuperar los vestigios de memoria que aún quedan en Teo, impulsarlo a los brazos de Ramiro y hacerlo comer.

del sujeto con su materia desde el inicio del ciclo vital; a excepción de convertirse en el elemento desestabilizador del equilibrio: un panchama, como veremos más adelante.

Bien ha puntualizado Liliana Colanzi cuando describe las sexualidades alternativas, “queer”, en la novela y formula que la propuesta de Castagnet se aleja de las lecturas *queer* existentes, en donde [las] identidades sexuales fluidas y ambiguas se constituirían en un espacio de resistencia ante un sistema dominante heterosexual, católico y orientado a la familia nuclear; en *Los cuerpos del verano*, en cambio, el sistema dominante es el que permite, gestiona y estimula la experimentación sexual como modalidad de consumo (Colanzi 2020: 141). Desde esta lectura, el escritor argentino ofrece un futuro más complejo que el descrito por pensadores como Donna Haraway¹⁹⁰, pues en este mundo de la flotación se conjuga capitalismo y deseo, a través de los avances tecnocientíficos, exponiendo “cómo siempre se puede convertir al cuerpo en mercancía, desestabilizar la institución heterosexual y crear otras formas de comunidad” (Colanzi 2020: 148).

José Luis Pardo en *Políticas de la intimidad* analiza la figura del déspota en el Antiguo Régimen para explicar por qué en una sociedad es tan importante preservar la intimidad y no arruinarla sacándola a la *polis*. La palabra del déspota no es pública porque no puede dialogar con el *logos* de los ciudadanos, tampoco es íntima porque no es la *phoné* de los excluidos de la *polis*, por ello se apersona en lo privado, único reducto que no es público ni íntimo: “La palabra del Déspota es privada, es un grito con fuerza de ley que se refiere a sí misma con una potencia arbitraria en su decir” (Pardo 2004: 167). Encapsular la ciudad en una privacidad déspota imposibilita el tratamiento de lo civil en el juego de las libertades, pues el ágora se desplaza afuera de sus posibilidades de debate y sanción. Por eso en la novela ya ni siquiera queda alguien con quien luchar, ante quien resistir, ante quien custodiar la intimidad porque todos los

¹⁹⁰ En *A cyborg manifest*: “[A] cyborg world might be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints” (citado por Colanzi, 141).

roles disciplinarios y normativos del Estado han sido suplantados por un poder digital omnipresente que forma parte del sujeto mismo en todas sus dimensiones corporales y subjetivas: “[la flotación] es el lugar donde solo se vive el momento, la luna y la nieve, las canciones y los fuegos artificiales, donde todos rehúsan caer en la desesperación y en las responsabilidades” (Castagnet 2012: 38).

El cuerpo como lugar privilegiado de la intimidad, como espacio en el que se asientan las particularidades de la construcción subjetiva se neutraliza y cada individuo deja de serlo según su carnalidad; el cuerpo no muere, se desecha, se maltrata, se aniquila, “se quema” perdiendo su función íntima y ciudadana convirtiéndose únicamente en una mercancía sin poder de injerencia social más que como anexo que representa una fuerza útil, productiva y sometida a las modalidades del deseo oficial: “Hay tiempo para raparse y para mantener las canas, para embarazarse y para torturar, para salir campeón del mundo y para reescribir la enciclopedia” (Castagnet 2012: 34-35).

Ahora bien, si el deseo normalizado en el ágora es la adquisición de otros cuerpos para vivir “todas las vidas y sensibilidades posibles”, la novela nos presenta también un reverso, un elemento inquietante que se aferra a su intimidad corporal: los *panchamas*, personas que una vez muertas (sin entrar en flotación) pueden prorrogarse hasta tres veces en su propio cuerpo. Tal como apuntala Colanzi, en un mundo postidentitario, postcorpóreo y postgénérico, el gesto contestatario al orden viene de los que deciden rechazar la inmortalidad respetando el ciclo biológico. En efecto, aquellos que deciden morir definitivamente son tan pocos que “ni siquiera llegan a ser una estadística” (17); entre ellos están la exesposa de Ramiro y su hijo Teo. La muerte, para ellos, es la auténtica frontera, una que está signada por el cuerpo y su condición animal, efímera, débil. En este sentido, la sociedad oficial *desposee* la muerte, lo que se nota en el borramiento de los símbolos fúnebres y sus rituales, como los cementerios, que se transforman en granjas, son convertidos en museos o en el emplazamiento propicio para las

villas panchamas. Si el ser humano se retira de su bastidor biológico y se reduce a un patrón informático, entonces el único camposanto posible es Internet: “en internet me esperan mis muertos”, dice Ramiro (14), quien reiteradamente se conecta a la red para conversar con Vera, la hija muerta que habita en Flotación.

El camino de impugnación y contestación social al régimen de los cuerpos docilizados por la inmortalidad digital, lo sacaban efectivamente aquellos seres que están tan íntimamente compenetrados con su organismo que no quieren abandonarlo. Sin embargo, unos como Teo ni siquiera forman parte de la *polis* (legalidad y estadística), y los otros, los panchamas, son en la novela los marginales totales, los deformes, tullidos y “atontados”, los que viven en barrios desfavorecidos y pobres, los que hacen los trabajos peor valorados, aunque de ese modo son los que no refrendan el ser mercancía. Cuando se niegan a dejar sus cuerpos, aceptan su condición mortal, biológica y, por ende, animal. Se los compara con lo monstruoso (con las bestias, se dice que pueden tener cuatro dedos, que no logran moverse con normalidad o que tienen huesos y sangre distinta) y con lo animal (“bestias de cuatro patas”, “aliento a rata”, “olor a marisco”). Representan el lugar de los excluidos en el espacio público, de los que tienen voz, pero no voto, no se les autoriza la participación ciudadana porque no respetan que “la ley de la naturaleza es cambiar a otro cuerpo luego de la muerte” (Castagnet 2012: 81):

El Koseki los señala en las entrevistas de trabajo y terminan con los peores trabajos; viven en los lugares menos higiénicos y nadie habla de ellos en los medios salvo para culparlos por la desocupación de los jóvenes. Quienes opinan así deben haber sido quemados con entrañas de piedra. No lo conocen a Cuzco; tampoco querrían hacerlo. Es educado y eficiente, callado pero amistoso, leal hasta la última vértebra (Castagnet 2012: 80).

Cuzco es el panchama que limpia en casa de Septiembre y Gales, el empleado que entra a escondidas para no ser visto y que ayuda a Ramiro para acicalarse o incluso moverse. Para los panchamas el mundo es distinto, reina otro orden, el de lo ingobernable, de lo salvaje y de las ruinas. En este espacio panchama el cuerpo es ese lugar del que no podemos huir, esa *topía* implacable desde donde se construye identidad y se resguarda la intimidad. Los panchamas

saben que su decisión los reconcilia con su naturaleza biológica al mismo tiempo que articula la carne en tanto matriz simbólica alternativa, es decir como espacio auténtico del yo y de conflicto con los otros:

Cuando hace una pausa, se muerde las uñas. Dice que siempre se sintió cómodo en su cuerpo y, al morir, rechazó todos los procedimientos de traspaso. En el campo lo escupían por panchama y tuvo que mudarse a la ciudad. No le parece que aferrarse a su cuerpo original sea desagradable. “En todo caso es infantil”, dice “y eso no tiene nada de malo” [...]. Le pregunto por las desventajas físicas. Cuzco levanta los hombros. “Mi cuerpo no envejece, pero sí se deteriora; con los años va a volverse más torpe. Algún día mi cuerpo se va a morir de una forma horrible, y yo con él. Me parece justo” (Castagnet 2012: 97).

La vida panchama se asemeja a la descrita por José Luis Pardo para dar cuenta de la intimidad. Podemos equipararla a la de los esclavos, las mujeres y los hijos en la *polis* en tanto y en cuanto corresponde a un género de vida *desigual* vetada del espacio público y privado. Estos hombres y mujeres representan la forma peculiarmente humana de ser animal, lo que Pardo identificó con la *intimidad* (Pardo: 147). Los panchamas reivindican su inexistencia política porque viven en una relación directa con el poder, pero no con el poder político (*potestas*), pues de allí están excluidos, sino con la potencia “salvaje” de la naturaleza, viviendo en su absoluta vulnerabilidad y suspensión. Uno de los principales asentamientos panchama es Gorila (donde vive Cuzco), una villa situada sobre un antiguo cementerio¹⁹¹: “Gorila es el trazo animal –biológico, indomable, mortal– que ha sido expulsado de la sociedad pero que existe contiguo a la ciudad, recordándole su potencial desestabilizador” (Colanzi 2020: 144). Exactamente, Gorila simboliza la heterotopía del nuevo paradigma social, ya que lo impugna doblemente: como experiencia orgánica en ruinas (discapacitados, ciegos, cojos, pobres) que denuncia la quimera del modelo idílico de reencarnación y como espacio *otro* al gobernado por las leyes de la ciudad (capitalismo, Koseki y matriz robótica). Allí no llega el registro Koseki e Internet es muy precaria, tanto que existen espacios (huecos) que escapan al poder del control

¹⁹¹ Nótese en este sentido el tabú de la muerte y de su expulsión de la sociedad; aunque según cuenta Ramiro, en Gorila, la gente evita pisar o profanar los restos de tumbas porque traen mala suerte (registro de lo sagrado) mientras que el resto de la sociedad los ha desacralizado hasta convertir los cementerios en granjas porque son tierras fértiles. Otra vez la idea de la utilización de los cuerpos para el mercado, esta vez de alimentos.

cibernético. Al ser un espacio exceptuado, impera el flujo de datos, las transacciones ilegales, las avideces no contempladas por la ley en sus los deseos más recónditos. Según Moisés (el jefe de Ramiro en la oficina de gobierno donde encuentra trabajo) en Gorila todo es contrabando e ilegalidad: “Cuerpos sin notificar. Intervenciones fuera de la ley. Alquileres por un día. Menores de edad. Grupos de cuerpos desechables para actividades de riesgo. Guerrillas. Experimentos químicos. Clítoris del tamaño de un pulgar, si eso te interesa” (Castagnet 2012: 72). Si bien podemos interpretar la villa como una consecuencia de la deriva mercantil (Mercier, Jiménez Barrera) también podemos leerlo como la suspensión de la regulación civil necesaria para permitir la intimidad (Pardo): todo se da cita en ese territorio cuya huella mayor son los cuerpos propios y el deseo “desviado” de mantenerlos, se puede hallar desde órganos humanos “de baja calidad” hasta mapas del subte de hace veinte años o libros de poesía. Esta indisciplina panchama sustrae al cuerpo de la vigilancia y la normalización, restituyéndole un orden sagrado y político, aquel de la intimidad no domesticada por la oficialización de la disposición pública, o para decirlo con Michel Foucault, el de la utopía:

Le corps aussi est un grand acteur utopique. Toutes ces utopies par lesquelles j’esquivais mon corps, elles avaient tout simplement leur modèle et leur point premier d’application, elles avaient leur lieu d’origine dans mon corps lui-même. J’avais bien tort, tout à l’heure, de dire que les utopies étaient tournées contre le corps et destinées à l’effacer : elles sont nées du corps lui-même et se sont peut-être ensuite retournées contre lui [...]. Car c’est autour de lui que les choses sont disposées, c’est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu’il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n’est nulle part: il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j’avance, j’imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j’imagine (Foucault 1966: s/p).

De allí, la labor de Ramiro como informante de un “arqueólogo cibernético” (Moisés) dedicado a buscar lo desaparecido en la red porque “[e]n lo que se hace desaparecer está la clave de la humanidad, nuestra tarea es reconstruir lo destruido, reponer lo perdido, reaparecer lo invisible antes de que desaparezca del todo” (Castagnet 2012: 72).

Volver visible el cuerpo biológico, recuperarlo del olvido digital y de la muerte, restaurar sus sudores y paladares, sus abrazos y golpes es el compromiso que denota la novela. Para reconciliar nuestro lado salvaje e indomado con el espacio público por medio del cuerpo, la novela privilegia los sentidos de proximidad reenviando los personajes a lo que Edward Hall llama “los receptores inmediatos”¹⁹² (gusto y tacto), y los “de distancia” (visión, sonido y olfato). Foucault piensa en este contexto el cuerpo desde esos “lieux pénétrables, opaques, ouverts et fermés” que comunican, realizan y enlazan nuestra intimidad con lo público. La experiencia sensorial en la novela posibilita la emergencia de la intimidad en el texto y en el mundo, hasta el punto de que Ramiro decide quemarse finalmente en un caballo, porque piensa que el ser humano en definitiva no es más que una de las opciones animales existentes: una forma propiamente humana de ser animal: “Quizás haya personas que siempre debieron ser pulpos; quizás cada uno tenga inscripto en sus genes el verdadero animal que uno debería ser, y el humano es una opción más entre tantas otras (Castagnet 2012: 123).

Después de morir como mujer gorda, Moisés le paga a Rama uno de los mejores cuerpos del mercado, el de un esbelto y viril hombre africano, aunque no contempla la intimidad de ese cuerpo: el hermano del africano odiaba a su hermano, por ello asesina cada una de las reencarnaciones. El segundo cuerpo es así asfixiado (con una bolsa de basura), por lo que el personaje se *quema* en el de un caballo. Esto se cuenta en las dos últimas páginas de la novela que están impregnadas por lo sensorial y lo espiritual: las caricias de Cuzco en las crines dan cuenta de la cercanía emocional que nació entre los personajes, el galope, los olores a pastura, el cuidado de Gales (ahora mujer veterinaria) denotan la intimidad del protagonista como abuelo, amigo¹⁹³, ser sexual (“Una yegua en celo, nos resoplamos mutuamente”) y padre (“Vera

¹⁹² Twitchet Hall E. : *La dimension cachée*. Paris: Le Seuil, 1966. Citado por Cheilan (2016, p. 224).

¹⁹³ “Cuzco siempre me ayuda, aunque no le paguen por hacerlo. De alguna manera mezquina me alegro que así sea: la ausencia de dinero me permite sentir que estoy acompañado no por un empleado, sino por un amigo” (Castagnet 2012: 80)

viene a tomar el cuerpo de una de mis potrillas”) al mismo tiempo que lo reconcilian con su animalidad/corporalidad (“El último miembro fantasma desaparece”).

El espectáculo hípico (“pie izquierdo, mano izquierda, mano derecha, pie derecho, suspensión”) está temporalizado por la interioridad del personaje que difracta, dilata e *intimiza* el evento. El momento de la tercera quemazón se convierte en tiempo de deseo y se conjuga al momento de reencarnarse en un caballo (expresado significativamente en la desaparición del miembro fantasma). La temática de la animalidad y la subjetividad reescribe en estas páginas finales una aprehensión completa de la intimidad del yo vivida desde el cuerpo. La sensación que se transmite es de ritualidad ante la muerte no sólo por los colores (rojo, negro y amarillo) y las frases iterativas propias de una ceremonia, sino también por la presencia junto al quemado de toda la familia. Con las repeticiones y anáforas, la prosa de Castagnet graba en el cuerpo del texto este movimiento de interiorización/exteriorización de la intimidad posibilitado por la biología. Por otro lado, devenida en rito esta escena final revela una experiencia casi mística de intercambio emocional, de fusión y de superación del yo. La experiencia subjetiva deviene comunión entre el yo, el Otro y el mundo, una comunión íntima, es decir, alejada de toda notación civil. Reencarnarse en un caballo consigna la experiencia de la vida y la muerte a la particularidad de cada individuo durante sus viajes (territoriales o cósmicos), rescatándolo del anonimato corporal de la desaparición; pues como nos dice Cirlot, el simbolismo del caballo es muy complejo porque aún como ningún otro el ciclo de la vida y de la muerte. Para Mircea Eliade es un animal funerario, mientras que Mertens-Stienon lo considera antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida manifestada, por lo cual los caballos que Neptuno hace surgir de las ondas marinas labrándolas con su tridente simbolizan las energías cósmicas que surgen en el Akasha, fuerzas ciegas del caos primigenio. La lectura del caballo en el plano biopsicológico se debe a Paul Diel en su *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, para el cual encarna los deseos exaltados, los instintos, de acuerdo con el simbolismo general de la cabalgadura y del

vehículo (2017: 15). En multitud de ritos antiguos el caballo tiene un papel asignado. Los antiguos rodios sacrificaban anualmente al sol una cuadriga con cuatro caballos, que precipitaban en el mar (Diel 2017: 21). Por otro lado, estaba consagrado a Marte y la vista de un caballo se consideraba presagio de guerra. Diel anota también el interesante hecho de que el gran mito y símbolo del Géminis, mostrado en los gemelos, en los animales bicéfalos, en las figuras antropomorfas de cuatro ojos y cuatro brazos, etc., aparece también en los caballos, en forma de pareja con un caballo blanco y otro negro (vida y muerte). Los mismos Ashvins de la India, probable origen de Cástor y Pólux, se figuraron como caballos. En las representaciones zodiacales del Medievo a veces se ve el signo de Géminis de igual modo, como en el zodiaco de Nuestra Señora de París. Desde el psicoanálisis Jung llega a preguntarse si el caballo personificará la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, la “madre en nosotros”, la intuición del inconsciente. A causa de su doble matriz vida/muerte y su aura mitológica (unicornios, corceles, caballos alados), estos animales se asocian a la buena suerte (herradura).

La *quemazón* de Ramiro Olivares en caballo reinstala el dilema del cuerpo/animal en tanto orden privilegiado para pensarnos, pues “es el último reducto de nosotros mismos cuando todo ha desaparecido: polis, país, nación y familia” (Nahief Yehya en *El cuerpo transformado*: 2001, 18). Al trastocar el ciclo vital, el dictamen teleológico se derrumba y la muerte se disuelve como posibilidad de lo finito, una muerte es todas las muertes, no cabe la personalización. Si en la novela de Andrés Neuman se reflexiona en torno a la desposesión social de ese evento íntimo mayor, Martín Felipe Castagnet nos propone pensar su perverso envés empírico: la desposesión ha llegado al extremo, la ilusión de soberanía humana ha sido cumplida pero lamentablemente agigantando la imposibilidad de intimar con los otros y con nosotros mismos porque lo público ha horadado todo. El único fortín parece ser, nuevamente, la *posesión* de la propia muerte, la restauración de la correspondencia entre cuerpo físico e íntimo simbolizada

en la resistencia a la flotación y la quemazón por parte de panchamas y muertos (Teo = *Theos* (Dios). El hijo de Ramiro nos reenvía en su nombre al origen, a ser su propio Dios; aceptar el ciclo vital es aceptar no sólo las arrugas de su rostro sino realizarse en el rostro ajeno, expresar físicamente la proximidad con quienes amamos y nos aman, explorarse mutuamente y posibilitar que la intimidad de cada uno se concrete en su interior desde los dos semas que la dicen: el de la profundización, o sea la retirada hacia las fuentes propias de la individualidad, a la verticalidad de la búsqueda interna (tristeza, alegría, odio); y en segundo lugar, al sema de la horizontalidad, la apertura al otro exógeno, al que está fuera de mí. La escena de la muerte de Teo es reveladora de la alianza entre cuerpo e intimidad:

Me acerco hasta donde Teo pueda verme. Le doy la mano, pero no es la mano que lo sostuvo cuando tenía el tamaño de un cuis recién salido del vientre de su madre. Mi cuerpo no alcanza; ni este ni ningún otro. El único que me serviría es ahora mi cuerpo original, fallado y con el corazón roto, pero con el rostro indicado y la voz precisa y los ojos justos (Castagnet 2012: 107).

A esta escena no se le puede atribuir cualquier muerte, es la partida de un hijo y un padre que lo llora, pero sin un cuerpo capaz de contener el dolor.

El cuerpo humano actualmente está siendo sometido a un dictamen específico, según Nahief Yehya al dictamen del *rendimiento*, y todos los esfuerzos científicos se encaminan hacia esa premisa: ver mejor, escuchar mejor, correr más rápido, ovular más eficazmente, reducir las arrugas, e incluso vivir la sexualidad tan eficientemente que ni el sexo cansado tiene cabida. Sin embargo, la novela supera este dictamen al volver el cuerpo desechable, reutilizable, pero es lo suficientemente perspicaz como para plantear la paradoja que esto envuelve: pues todo el mundo novelado sigue organizándose en torno al cuerpo, tal como el mismo título lo imprime. Si bien la condición mortal es superada, no lo es la condición corporal, el cuerpo sigue siendo ese lugar necesario para ser/hacernos humanos: para besar, acariciar, doler e incluso amordazar o torturar. Desde la antigüedad el cuerpo organizó nuestras sociedades y puso en jaque nuestros

sistemas jurídicos; pensemos en el estatuto legal del desaparecido, por ejemplo. De allí, que pensarnos a futuro signifique inexorablemente rumiar mentalmente nuestro cuerpo.

Martín Felipe Castagnet en esta primera novela nos interpela a partir del espacio corporal sobre las especulaciones post-biológicas, pero principalmente sobre la muerte, el libre albedrío, las meditaciones de la deriva tecno-científica y los posibles nuevos vínculos colectivos e íntimos que cambios significativos en la materia orgánica nos mueven a repasar en tanto *polis*. Si tal como dijo Rafael Courtoisie, “El cuerpo es la fuga de la intimidad hacia la materia” (2015: 64), no cabe duda que la invitación de *Los cuerpos del verano* pasa por ponernos enfrente a la *contra-utopía* que cada cuerpo es (Foucault), y conmemorar igualmente que ese lugar “absoluto”, “despiadado”, al que se confronta la utopía del alma, resulta ser también “el actor principal de toda utopía” y sólo calla y reaparece ante el espejo, ante la muerte o ante el amor.

III.3. *Kentukis* de Samanta Schweblin: la (in)intimidad de la mostración

En bâtissant cette civilisation du tout-digital -certes porteuse d'un incroyable confort matériel-, nous n'avons pas imaginé un instant nous trouver un jour à la merci du toucher et d'une telle menace vitale.

Hervé Mazurel

Pocas narrativas recientes han merecido tanto la atención crítica, editorial y académica como la obra de la argentina Samanta Schweblin. Desde que en 2001 ganó el primer premio del Fondo Nacional de las Artes por su libro de cuentos *El núcleo del disturbio*, los galardones no han dejado de sucederse¹⁹⁴, acompañados por el éxito editorial y artículos académicos que se

¹⁹⁴ Con su relato *Hacia la alegre civilización de la Capital* obtuvo el primer premio del Concurso Nacional Haroldo Conti en Argentina, su segundo libro de cuentos, *Pájaros en la boca*, ganó el Premio Casa de las Américas en 2008 y ya en 2010 la revista británica *Granta* la catapultó como uno de los veintidós mejores escritores/as en español menores de 35 años. *Un hombre sin suerte* alcanza en 2012 el Premio Juan Rulfo y en 2014 se la distingue con el Premio Konex, Diploma al Mérito, por su trayectoria como cuentista durante el período 2009-2013. Al año siguiente, en 2014, ganó el premio de Narrativa Breve Ribera del Duero por su libro de cuentos *Siete casas vacías*.

cuentan por veintenas¹⁹⁵. Frente a lo dicho, no cabe dudas que estamos ante una de las escritoras actuales más importantes en lengua castellana. Nos ha interesado retomar su última novela *Kentukis* (Random House, 2018) por varios motivos: en primer lugar, porque su temática se relaciona directamente con la intimidad, la publicidad y la privacidad en el actual contexto de las nuevas tecnologías. Entre los textos de Schweblin, quizá sea *Kentukis* aquel que explora con mayor intensidad un motivo recurrente en su obra: las sujeciones públicas de la intimidad. Y por último porque aún la reflexión en torno a nuestro tema desde esas tres (im)posibilidades empíricas y epistemológicas que venimos retratando en este capítulo: el cuerpo físico como punto cero de la intimidad, la familia como espacio de realización y la casa o habitación como geografía acunante.

La novela que nos ocupa es un sistema híbrido que participa de cuento y novela, texto dividido en secuencias que a veces constituyen verdaderos microrrelatos y cuya trama se personaliza gracias a las historias de los personajes emparentadas en otras secuencias. Los sujetos de estas historias se empeñan en asomarse a otras vidas y buscar a través de ellas una suerte de iluminación o autoconocimiento pues acceden a las vicisitudes de otros personajes a través del uso de un dispositivo electrónico llamado *kentuki*. Los *kentukis* son una especie de peluche que “vincula” a una persona con otra sin relación previa en cualquier parte del planeta. Estas “mascotas virtuales” están equipadas con cámara, micrófono y capacidad de conexión

Su primera novela *Distancia de rescate* fue nombrada por Tournament of Books como mejor libro del año en Estados Unidos, recibiendo también la distinción Shirley Jackson como la mejor novela corta (2017).

¹⁹⁵ Citamos aquí solamente los artículos centrados en *Kentukis*: Juristo, Juan Ángel: “La nueva mirada gótica: *Kentukis* de Samanta Schweblin”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1 de diciembre 2018, s/p.; Jiménez Barrera, Joaquín: “Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad. Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018)”, *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 87-101; Areco, Macarena: “Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin”, *Orillas*, n.º 9, 2020, pp. 235-242; Trujillo, Pedro: “Universos raros y espeluznantes en la era digital: un análisis de los fantasmas de la actualidad en tres narraciones contemporáneas: *Nefando*, *Kentukis* y *Videofilia*”, *Mitologías hoy*, 2020, n.º 22, pp. 177-192; Feuillet, Lucia: “Los dispositivos del complot en *Kentukis*, de Samanta Schweblin”, *Mitologías hoy*, 2020, n.º 22, pp. 317-335; García Sánchez, Nayeli: “Una soledad hiperconectada: *Kentukis* de Samanta Schweblin”, *Crítica*, diciembre 2018, sin número, pp. 147-151; Venturini, María Ximena: “Ciencia ficción e intimidad: *Kentukis* de Samanta Schweblin”, en: Kunz, Marco y Rosa, Silvia (eds.): *Ficción y ciencia*. Binges: Orbis Tertius, 2022, pp. 283-297.

remota que *conecta* a dos desconocidos: uno adquiere la posibilidad digital de observar, oír y manejar el control de movimiento del dispositivo, mientras que el otro acoge esa posibilidad dándole cobijo al muñeco. Ambos roles abren múltiples oportunidades: uno permite observar tan de cerca como le sea permitido la vida ajena y estimular su inventiva para establecer comunicación; otro experimenta la compañía siempre silenciosa y carente de identidad del *bicho*. Si bien son muchas las patrañas narradas¹⁹⁶, la fuerza gravita en torno a cuatro personajes: Emilia, una jubilada peruana que recibe de su hijo residente en Hong Kong la conexión con un kentuki comprado por una joven en Alemania; Alina, la novia argentina de un artista noruego de éxito (Svan), que lo acompaña a una residencia en México donde no tiene mucho que hacer, por lo que dedica los días a correr, leer y adquirir un kentuki para escapar del tedio; y Marvin, un niño cuya madre ha fallecido hace poco y el padre le exige estudiar sin descanso, pero el chico en lugar de estudiar compra una conexión a una mascota con el dinero heredado por la madre. Por último, no podemos olvidar a Enzo, un hombre separado que regala un kentuki a su hijo obligado por la madre y la psicóloga del pequeño pero que al final es él (Enzo) quien más se aficiona al peluche.

A partir de estas historias paralelas que a veces se entrecruzan, la novela deja al descubierto el aislamiento y la alienación que aqueja a cada personaje, en palabras de Macarena Areco: “[I]a tecnología que aparecía como una posibilidad de liberación y de conexión lo que hace es amplificar el miedo, la inseguridad, la paranoia, la soledad, la distancia, la culpa y la perversión” (Areco 2020: 239).

Como hemos especificado, esta obra ha sido objeto de numerosos análisis, por lo cual hemos decidido no volver sobre aspectos ya abordados, como la presencia siniestra de la tecnología en la vida cotidiana (Areco), el tópico de la red en la narrativa de ciencia ficción o especulación (Trujillo, Venturini), la maquinaria de control del sistema capitalista (Feuillet),

¹⁹⁶ Hay 35 fragmentos o secuencias con más de 13 personajes.

los peligros del anonimato virtual y la horadación neoliberal en la construcción de las subjetividades contemporáneas (Jiménez Barrera). Remitimos a nuestros lectores a los artículos de los estudiosos señalados en caso de interés. Si bien cada texto focaliza ángulos específicos, todos coinciden en marcar el relevamiento que hace Schweblin de la soledad, de la imposibilidad de comunicación interpersonal auténtica y de la alienación a la que nos somete el modelo capitalista. En nuestro caso, nos centraremos en dos direcciones: el apuro de los cuerpos digitales para abordar la intimidad, la familia y los espacios privados; a la vez que queremos rescatar una cuestión que no ha sido tratada y que consideramos crucial: los secretos.

Tal como examinamos en las novelas de Sara Mesa, la familia y la casa familiar como espacio de intimidad tampoco funcionan en *Kentukis*. La experiencia íntima por parte de los personajes se da directamente en el espacio del afuera. Ni Alina, Emilia o Marvin encuentran en el hogar y sus seres inmediatos (pareja, hijo y padre, respectivamente) posibilidades de intimar, pues los mandatos civiles han invadido esos terrenos habilitando un análisis del desajuste cognitivo y emocional entre una técnica que progresa sobre la base de la desigualdad social y la enajenación personal. El hijo de Emilia, un empleado de éxito en Hong Kong, pretende crear intimidad con su madre a través de los códigos modelados por el consumo, por ello le envía regalos de lujo que denotan la incompreensión del hijo para con su madre:

Después de vender el último regalo que su hijo le había mandado, Emilia pagó las expensas atrasadas del departamento. No entendía mucho de relojes, ni de carteras de diseño, ni de zapatillas deportivas, pero había vivido lo suficiente para saber que cualquier cosa envuelta en más de dos texturas de celofán, entregada en cajas afelpadas, y contra firma y documento, valía lo suficiente para saldar sus deudas de jubilada y dejaba muy en claro lo poco que sabía un hijo sobre su madre. Le habían sacado al hijo pródigo en cuanto el chico cumplió los diecinueve años, seduciéndolo con sueldos obscenos y llevándolo de acá para allá. Ya nadie iba a devolvérselo, y Emilia todavía no había decidido a quién echarle la culpa (Schweblin 2018: 16).

Esta dolorosa ausencia de vínculo entre el hijo y Emilia demuestra cómo las relaciones familiares son atravesadas por las lógicas contractualistas del mercado y no de la intimidad. En lo que respecta a Alina y Sven, ella acompaña a Sven a una residencia artística con la condición

de que él “pague todo” y asuma el sostén financiero de la pareja. Esto la sumerge en una dependencia económica y afectiva total, pues Sven no le dedica atención y se pasa todo el día trabajando. Con el gesto adquisitivo del *kentuki*, Alina procura escamotear el aburrimiento y la insignificancia que proyecta la figura del artista sobre la propia existencia de su amada:

Si Sven todo lo sabía, si el *artista* era un peón abocado y cada segundo de su tiempo era un paso hacia un destino irrevocable, entonces ella era todo lo contrario. El último punto al otro extremo de los seres de este planeta. La *inartista*. Nadie, para nadie y nunca nada. La resistencia a cualquier tipo de concreción. Su cuerpo se interponía entre las cosas protegiéndola del riesgo de llegar, alguna vez, a alcanzar algo (Schweblin 2018: 55-56; cursivas del original).

Nótese la idea de la creación artística reducida a una moral laboral incesante que permanece indiferente a las pulsiones de la vida ordinaria. La precariedad íntima de Alina es tal que se aboca a descargar su ira en la mascota. Después de adquirir un cuervo *kentuki*, ella lo somete a todo tipo de vejaciones: le saca las plumas¹⁹⁷, lo golpea, le arranca las alas y lo cuelga de un ventilador¹⁹⁸. Todos estos actos de tortura de doble naturaleza exponen, por un lado, la crueldad que puede emerger de un ser abandonado, alienado y enajenado sentimentalmente y, por el otro, desnudan la aberración que puede engendrar este tipo de actos embebidos de la lógica utilitaria del sistema civil, pues debemos recordar lo que Sven hace ante estos actos. En lugar de rescatar a Alina de su desazón, la denuncia ante el usuario que controla el *kentuki* (un niño de siete años) solicitándole las grabaciones de los hechos, las que manipula en su exhibición artística haciendo entrar al circuito productivo la intimidad de su novia. Así, cuando la joven acude a la muestra se topa con su propia andanada emocional publicitada y explicitada en el contrato artístico:

Se vio gritándole al chico a cámara. Mostrándole las tetas. Atándolo para que no llegue a su batería. A veces el chico salía corriendo y la habitación quedaba vacía por un buen rato. A veces el chico estaba rojo como un tomate, la cara húmeda de tanto llorar aún antes de que Alina apareciera [...]. Estaba ahí frente a las decapitaciones, paralizado de terror; estaba ahí la tarde en que lo colgó del ventilador, le cortó las alitas y,

¹⁹⁷ Cabe recordar la marca histórica de lo inhumano presente pues Alina le saca los pelos al aparato con una pinza de depilar hasta formar una cruz esvástica en su cabeza.

¹⁹⁸ Otra tortura, quizás la más simbólica, es el sacarle el pico y pegárselo en el ojo para que no pueda “ver”.

frente a cámara, las prendió fuego con el encendedor de la cocina. Estaba ahí anoche cuando, aburrida en la cama y ya sin saber qué hacer, lo levantó del piso y, con el cuchillo que había usado para almorzar, le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla (Schweblin 2018: 219).

En lo que concierne a Marvin, podemos leer toda la desposesión de la muerte de la que ya hemos hablado en los textos de Neuman y Castagnet. El niño guatemalteco tiene que sobrellevar en solitario la pérdida temprana de su madre, lo que conlleva el fracaso escolar y el vacío sentimental. Su padre se esgrime como una figura incapaz de abrazar el duelo de su hijo, ante el cual encuentra una sola forma de asunción: obligarlo a estudiar sin pausa para mejorar sus calificaciones. El vacío de intimidad es trágico:

Marvin apagó el kentuki y la Tablet. Cerró sus libros, apiló sus cosas en el orden que su padre esperaba.

Cenaron en la sala con la radio encendida. La mesa era demasiado grande para los dos solos así que la mujer que se encargaba de la casa colocaba un mantel plegado en una de las esquinas y preparaba un puesto de cada lado. Decía que eso les daba *intimidad*, que era importante que en una mesa un comensal pudiera pasarle el pan a otro. Aunque en la mesa en la que Marvin se sentaba cada noche no se escuchaba más que la radio, y nunca en su vida había visto a su padre pasarle el pan a nadie (Schweblin 2018: 94, cursiva nuestra).

La intimidad vendría de la mano de sentidos de proximidad y contacto, justamente aquello que le es negado al chico por su padre creándose una gran distancia entre ambos, y que asimismo queda explicitado en la reflexión del narrador cada vez que el padre llama a cenar al hijo: “Entonces, desde el otro mundo, su padre gritó su nombre” (Schweblin 2018: 93). Esta idea recurrente de que el mundo de Marvin es ese dragón, la vidriera y la mujer que lo cuida en una ciudad con nieve, se enfrenta, por supuesto, a la idea de una casa (cena) familiar en la que la intimidad es irrealizable. Lo único que produce intimidad es la foto de la madre que vincula al joven con su recuerdo. La remembranza y deseo de la nieve se ofrece también como vehículo íntimo. La madre siempre le prometía llevarlo a conocer la nieve, por ello el hecho de ser un ser de fuego (dragón) destinado a circular como kentuki en un espacio de nieve (Noruega) se adhiere irremediabilmente a la memoria de la madre. El duelo y el rescate del anonimato de la muerte son posibilitados por una conexión kentuki en otro punto de la geografía, aunque sea momentáneamente, ya que después de ser “liberado” de la vidriera por *El club de la liberación*

comandado por Jasper, el dragón se pierde en las calles intentando alcanzar la nieve, y es golpeado y violentado por unos niños. Así, el peluche acaba cautivo del mismo destino trágico que su “amo” (Marvin): es recogido de la calle y puesto sin cuidado en la caja de una camioneta que lo zarandea, lo tira y lo magulla. Esta situación alegoriza un cierto salvamento emocional frente a la muerte (la aspiración de iniciar un viaje para percibir la nieve), pero también hace una anagnórisis del sufrimiento de Marvin y su soledad al constatar que el destinatario natural para el rescate (padre) sigue sin serlo: “¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? Hizo un esfuerzo y logró respirar. ¿Podrá su padre escucharlo caer?” (Schweblin 2018: 194).

El derrumbe íntimo del protagonista (tomar conciencia definitiva de la muerte de su madre) y el kentuki (destrozo del aparato) es simultáneo, de allí que el yermo emocional se desdoble y se multiplique por efecto de la enunciación en este descenso paralelo: “La mano del padre lo empujaba ahora por la espalda. Escalón tras escalón, cada vez un poco más abajo” (Schweblin 2018: 195). En este sentido, el dispositivo agencia una dimensión de lectura alegórica de la intimidad de Marvin denunciando cómo el espacio doméstico y familiar se aleja de la visión arquetípica y paradisiaca que otrora contara. Nada en la casa de Marvin es sagrado, único, auténtico, la iteración de la radio como ruido de fondo cifra este sentido. La intimidad solamente puede ser asegurada por la figura de la madre, deseada y recordada por su ternura y cuidados, actitudes que según la socióloga Viviana Zelizer “generan intimidad”. Recordemos que en su libro *La negociación de la intimidad* (2009), Zelizer analiza el modo en que la intimidad se manifiesta en las relaciones humanas, principalmente en tres áreas de dominio personal: vida de pareja, relaciones de cuidado y economía doméstica, o sea, el modo en que marcamos las mercancías. Oportunamente Schweblin estampilla tal redefinición de lo íntimo al hacer que la escasa herencia de la madre (no más de 400 dólares) sean usados a escondidas

por Marvin para comprar su conexión kentuki y los accesorios que lo ayudarán a ir en busca de la nieve, metonímicamente, de su madre¹⁹⁹. La desposesión de Marvin con su hogar y su padre es tal que sueña con irse definitivamente a la Noruega de su kentuki llevando consigo una sola cosa: la foto de su madre. La nieve, como leitmotiv estructurador de la intimidad entre madre e hijo, testimonia de una precariedad y frialdad apabullante en la vida del chico: ““Algún día voy a llevarte a que veas la nieve -solía prometerle su madre, incluso antes de que Marvin supiera lo que era la nieve-. Cuando la toques van (sic) a dolerte la punta de los dedos”” (Schweblin 2018: 32), porque tal como ironizan sus amigos: “la nieve no puede tocarse, quema, se diluye” (63). Sin embargo, la potencia del motivo consiste en ostentar la personalización de las cosas, la manera en que intimamos con ellas, que las singularizamos fuera de todo referente civil. Para el resto de los amigos guatemaltecos es más interesante poder ver una mujer desnuda en su kentuki que ver la nieve. La nieve como excepcionalidad climática en un país templado y tropical (Guatemala) no atrae a sus amigos pero registra una autenticidad en la intimidad de Marvin que lo liga al duelo y la restitución del anonimato materno y social²⁰⁰: intimar con alguien es crear ese espacio de excepción vulnerable en el que nuestra potencia se despliega y se deja ser sin irrupción de la normalización civil: “Marvin sabía que estaban equivocados: si lograbas encontrar nieve, y empujabas lo suficiente tu kentuki contra un montículo bien blanco y espumoso, podías dejar tu marca” (Schweblin 2018: 63). Dejar marcas, distinguirse *en y con* los otros es lo que designa la intimidad. La casa familiar y el padre, por el contrario, naufragan en su tarea de contenerla e impulsan a un niño huérfano a buscar *intimar* afuera, en la virtualidad de un dispositivo que lo auxilia para realizar la tarea de introspección ritual y duelo que dentro del nido familiar no es posible. En este orden, la comunidad a la que adscribe Marvin (*El club*

¹⁹⁹ Lo mismo se observa con los regalos costosos que el hijo regala a Emilia, quien los vende para comprar otro kentuki y “ampliar” la primera conexión.

²⁰⁰ Decimos “común”: porque si bien en los amigos que poseen un kentuki la nieve no interesa, sí lo hace entre otros chicos de la escuela que día tras día se juntan alrededor de Marvin durante los recreos para que él les relate sus vivencias en la búsqueda de la nieve. La singularización de Marvin es doble: reactualiza la memoria de la madre en cada relato y disfruta de un abrazo común, de un grupo que lo atiende.

de la liberación) funciona como una variación de la regulación civil, pues todas las pautas generales de esta vida kentuki son quebrantadas: se establecen múltiples conexiones, se sale del anonimato dando a conocer datos de cada usuario, se crea una comunidad de ayuda a cada dispositivo que quiera salir del control de su amo y lanzarse libremente a las calles, para lo cual se instalan cargadores clandestinos en la ciudad y se le otorga a cada *ser* un mapa de los mismos. A lo que invita el club es, en definitiva, a ver en los *seres* como Marvin aquello que no se oferta desde el dispositivo material y físico hegemónico de los muñecos, pues el chat que se crea está dedicado a comunicar las motivaciones por haber adquirido la conexión, los deseos de cada cliente, sus sueños; en definitiva, su intimidad. El niño guatemalteco se siente acompañado por Kitty03 o ElgauchoRABIOSO, incluso por el gestor del chat, Jasper, todos usuarios que se interesan por él, que le preguntan por su madre y por su obsesión con la nieve: “En el chat del controlador, Kitty03 quiso saber si su obsesión por la nieve era algo que tenía que ver con su madre. Él había contado muchas cosas, y ahora ellos sabían más de Marvin que su padre, o que la señora que cuidaba siempre su casa en Antigua” (Schweblin 2018: 132). Marvin comparte con el grupo su duelo, expresa cuánto le falta su madre y obtiene respuestas como las de Kitty03, “¡Qué historia tan triste!” (133), en un “chat abierto donde los mensajes no tenían historial, así que si ellos eran los únicos conectados tenían intimidad para hablar de sus cosas” (133). Ante el deseo de conocer la nieve, los miembros del club se unen para ayudarlo: le entregan mapas de Honningsvåg, le indican dónde hay bases de carga y lo alientan con frases del tipo: “Lo mejor para ti, ¡SnowDragon! ¡Escríbenos!” (193). El *Club de la liberación* se presenta como alternativa disidente a las ya preexistentes en el universo kentuki:

El club de la liberación estaba en todos lados: había pequeños grafitis en los cordones y al pie de las paredes de las casas. Flechas que te indicaban dónde había techo por si llovía, decenas de hogares dispuestos a ofrecer pequeñas reparaciones y bases de carga (Schweblin 2018: 191).

Si bien a través de personajes como Grigor y Jasper se advierte que la no regularización legal de productos de consumo facilita la emergencia de micromercados clandestinos, dentro

de los que operan nuevas dinámicas de circulación mercantil de los kentukis, también deja al descubierto la necesidad humana de la no estandarización y la singularización. Grigor, un croata que vive de la miserable pensión de su padre, pergeña un negocio en el que es posible establecer múltiples conexiones según gustos, territorios, pretensiones. Contra la experiencia que brinda el mercado oficial, en la que no existe la libertad de elegir los espacios de conexión ni la cantidad de conexiones (“Una conexión por compra”), surgen pequeñas organizaciones al margen de la ley, como las de Grigor o Jasper, que prometen atender a las negociaciones de significados particulares (conexiones interfamiliares, lugar para visitar, experiencia a vivir) y esquivar las restricciones oficiales:

Cuando estas cosas nuevas entran en el mercado, le había dicho [a su padre], hay que aprovechar el bache legal, antes que se regule.

-¿Es que es algo ilegal, hijo?

“Ilegal” era una palabra que alarmaba a la generación de su padre, un término sobrevalorado que además ya sonaba anticuado (Schweblin 2018: 60).

Sin embargo, no por ser *disidentes* se da lugar a una resistencia particular, dado que estos personajes persiguen el mismo objetivo que las grandes empresas, la capitalización del deseo de sus consumidores, e incluso restauran lógicas de ordenamiento y clasificación que discriminan cada una de sus conexiones mediante planillas de características en las que se anota: “Clase alta, entorno familiar con empleados domésticos, piscina, varios coches”, o se presta atención a “ciudad, ámbito social, edad de los amos, actividades del entorno. Tomaba fotos de las vistas en las pantallas y las subía también, cuidándose de que los amos nunca aparecieran, intentando comunicar lo más fielmente qué tipo de experiencia podía ofrecer cada conexión”²⁰¹ (2018: 60-61). En la proliferación de estos micromercados, la ilegalidad es, en palabras de Grigor, “un término sobrevalorado que además ya sonaba anticuado” (2018: 60), y, por ende,

²⁰¹ Un paralelismo con *Los cuerpos del verano* es inevitable: la lógica de los cuerpos intercambiables generó un mercado de cuerpos para la experimentación de nuevas subjetividades, la lógica de los kentukis, nuevos mercados que capitalicen los deseos de diferentes experiencias.

no hay límites ni fronteras preestablecidas que indiquen lo que está permitido (o no). Jasper, por ejemplo, se da cuenta que para cumplir los deseos empíricos de cada *ser*, los aparatos debían contar con otros dispositivos de colaboración, entre ellos alarmas, cámaras sobre sus cabezas que permitan “grabar la experiencia las veinticuatro horas del día” (2018: 132) o cualquier tipo de accesorio (estaciones de recarga, acompañamiento de grupo, localización) que habilite el flujo del deseo de los sujetos. Desde esta perspectiva, coincidimos con críticos como Macarena Areco, Lucia Feuillet o Jiménez Barrera al hacer una interpretación del sujeto contemporáneo abonado por el consumo neoliberal de la tecnología:

En la novela, el personaje de Grigor se piensa como un sujeto que logra, en su micromercado, ser una especie de “ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (2018: 97), lo que le permite así develar la realidad obliterada que se alberga bajo la apariencia inocente de estos productos. No obstante, es precisamente del sujeto neoliberal desde donde se despliega el sadismo y la violencia: se trata de un consumo desmedido que admite cualquier accionar y que se regula por los mismos individuos que hacen uso de esta tecnología (Jiménez Barrera 2020: 98).

La trama de Enzo nos adentra por supuesto en los peligros de conectar con entes anónimos, al mismo tiempo que abreva el reverso de la historia de Marvin. Un padre cede a la presión de su exmujer y la psicóloga de su hijo comprando un kentuki para acompañar al niño (Luca) en el proceso de divorcio: “‘Es un paso más para la integración de Luca’, había dicho su exmujer” (Schweblin 2018: 33). Sin embargo, quien se encariña con la compra no es Luca sino Enzo, personaje empático y atento, que no es ni paranoico ni alienado: si bien piensa en los inconvenientes del artilugio, Enzo entabla una relación casi de amistad con el topo de su hijo, hasta llegar a tratarlo afectuosamente, nombrándolo “Míster”:

Le habían explicado que el kentuki era ‘alguien’, así que siempre lo trababa de usted. Si el kentuki caminaba entre sus piernas, Enzo protestaba, pero era solo un juego, empezaban a llevarse bien [...] era un invento cruel, el chico nunca se ocupaba y había que andar el día entero esquivando un peluche por toda la casa (Schweblin 2018: 33).

Frente a la indiferencia del chico, el padre se va progresivamente sintiendo acompañado por esta presencia: entonces lo cuida, lo atiende, lo limpia, lo carga, lo acomoda en el coche y

en la casa, incluso lo rescata del armario en el que Luca lo confinaba. Para Enzo el kentuki perseguía a su hijo como “guardián fiel”, por lo que se pregunta por el humano detrás del dispositivo: “Sabía que ese peluche no era en realidad una mascota y se preguntaba qué tipo de persona podría necesitar cuidarlos tanto -un viudo quizás o un jubilado sin mucho que hacer-” (Schweblin 2018: 83). El padre se deja conquistar por la idea de la compañía y el cuidado, y le da acceso a toda la cotidianidad familiar y laboral: lo deja pasearse libremente por la casa, por su vivero, por su escritorio, estableciendo un vínculo de afecto, lo que antagoniza con la actitud reticente del niño y la posterior sospecha de la madre, para quien *dentro* del animal hay un pedófilo: “Puede estar filmando a Luca, puede haber intentado tomar contacto con él, decirle cosas, mostrarle cosas” (Schweblin 2018: 120). En un principio el padre se niega a creerlo, pero una llamada anónima lo adentra en la sospecha, induciéndolo a sopesar su relación con el topo o preservar el vínculo con la exmujer y la intimidad de su hijo. Por esto decide “enterrar” al kentuki, como si ese gesto implicara sepultar también la amenaza secreta de una posible perversión.

La historia de Enzo es clave para denunciar las paradojas que encierra el planeta kentuki y la dificultad de modular y preservar la intimidad en circunstancias de vigilancia tecnológica, presión social, enajenación y debilitamiento de conductas introspectivas. Lo que le pasa al personaje inscribe la historia en el recelo pues la duda domina esta narración donde el foco persiste en el puro peligro, sin resolverse en nada. Esta es una de las virtudes de Schweblin, no señalar verdugos ni víctimas, sino descubrir las debilidades de los sujetos en sus relaciones familiares y de pareja frente a la injerencia de una tecnología que propone la ilusión de la intimidad compartida dentro de nuestras propias casas. Toda esta dinámica no sólo figura la potencia paranoica como defensa eficaz ante el anonimato de las conexiones domésticas, sino también acentúa la imposibilidad de acceder a cierta información sobre el aspecto ominoso de la conducta ajena en los espacios privados. Tal como acontecía en *Cara de pan*, la sospecha

explicita cómo el espacio de lo público y lo privado está completamente minado por los mecanismos sociales disciplinantes que nos moldean en formas precisas y limitan la mirada hacia los otros y hacia nosotros mismos. La reticencia de Luca por el topo se puede deber a que su padre le prestaba más atención al kentuki que a él, o porque simboliza la normalización terapéutica que patologiza la incomodidad de Luca con sus compañeros tras el divorcio, o, incluso porque la solicitud afectiva que un niño necesita tras la separación de sus progenitores no puede ser colocada sobre las espaldas de un dispositivo electrónico-digital. En todo caso, nada en la novela aclara las razones, pero sí se comunica qué explicación eligieron los padres y la psicóloga, al igual que con Casi y Viejo: la pederastia; sin contemplar que a lo mejor la intimidad del pequeño ya estaba herida desde antes de la exteriorización kentuki.

La novela presenta un modelo de sociedad en el que el espacio literalmente íntimo por antonomasia (casa y habitación) es penetrado por el espacio público (los otros y las reglas sociales) a través de un elemento extraño que constantemente recuerda su función: mirar/mostrarse y vigilar/someterse. Al mismo tiempo, el texto reactualiza ese lugar arquetípico de la casa, la familia y la habitación como espacios diegéticos en torno a los cuales se renuevan acontecimientos típicos de narraciones intimistas: escenas domésticas de comidas familiares (Marvin y su padre, Emilia viendo hacer de cenar a la chica alemana, Grigor y su padre comiendo yogurt en la habitación, Enzo y Luca desayunando, etc.), escenas de momentos especiales (cópula, cumpleaños y compra de un regalo para los hijos²⁰²), escenas de encuentros fraternales (los hermanos de Lyon con sus respectivos kentukis legados por el padre antes de fallecer), o escenas de habitaciones mortuorias (Claudio y su tío en Buenos Aires). Pero quizás la escena más específica es la que abre la novela: tres adolescentes que en una recámara juegan

²⁰² Recordemos la secuencia intercalada entre las tramas mayores del cuervo que comienza a golpear a las niñas que son sus amas, apenas sacado de su envoltorio por la madre. Para su cumpleaños la madre les regala a ambas niñas un kentuki pensando en que así aprenderán a cuidar y compartir las cosas; pero en cuanto lo están desembalando el cuervo toma vida propia y golpea a las hermanas, destruye la casa, rompe objetos por lo que la madre se ve obligada a destruirlo hasta inhabilitarlo.

a mostrar sus senos y coquetearle a un kentuki, mientras se evidencia que una de ellas está muy incómoda pero no osa oponerse. Frente a esta situación de supuesta liberación juvenil y comunicacional, pues entablan conversación mediante un tablero de guija, el *usuario* las extorsiona pidiéndoles dinero. Ellas se ríen porque no les interesa que él publique sus cuerpos desnudos: “Podés mostrar lo que quieras -dijo Amy- tenemos las mejores tetas de la ciudad. Nada de qué avergonzarse” (Schweblin 2018: 15), pero no imaginaron que la extorsión iba por otros cauces y era realmente vejatoria: sacar a la luz pública las grabaciones no de ellas sino de sus seres queridos en actos de intimidad doméstica, es decir defecando, masturbándose y piropeando a la chica de la limpieza (madre, hermana y padre de Robin, respectivamente, en el baño); dejando ver sus hostilidades y sentimientos (Robin desnuda hablando mal de Amy por teléfono o Robin dejando aflorar pulsiones lésbicas con sus amigas): “El peluche siguió escribiendo, pero Amy y Katia dejaron de leer. Se levantaron, juntaron sus cosas y se fueron dando un portazo” (Schweblin 2018:14).

La escena aún (y pone en crisis) todos los motivos íntimos posibles: habitación, cuerpo, proximidad afectiva y ciudad. Al iniciar de este modo la obra, la autora puebla la narración de personajes y lugares “familiares” al mismo tiempo que interpela esa familiaridad con el aparato enrarecido de los kentukis, y asegura desde la primera página una cohesión diegética que aparecerá a partir de la *visualización/mostración* de escenas cotidianas, pues no asistimos a eventos extraordinarios como en los ejemplos anteriores, sino a la notación textual de la intimidad tal como fue entendida durante mucho tiempo. De hecho, en todas las tramas los “amos” imponen reglas a los “kentukis” que tienen que ver con el resguardo de espacios “íntimos”: no entrar en la habitación, ni en los baños, o en caso de venir con “alguien” a casa, no aparecer, tal como podemos apreciar en las reglas impuestas por Cécile a Cheng Shi-Xu²⁰³:

²⁰³ Relato corto intercalado de una sola secuencia, historia de Jean-Claude y su hermana Cécile.

Cécile impuso sus reglas desde el primer día, sin ningún pudor y contabilizando cada pauta con los dedos:

-No entrás nunca en mi habitación. Si llego a casa con un hombre no salís de tu cargador. Si estoy durmiendo o sentada en ese escritorio la circulación por la casa queda prohibida (Schweblin 2018: 72).

El hecho de establecer reglas de “intimidad” dentro de la propia casa recuerda efectivamente cómo las fronteras entre la interioridad del *domus* y el espacio público han sido perturbadas. La casa se ha convertido en un espacio público sin que los sujetos lo vivan como tal, la naturalización que hace Alina al respecto es apabullante al sostener que, si uno no elige su familia ni su pareja ¿por qué sería apropiado elegir una conexión kentuki?. Este paralelismo entre familia y ente extraño y des-vinculado dentro de la propia casa, no solamente nombra lo siniestro, sino que también enseña la naturalización de lo privado como singularidad del sujeto. Sven convierte en secreto toda la alienación y turbación de Alina (su intimidad) en material de rentabilidad artístico para hacer su exposición y ganar otra beca y Jasper, por su parte, comprende la necesidad de Marvin de ver la nieve para reencontrarse con su madre, por lo que diseña (y le vende) los dispositivos que precisa.

Tal como revisamos con José Luis Pardo en nuestro segundo capítulo, el ámbito de lo público es definido justamente en la restricción de lo privado, pues lo público no es la suma de los intereses privados ni tampoco difiere en naturaleza: es el lugar donde lo privado permanece oculto y no quiere ser mostrado. Hay privacidad desde que nació la ley pública. Esta es la aporía de lo público: lo público nunca es, ni debe ser total, para que haya ágora y estado de derecho no todo debe ser público, la autorrestricción de lo público da lugar a lo privado y viceversa (Pardo 2004). El espacio privado es aquel espacio que pudiendo ser público se mantiene fuera de lo público para ejercerse. En este sentido el mismo filósofo argumenta que la historia nos ha demostrado que las fronteras entre uno y otro ámbito han sido variables y negociables; pero lo imperativo es la imprescindibilidad de mantener una frontera. Esta necesidad es recordada a lo largo de toda la novela, cada *amo* y cada *ser* intentan a su modo establecer fronteras y pactos

de publicidad y privacidad, para algunos son los lugares como baños y habitaciones, para otros relaciones o situaciones: por ejemplo, Claudio prohíbe la entrada al kentuki de su tío al lecho mortuorio, no quiere que lo experimente porque es algo que le compete a él y no a un extraño; o Jean-Claude le impone a Tinin la tarea de hacerle cosquillas en los pies a cambio de dejarla presenciar las charlas con su hermana en francés, idioma que la usuaria quiere aprender. Lo que develan estas negociaciones es lo que Pardo define como “invasión en la esfera pública y privada de pseudoinformaciones”, es decir esa lista de debilidades (inclinaciones) que dejamos ver a los otros, que volvemos explícitas ante la cámara, que negociamos en forma y contenido, pero que, en términos de intimidad, es la “intimidad echada a perder” (Pardo 2004: 145) porque es llanamente volver “mirable” lo que debería permanecer secreto o porque lo mostrado es ya pensado como exposición. Esta confusión entre privacidad e intimidad da pie a considerar la esfera pública como un mercado de lo secreto, de todo aquello que doy a conocer para construirme esa extimidad que refieren Sibilía y Tisseron a partir de las reflexiones de Lacan.

José Luis Pardo reconstruye un imaginario popular del secreto, de aquello que se guarda para no ser publicitado:

La amistad y el amor comienzan con la confesión de un secreto (hacer explícito lo implícito), pero sólo pueden mantenerse con un secreto de valor parecido confesado por la otra parte, y así hasta que cada parte agote su depósito de secretos, lo que señalará el punto de divorcio o de separación (“no tenían nada que decirse el uno al otro”). El que no tiene ningún secreto que confesar no tendrá amigos ni amantes (¿quién querrá juntarse con un tipo con tan poca personalidad?), o bien tendrá que convertir en secretos íntimos las más estúpidas trivialidades de su experiencia, en un intento desesperado por mantener vivas sus relaciones de amor o amistad con los demás [...]. La persona que no guarda ningún secreto (aunque sea una receta antigua para hacer ravioli) es “poco interesante” para sus semejantes y tiene, en lo que respecta a sus relaciones interpersonales “poco porvenir” (Pardo 2004: 91-92).

Frente a este imaginario colectivo del secreto, la etimología desprende una visión más recóndita en la que *scernere* alude a lo que separa, pero, paradójicamente, también a lo que une:

el secreto es lo que guardamos y también compartimos con un elegido²⁰⁴. Algo es secreto porque se vuelve secreto ante los otros y forma una comunidad con aquel a quien elegimos como depositario de esa información. Muchos de los personajes de *Kentukis* (si no todos) manifiestan una relación entre *amos* y *seres* desde una lógica que hace funcionar esta imaginiería del secreto²⁰⁵ en la que esos espacios privados/secretos se vuelven moneda de cambio explicitable: yo me dejo ver/tú me miras. Sin embargo, advierten su imposibilidad efectiva (y separación) en entornos como los familiares, hogareños y corporales, revelando la alienación y la soledad, tal como vemos en todos los casos: Emilia no cuenta a su hijo la adquisición de una *conejita ser*, Enzo mantiene a Luca a distancia del topo, Sven no cuenta a Alina que entró en contacto con su usuario ni ella le relata todos los desbordes emocionales que vive con su cuervo. La escena en la que Alina pretende gozar en una escena pornográfica con su peluche deja al descubierto la falacia del dogma de la intimidad explicitable puesto que ante todo intento de su parte de provocar un coito en el “viejo verde” que ella imagina detrás del aparato, no sólo no excita al otro (un niño de siete años) sino que le anula a ella misma todo sentimiento íntimo o placer libidinal, expulsándola literalmente de su casa: “Se vistió, tomó sus llaves y salió dando un portazo. [...] Si no se apuraba, no llegaría a la biblioteca a tiempo, quería cruzarse con Carmen. Eso era lo que más necesitaba, alguien real a quien decirle lo que fuera” (Schweblin 2018: 111). Algo privado (los senos que Alina muestra y sus jadeos) no crea intimidad con su kentuki; por el contrario, es un “secreto” publicitado que la separa del otro porque no se forja desde un orden íntimo sino pactado con lo público, la pornografía de *streaming* en este caso: “Se estiró hacia el escritorio y tanteó su teléfono. Tampoco se le había ocurrido buscar porno

²⁰⁴ Es interesante pensar que el secreto afecta la intimidad en un doble sentido: porque es *normativo*, es decir porque es una norma con la que cuenta la intimidad para protegerse y ser “privada”; y porque puede convertirse en secreto compartido, y en ese caso, se explota su naturaleza de unión y separación: compartir un secreto une a un grupo al mismo tiempo que lo distancia de quienes no forman parte de esa comunidad de saber. Ver Simmel, Georg: *Sociología: estudio sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, 1986.

²⁰⁵ Lucía Feuillet advierte esta dinámica de ocultismo en la novela y propone leerla desde las conceptualizaciones del complot jamesianas en una red de articulaciones cienciaficciones de la subjetividad propias del sistema capitalista (Feuillet 2020).

con kentukis. Abrió el explorador y buscó “porno, “viejo”, “pija”, “kentuki”. Obtuvo más de ochocientos mil resultados. ¿Había realmente tanta gente cogiendo con Kentukis?” (Schweblin 2018: 110). Paradójicamente, en lugar de placer, el acto genera repugnancia y soledad; lo que forja sentido para ella es solamente guardar silencio y encontrar a “alguien”, a la ocurrencia, Carmen. A lo mejor es este el único espacio de intimidad de Alina: el silencio, el no querer explicitar las aberraciones ejecutadas *en/a* y *ante* el kentuki. Alina no quiere hablar, no cuenta a nadie su comportamiento secreto, se regodea en su anonimato, en el hecho de vivir algo para sí misma sin deber convertir todo en testimonio público, pero teniendo siempre a otro enfrente: “ser anónimo en la vida de otro” (Schweblin 2018: 108). Esa intimidad de contar con alguien, aunque sin “pactar”, ni negociar, ni establecer acuerdos denotativos de orden material y público, es la intimidad que parece buscar Alina, una intimidad imposible con Sven, porque con él “siempre todo debe estar bien claro”, el reverso de lo que la intimidad verdadera debe facultar:

Quando alguien intenta reforzar sus relaciones íntimas explicitando mediante una convención pactada con el amigo o el amante sus confidencias o confesiones [...] simplemente destruye la intimidad y la transforma en privacidad (publicidad potencial o capital informativo, valor de cambio). La intimidad sólo existe cuando se evita su explicitación y cuando no genera derechos ni obligaciones, es decir, cuando su falta de significado o su exceso de sentido no se convierte en ley de obligado cumplimiento entre los implicados (Pardo 2004: 120).

Los dos, Alina y Sven, mantienen algo sin explicitar, de eso proviene lo aberrante, ya que el secreto de ambos no es compartido, es arruinado y violentado; solo le resta la desolación porque ya está contenido en esa exposición artística hecha sobre fragmentos expoliados:

Nadie transgrede la prohibición de revelar su autenticidad cuando mantiene relaciones íntimas (voluntarias con un amante) al dejarle saber aquello de sí mismo que los otros (ajenos a esa relación) ignoran, o sea, al confiarle su intimidad, le invita a compartir su silencio, a guardarlo junto con él. Ese silencio no puede revelarse a los otros, pero no porque esté prohibido sino porque es imposible, porque no hay palabras ni imágenes para hacerlo, únicamente puede compartirse en la intimidad, porque no hay más intimidad que la compartida. Lo que los amantes han llegado a saber de sí mismo y el uno del otro en sus relaciones íntimas está en la punta de sus lenguas, y lo degustan cuando se aman. En el momento en que cualquiera de los dos diga a un tercero cómo son sus relaciones íntimas o en el más perverso supuesto de que ese tercero espíe sus relaciones mediante cualquier procedimiento, no podrá decirse que la intimidad ha sido revelada, sino más simplemente que ha sido destruida (Pardo 2004: 145).

Justamente las antípodas de lo ocurrido en la novela. Sven comerció la intimidad de Alina, la constriñó a la confesión pública, la anuló y degradó, condenando a la chica a la claudicación emocional, a “dejarse caer hacia la tierra”, a entregarse a todas las miradas, a respirar “sobre cientos de verbos, órdenes y deseos, y la gente y los Kentukis que la rodeaban y comenzaban a reconocerla”, le hizo “crujir el cuerpo”, “quebrarse” por completo y sentir que de ese mundo no podrá escapar (Schweblin 2018: 221). La intimidación de Alina da a la novela un apoteósico final demostrando que cuando un poder, cualquier poder (emocional, legal o estético), exige la revelación/mostración pública de lo que nos es propio pero común, vuelve nuestra intimidad -en palabras de Pardo- ridícula, obscena, atroz y banal (Pardo 2004: 211).

Este desencanto es el que sobreviene a Emilia cuando comprende que ha sido el blanco de la burla de Eva y Klaus. Desde que el futbolista alemán entra en el encuadre de la cámara tras mantener relaciones con Eva, Emilia lo mira como lo haría una madre preocupada por su hija: lo vigila para ver si le roba a la joven, si bebe mucha cerveza, si la trata bien o simplemente si no la engaña. Incluso llega a buscar el teléfono de la policía de Erfurt, la ciudad alemana donde vive Eva, en caso de que Klaus haga algo indecente y ella (Emilia) deba intervenir haciendo partícipe a las fuerzas del orden. A medida que los días pasan, la señora peruana cree ir gestando una relación de cierta intimidad con Eva: aprende a comunicarle su entusiasmo o desagrado a partir de un chillido, valora el nombre obtenido (Pupi), la almohada aterciopelada que Eva le compra para reposar y se emociona con la foto de ambas en la heladera (Eva abrazando su conejita). Frente a esta gramática de emociones, atenciones y cuidados que crean intimidad (Zelizer), Emilia “sintió que quería a esa chiquita más que nunca. Eran importantes la una para la otra, lo que les pasaba juntas era algo real, se querían y cuidaban” (Schweblin 2018: 89). Por eso, Emilia no dudó en investigar a Klaus, contactarlo y manifestar que ella sabía lo que hacía (sacar dinero de la billetera de Eva), suceso que desencadena una serie de llamadas “anónimas” entre Lima (Emilia) y Erfurt (Klaus) que Emilia guarda en secreto, pues no se lo

cuenta ni a su hijo ni a Gloria²⁰⁶, su mejor amiga. Emilia se considera una íntima de Eva, se siente cercana a ella, se siente “la” elegida para pasear por su casa sin reglas, para ser cargada en Erfurt y abrigada por una cucha calentita. Sin embargo, finalmente se da cuenta que todas esas atenciones y muestras de afecto no eran más que una trampa pergeñada por estos jóvenes alemanes para burlarse de ella, una trampa que fue hasta sus últimas consecuencias metiéndose literalmente en su casa (la otra conejita²⁰⁷). Esta treta revela la cara más oscura de la conexión con un anónimo, ya que, en palabras de Inés: “tener un kentuki circulando por ahí era lo mismo que darle las llaves de tu casa a un desconocido” (Schweblin 2018: 41). Efectivamente, en esta semántica de mostración pública del espacio privado que encarna la casa en la novela, la intimidad es arruinada y destruida porque se convierte en carne de cañón para el oprobio. Sin una labor de “*approfondissement*” anterior mediante el cuerpo (sentidos), la palabra, el afecto y la con-vivencia, un momento íntimo de satisfacción no es posible. Lo único capaz de emerger es la exposición de pseudoinformaciones modeladas en las arenas de lo público, con sus reglas y métodos o, si no, nuestras turbaciones más hondas, aquellas que no pueden explicitarse porque si lo hacemos, degeneramos el mundo, lo volvemos invivible y no encontramos “socios”: “si los demás supieran lo que yo soy auténticamente, no querrían o no podrían (por repugnancia, por indignación, por miedo) ser mis socios” (Pardo 2004: 141). Estas “inmundicias” -en términos de Pardo- que están en *potencia* y contenidas por la *potestas* son las que se revelan en la novela de Samanta Schweblin, pero bajo las formas del contrato de consumo propio de la *res publica* en la era digital: “una conexión por compra”.

Las tramas de *Kentukis* ponen en escena personajes que desenmascaran una falta abrumadora de intimidad satisfactoria en los entornos familiares, habitacionales y corporales, carencia que intentan suplir a través de un objeto dotado de agencia, pues los kentukis no son

²⁰⁶ También Gloria y Emilia mantienen en secreto sus charlas sobre Kentukis porque saben que Inés no está de acuerdo.

²⁰⁷ Recordemos que el kentuki que Gloria le regala a Emilia es una conejita en la que “adentro” están Klaus y Eva, los usuarios son los chicos alemanes.

meramente un dispositivo electrónico-digital, son los reveladores del aislamiento y la soledad que soportan los personajes, y que pretenden, en vano, resarcir. Al mismo tiempo guisan la materialización de la utopía de la intimidad explicitada, mostrada, pero, evidentemente, no transmitida en la connotación del lenguaje (Pardo 2004) ni en “l’affect et le vécu” (Ricort 2020) sino en el ordenamiento público de la privacidad y de la tiranía actual de la visibilidad (Tisseron 2001). La obra subraya la voluntad de sobreexposición y voyerismo que caracteriza a nuestra sociedad y que las nuevas tecnologías han engrandecido: “Así, la tecnología que aparecía como una posibilidad de liberación y de conexión lo que hace es amplificar el miedo, la inseguridad, la paranoia, la soledad, la distancia, la culpa y la perversión” (Areco 2020: 239). Aunque, en descarga de la tecnología culpable, es oportuno recordar que tales desavenencias sociales son un nódulo central en la narrativa de Schweblin de ambiente intimista sin evocación del motivo tecnológico. Desde *El núcleo del disturbio* (2002) hasta *Siete casas vacías* (2015), los personajes se encuentran en un estado de alienación emocional tal que aparecen casi siempre confinados a espacios reducidos en los que la vivencia plena es imposible. Los símbolos y tramas de la escritora gravitan en torno a imágenes intimistas de la mirada del otro, la soledad, la incapacidad de comunicación familiar y la prisión interior. En “Nada de esto” una madre y su hija se dedican a acechar y entrar en casas ajenas como modo de entablar una relación entre ellas desde los hogares de otros, en “Salir” una mujer agobiada en su pareja e incapaz de transmitirlo se sube en *deshabillé* en el auto de un desconocido donde logra confrontarse con la urgencia de poner en claro su conflicto matrimonial²⁰⁸, o en “Un Hombre sin suerte”, lo obscuro se da en la mirada correctiva de los otros (o nosotros los lectores) ante la relación de intimidad (a través de una vestimenta íntima: una bombacha) surgida entre un hombre mayor y una niña en las urgencias de un hospital.

²⁰⁸ Pensemos sobre todo en “Conservas” (*Pájaros en la boca*, 2009), un cuento cuya protagonista se siente impulsada a abandonar a su familia, a escapar, a dejar a su suerte la casa, el esposo y el hijo, en un acto de reconocimiento de su incapacidad para vivir esa “vida plena” que las fantasías hegemónicas de la maternidad implican.

En términos ampliamente generales, las artes nos acercaron tradicionalmente a la mirada del voyeur, de quien curioseaba en los espacios (y cuerpos) ajenos, ya por sadismo, falta, o fetichismo; pero la invitación de *Kentukis* va más allá de esa mirada develando los vacíos existenciales y las carencias afectivas de aquellos que *dan permiso* a los espías, que no cierran la puerta de su casa y que en ese intento de mostración íntima sin máscaras, subordinan (y se subordinan) a la incivildad pública justamente porque se abren desde una propuesta desenmascarada: el dejar verlo todo. Conectarse con un extraño, con alguien que no forma parte del círculo de amigos, familiares o de vivienda, es decir, vincularse con otro que no se conoce y que no se aspira a conocer personalmente, precisa de reglas que permitan mantener entre los involucrados cierta “distancia”, indispensable para la convivencia armónica, esa distancia está asegurada por las máscaras que adoptamos en cada situación y ante cada persona, porque -diría Richard Sennett- llevar una máscara es la esencia de la civilidad. Las máscaras permiten la sociabilidad pura entre desconocidos, pues son ajenas a las circunstancias del poder, el malestar y los sentimientos íntimos de aquellos que las usan. *Kentukis* imagina un mundo sin máscaras, un mundo donde no se cierre la puerta de cada casa y donde se consienta una “conexión” sin barreras, sin fronteras, algo que, tal como demuestra la novela, se asemeja al fratricidio señalado por Richard Sennett:

Las gentes pueden ser sociables sólo cuando disponen de cierta protección con respecto a los demás; sin la existencia de barreras, de fronteras, sin la distancia mutua que constituye la esencia de la impersonalidad, las gentes son destructivas.

Esto no se produce porque la “naturaleza del hombre” sea maligna –el error conservador– sino porque el efecto total de la cultura, transmitido por el capitalismo y el secularismo modernos, vuelve lógico el fratricidio cuando las gentes utilizan las relaciones íntimas como un fundamento para las relaciones sociales (Sennett 1978: 384).

Efectivamente, estas relaciones se vuelven destructivas cuando Alina expone su furia (o su sexo) ante un niño de siete años, cuando Emilia o Enzo persiguen restaurar vínculos filiales desgastados, o cuando Marvin debe hacer un duelo. En este contexto telemático que propone

relaciones desde la contemplación/mostración de lo privado (y lo íntimo), la vivencia de una intimidad satisfactoria y una convivencia social edificante están proscritas tanto del espacio doméstico como del espacio público. Tal coyuntura social obedece a múltiples factores que no podemos detallar aquí, pero que, evidentemente, en el libro guardan gran parte de relación con el sistema de producción capitalista y de todo sistema de organización financiero proclive a la normativización de los hombres, la *igualación radical* de sus subjetividades, la lógica contractualista que parece avanzar en todos los lazos y zonas de intersubjetividad y que conducen a eso que claramente Lipovetsky definió como un proceso de *personalización* de la vida pública y Richard Sennett como el *declive* de lo público. Este proceso de transformación de los fundamentos antropológicos del orden político, público, privado e íntimo que estamos atravesando en las últimas décadas principalmente a causa de la deriva técnico-científica (medicina, digitalidad, etc.) requieren una importante revisión de los pactos civiles preexistentes, algo sobre lo que la novela insiste en múltiples ocasiones:

[Inés] juró que no pisaría la casa de Gloria si compraba ese aparato [kentuki]. Lo que quería saber Inés, y lo preguntó varias veces, golpeando la mesa con el dedo índice, era qué tipo de *reglamentación* implementaría el gobierno con una cosa así (Schweblin 2018: 41, cursivas nuestras).

- ¿Qué está haciendo acá todo el día con nosotros? Se quedaron quietos un momento mirándose a los ojos. Enzo dio un largo sorbo a su cerveza.
- ¿Por qué hace esto Míster? ¿Qué recibe *a cambio*? (Schweblin 2018: 83, cursivas nuestras).

“¿Hay parte de *responsabilidad civil* en el kentuki? -preguntó a la cámara la reportera- Y si la hubiera, ¿qué tipo de *acciones legales* podían aplicarse a estos nuevos ciudadanos anónimos?” (Schweblin 2018: 117, cursivas nuestras).

Pero también de nuestros modos de relacionarnos, de concebir y de aceptar nuestras singularidades, esa dimensión irresuelta, indeterminada, excéntrica que nos vuelve humanos y que nosotros llamamos *intimidad*. Esa esfera que está fuera de las convenciones que nos unifican e igualan, tanto en contextos familiares, habitacionales y corporales como digitales,

convenciones que nos permiten convivir dándole pausa, por un momento a la indeterminación. La intimidad de cada uno emerge del contacto particular con esa otredad elegida cuya autenticidad proviene de la fuerza desestabilizadora y ambivalente de tal comunión. La apuesta de la novela de “exponer” a un anónimo los espacios privados es el reverso de la lógica de las actuales redes sociales en las que se publicita lo privado para los “amigos”, un modo perspicaz de no poner el peso de la historia solamente en lo tecnológico sino en la fractura emocional y afectiva; y en la intemperie de los vínculos íntimos que se lanzan a buscar entre desconocidos numéricos alguna posibilidad de nacimiento. La constante réplica de Inés, único personaje que resiste a la moda kentuki, nos resuena a cada paso: “¿Además no entiendo – dijo Inés al final-, ¿por qué no te buscas un novio en vez de andar arrastrándote por el piso de una casa ajena?” (Schweblin 2018: 41) reenviándonos a las causas primeras de cada compra: superar la soledad, y crear *intimidad* con alguien *Otro*.

III. 4. Recapitulando parcialmente

Jacques Ricot (2020) sostiene que estamos viviendo una era en la que nuestra parte naturalmente indeterminada (intimidad) sobrelleva reconfiguraciones que, en su mayoría, parecen decantarse por dos direcciones. En primer lugar, por el debilitamiento del sentido de la *trascendencia* que descubrió la intimidad agustina. En efecto, más allá de lo netamente religioso, lo que San Agustín elucidó fue que merced a la intimidad no somos siempre autónomos ni vivimos en soledad, sino que contamos con algo que nos trasciende porque incluso en la perdición hay un *Otro* que habita en mí: ese Otro para San Agustín era Dios, y para los ateos, los pares, la comunidad. Por ello, la intimidad hace del hombre un “être de dialogue, de partage, de dépendance et de transcendance” (Ricot 2020: 115).

En segundo lugar, el cambio más notable se da en la constatación de “l’avancement de l’État et la logique contractualiste” en la constitución de las intimidades (Ricot 2020: 116) según la cual todo debe estar amparado por el contrato social para dar libertad y singularidad. Desde esta perspectiva, los espacios tradicionalmente librados a la libertad del individuo y sus creencias²⁰⁹ (religiosas, morales y estéticas) han sucumbido a los acuerdos realizados en el interior de un grupo por sus miembros, a fin de adquirir derechos y deberes ciudadanos. Esto demuestra que todos los participantes de un conjunto (étnico, sexual, religioso, nacional, político) están de acuerdo, por voluntad propia, con el contrato social, en virtud del cual admiten la existencia de una autoridad, de unas normas morales y de unas leyes a las que someterse más allá de sus particularidades. Desde este punto de vista, se evidencia la paradoja: la ciudad como institución del estado debería comprometerse a mantener la distinción de las tres esferas de la vida humana a fin de crear las condiciones de distancia que permitirían a los hombres vivir en un estado de guerra suspendida. Sin embargo, dice Ricot, al parecer el proceso de *singularización* (a la ocasión, privatización) es tal frente al descrédito de lo público que el estado de derecho se defiende avanzando sobre espacios naturalmente íntimos, en un evidente gesto de irrupción de sus lógicas contractualistas en el espacio de la indeterminación de la

²⁰⁹ Recordemos con Benjamin Constant que la división mayor y más fundamental del derecho corresponde a esa *suma divisio* que establece dos hemisferios sobre los que legislar para permitir al hombre vivir en libertad: el hemisferio de lo público y el de lo privado. Así, todo acto de ley se mueve en esa disputa y la concepción de libertad también. Hasta la Modernidad el hombre contaba con una “comunidad de convicción”, es decir, un fondo común sustancial en materia religiosa y de creencias que la comunidad compartía; pero fue justamente esto lo que cambió para los modernos, proponiendo al hombre (ciudadano) que fije sus metas según su propia voluntad. El siglo XVI pretendió fundar una “comunidad de convicción” en tanto “comunidad de obligación” según la fe del príncipe; el siglo XVII descomunizó la religión y la ubicó en la esfera privada del individuo: desde finales del siglo XVII con el pluralismo religioso la cohesión de la sociedad debió relegar las convicciones religiosas, morales y metafísicas a fin de crear una “comunidad de confianza” a partir de la razón pública. Según Benjamin Constant, en esta tensión entre *religión* y *razón* se solidificó la frontera entre lo público y lo privado. Por ello, para filósofos como Hobbes el estado es la “razón pública” y el Estado moderno se alza desde esa matriz diferencial: la conciencia moral es privada, la opinión es pública; y el espacio común/social se va a decidir a partir de un debate parlamentario en un aparato deliberativo (no normativo *per se*). El liberalismo, entonces, posiciona al derecho como ente estabilizador y pacificador de la sociedad al empujar la libertad de expresión y someterla a la deliberación y a la ley que nazca de esa deliberación colectiva. En este contexto, la ley intervenía en espacios privados donde era posible establecer contratos civiles manteniendo siempre ciertas zonas de no injerencia, notablemente aquello relativo a la religión, los deseos y gustos de las personas (familia, sexualidad, nacimiento, muerte). Para ampliar, ver: Bobbio, Norberto: *Teoría general de la política*. Madrid: Trotta, 2003.

intimidad. Las novelas abordadas en este capítulo retoman tres dimensiones de la intimidad en las que esto se observa:

1.- Ante todo, es de notar la inconsistencia de aquel territorio hasta ahora santuario de la intimidad: la familia y su espacio físico, la casa. Sara Mesa con *Cicatriz* y *Cara de pan* y Schweblin con *Kentukis* repasan hasta qué punto la lógica contractualista, disciplinante y vigilante que rige desde siempre la esfera pública penetra ahora en los espacios de la intimidad interviniendo en áreas tradicionalmente resguardadas, como eran las recomposiciones familiares, las formas de alianza, de amistad o de cuestiones ligadas a la filiación. Esto certifica la inscripción de todo lazo humano sumiso a la ley del tratado civil (en *Kentukis* hasta físicamente); lo que conduce a una naturalización de la legislación estatal, social y mercantil sobre los modos de la experiencia del desorden íntimo dando un vuelco radical a la división secular moderna, entre Estado, vida privada y vida íntima.

2.- En segundo lugar, *Los cuerpos del verano*, principalmente, reaviva el debate acerca de los límites y las lógicas de impronta corporal en el momento en que el deseo viene a copar todo espacio biológico de la intimidad hasta ahora comandado por el nacimiento y la muerte como estados identitarios, afectivos y jurídicos. Una vez que todo rasgo biológico (sexo, nacimiento, muerte, cuerpo) no es indispensable, la posibilidad de intimidad queda despachada a la libre elección del individuo en un mar de opciones infinitas que, para realizarse, por un lado, deben pasar el entramado contractualista, mercantil y de vigilancia; y por el otro, se ven forzados a resignar la singularización; lo que, desde nuestro punto de vista *intimida* la intimidad, la arruina, la anula. La idea de cuerpos reciclables, indica que “[lo] que está desde su origen concebido para el reciclaje es algo que está desde su origen concebido como basura. Y esto —el estar

originariamente concebidas para el reciclaje— es lo que caracteriza tanto a la objetividad como a la subjetividad contemporáneas” (Pardo 2010: 11).²¹⁰

Mismamente, el proceso por el cual algo se convierte en basura puede ser descrito como un proceso de descualificación: las cosas se vuelven basura cuando su servicio hace que pierdan las propiedades que las califican como siendo estas o aquellas cosas, tales y cuales, y se convierten únicamente en esa “cosidad” fluida y sin cualidades que se acumula en los vertederos y cuya regeneración pasa -según Pardo- por lograr que vuelva a adquirir las propiedades perdidas, que recupere su cualidad y su talidad. Como este proceso es el que sabemos imposible de llevar a cabo,

[la] única manera de mantener el tipo —y esta es la genial idea de la que estamos hablando— es que las cosas carezcan originalmente de propiedades (es decir, que sean originariamente basura, sin que su conversión en basura derive del desgaste generado por el uso), o sea, que sean de ante mano reciclables (Pardo 2010: 11).

Y, por tanto, pertenecientes a la “cosidad” fluida y descualificada, que es la que actualmente experimentamos, no como una forma de *cosidad* degradada y “sucia”, cosa de sumidero y escombros, sino como la forma superior de la objetividad, la cosa de lujo y limpia por excelencia, pues es lo inmediatamente reciclable. Por esta razón, los *cuerpos utópicos* son en la novela (y en la sociedad) los que resultan desesperadamente obsoletos por irreciclables. Nacen como basura, destinados a la suplantación y a la impureza; guardar vínculos con el cuerpo propio es algo *demodé* o “enfermo”, porque intimar con él y desde él crea entidad e impide la reformulación y la recualificación en el régimen de las mercancías.

3.- Por último, Neuman aborda el momento de mayor intimidad, el fin de la vida, y otra vez, las lógicas de la singularización dentro de una comunidad parecen haberse extinguido. Al “desposeer la muerte” la unificamos y despersonalizamos, tanto para el muerto como para los

²¹⁰ También elocuente es la posición de Jürgen Habermas, quien ve en la programación genética “una dependencia que precede al ingreso en la comunidad moral”, “una desvalorización de sí, inducida reflexivamente antes del nacimiento”. Esto demuestra que quien se concibe programado, se descubre también no como el autor “indiviso” de su propia vida. Véase Habermas: *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?* Barcelona: Paidós, 2001.

deudos, imponiendo un modelo de subjetividad y de tristeza en solitario que nos distancia y fragiliza. Sin embargo, mediante la lectura, el diálogo y el sexo los personajes se arrojan a vivir y crear una intimidad a través de un duelo que sucede mientras la vida misma transcurre. El novelista suple el imposible relato de la “intimidad de la muerte” a partir de la triangulación narrativa de las tres perspectivas que lo dicen en un coro tan íntimo como desacomodado temporal y espacialmente. Ante la inminencia de la muerte, los dos principales protagonistas encarnan una *vida otra*, una vida que es la de cada uno (y no) a fin de preparar la despedida en la articulación ceremonial de la palabra personal (grabada por Mario) y la palabra común (leída por Elena).

La reflexión sobre la intimidad en estas obras se clausura desde las tres dimensiones que subyacen a la etimología de *intimus*: la exploración hacia el interior de sí mismo (y del otro) es imposible para los personajes en contextos de familia, casa o cuerpo porque los tres han sido penetrados por los pactos públicos y privados a tal extremo que los deseos y reflexiones ya están normalizados en las lógicas del capital, la mercancía o la digitalidad. Este quiebre común manifestado por los autores se alterna con la temática de la apertura al otro, al otro enrarecido, desconocido pero cercano en afecto y necesidades compartidas. La dimensión íntima y la satisfacción emocional en los personajes de Sara Mesa proviene de la anomalía y el encuentro enmascarado en el espacio público, en Castagnet del vínculo reestablecido con la carnalidad natural y en Neuman de la imprescindibilidad de recrear ceremonias de *partage* personales y colectivas ante la muerte. En estos textos los rasgos que caracterizan la intimidad sobrepasan los datos espacio-temporales conocidos (casa, familia, cuerpo) y proyectan a los sujetos en una dimensión donde el encuentro profundo con el otro es condición imprescindible para hacerle tomar conciencia de su propia extranjería en contextos de la intimidad tradicional y de su cercanía posible con el/los extraño/s.

En el caso de *Kentukis*, a la luz de nuestra lectura, la intimidad es prácticamente imposible en términos positivos en contextos de anonimato y mediatización digital. La otredad, anónima en su abyección (desenmascarada), disipa toda singularización emocional, geográfica y corporal convirtiendo las dinámicas de mostración/visionado en instrumentos de desafección y aprovechamiento *intimidante*. La suspensión de la trama de localizaciones, lenguas, etnias y costumbres compartidas habilita la ilusión de apertura al otro sin distinciones ni preconceptos (“*rappports de forces*”, en palabras de Julien), confiándose y osando arriesgarse en la vulnerabilidad (Pardo, Julien). Sin embargo, la novela deja claro que -incluso en estas circunstancias- el avance de la incivilidad está tan presente que el acto fracasa desde su origen, pues proviene de las arenas privadas y no íntimas. La intimidad está amenazada desde el principio, su derrota denota claramente una crisis del estado de derecho no porque no haya leyes a las que someterse sino porque las divisiones entre lo privado y lo público no son suficientes ni justas sino negociadas a título personal y único: cada usuario establece sus propias leyes de circulación y existencia creando un universo donde el deseo del usuario (a la medida de un dictador) determina acciones despóticas que sólo pueden resolverse en la malversación y el sufrimiento. Por otro lado, exponer la casa, el cuerpo y la familia a la inspección abyecta de un anónimo, significa entregar al régimen público los estados de excepción que tradicionalmente nos pertenecen. Pardo es contundente al argumentar que para que exista un estado de bienaventuranza común es imperativo reprimir o mantener implícitos ciertos estados de excepción, estados donde la potencia no es acallada ni juzgada, sino retenida y aplazada: al normalizar los espacios íntimos (la excepción) reversionamos su naturaleza malgastando su poder singular y desestabilizador y lo precipitamos en la urgencia del establecimiento de nuevos contratos.

Las obras literarias analizadas resaltan dificultades sociales contemporáneas relacionadas a la intimidad en tanto espacio individual y común, interior y exterior, capaz de metabolizar las

innovaciones científicas, tecnológicas y sociales de nuestra actualidad, ya que estas inciden en ciclos tradicionalmente íntimos (vida, muerte y subjetividad). Las novelas recogen el desconcierto de la época en cuanto a los vínculos de parentesco, orden biológico y psicológico, los usos del cuerpo y los tiempos de la muerte, puesto que,

[es] la antropología profunda del género humano la que, de golpe, en transcurso de pocos años, ha sido puesta en discusión. Se manifiestan angustias, se materializan fantasmas; se coacciona la intimidad; y ante esto; el derecho contractual y mercantil aparece como la única terapia social, con una demanda creciente de normas, límites y prohibiciones tanto en el mundo colectivo como personal. Perdidas las leyes de la naturaleza, la sociedad se refleja en el derecho y solicita de él tranquilidad y reconocimiento, antes incluso que protección (Sánchez, Silveira, Navarro 2003: 159).

CAPÍTULO IV

Capítulo IV

À l'abri de la norma: intimidades posibles en Ariana Harwicz y Andrés Barba

¡No hay olvido que valga!

Tú guarda los sentimientos que yo guardo los recuerdos.

Del Alzheimer he aprendido a dejar la razón de lado

y comunicarme con la emoción²¹¹.

Como plantean las novelas analizadas hasta ahora, la intimidad en tanto categoría fronteriza es depositaria de las tensiones del hombre contemporáneo articulando su existencia frente a las igualadoras exigencias de lo público. Tal como señala José Luis Pardo, la intimidad no es necesaria para vivir, pero sí para disfrutar la vida plenamente desde la percepción de la diferencia de lo ajeno y lo propio a fin de convertir a cada ser en sí mismo y no en una serie. Los textos leídos apelan a ese espacio artístico y literario que compone, de alguna forma, los estatutos de esta oposición, no solo porque tensiona la aceptación de modelos hegemónicos, sino sobre todo porque expone el malestar de los motivos narrativos en los que se encuadraba tradicionalmente la reflexión de lo íntimo. El desplazamiento de la ficción de lo íntimo a espacios no “naturales” da cuenta de la paulatina permeabilidad de la unidad familiar, habitacional y corporal a la matriz exigencial de la conducta uniforme inmanente del espacio público²¹². Así, los textos de Schweblin y Mesa exponen cómo se pretende sistematizar la intimidad de los hombres a través de disposiciones y normatividades que no siempre son formalizadas en un estatuto o en un cuerpo de leyes. Sin embargo, los órdenes penetran en los individuos sutilmente, conformando una serie de *habitus* (Bourdieu), un cuerpo de restricciones

²¹¹ Ambas citas corresponden al portal *Alzheimer Universal: no hay dos enfermos iguales*.

²¹² Diríamos con Foucault, de la norma, no definida como ley natural sino por el papel de exigencia y coerción que es capaz de ejercer respecto a los ámbitos en los que se aplica. Por lo tanto, la norma es portadora de una “pretensión de poder” (Foucault en *Los anormales*).

y permisos, que apelan (y esto es lo más peligroso) al imaginario subjetivo y psicológico de la libertad del individuo; pero que, en definitiva, al integrarse a la sociedad, derivan en una nueva forma de dominación. Es mediante ella que se tiende a “normalizar” a los sujetos en su intimidad, a hacerlos desear, pensar, elegir y actuar según la “lógica” de las fantasías íntimas preexistentes. Cada una de las narrativas analizadas inscribe sus tramas en esta pugna y demanda un “espacio íntimo”, un reclamo que tiene su lugar histórico en los usos de las nuevas tecnologías de comunicación, en la desposesión de la muerte y el cuerpo, y en la deriva patologizante de los diferentes. En este contexto la intimidad no es un estado de desigualdad y desorden sino la acreditación privada de la demanda externa y debe ofrecer al hombre las certezas de su rol social (su máscara)²¹³: niño, pederasta, loco, cadáver, deudo, acompañante, madre o envase. En esta coyuntura, hallan su caldo de cultivo los métodos que favorecen el incremento de la producción propios del capitalismo, el rendimiento físico buscado por la medicina y la biología y la estandarización propulsada por modelos de psicología educativa. Este conjunto genera y formaliza nuevos (y rígidos) patrones de selección, exclusión y desarrollo bajo el amparo de la científicidad y la utilización de la intimidad como relato.

Desde este prisma, las novelas de Schweblin, Mesa, Castagnet y Neuman representan la intimidad a partir de las relaciones de cada personaje con sus semejantes en contextos auto-coercitivos, tal como reflexionó Norbert Elías²¹⁴ al expresar que el desarrollo del proceso civilizatorio se edifica sobre la transformación de la violencia y las coacciones externas en autocoacciones, pues el ser humano se habitúa desde siempre a la autoobservación, al dominio consciente de sí, al control y negociación de su intimidad, a la reserva y a la distancia. Sin embargo, existen seres para quienes esas autocoacciones están negadas en su biología: este es el caso de ciertas enfermedades que restringen a la persona en sus vínculos públicos y privados,

²¹³ Este es el peligro, dice Sennett, confundir el individuo con su máscara en el espacio privado.

²¹⁴ Ver principalmente *La sociedad de los individuos: ensayos*. Barcelona: Península, 1990.

entre ellos retomaremos dos ejemplos: el Alzheimer y la discapacidad mental como formas de existencia *à l'abri de la norme*.

Del madrileño Andrés Barba comentaremos dos novelas, *Ahora tocad música de baile* (Anagrama, 2004) y *Versiones de Teresa* (Anagrama, 2006), y de la argentina Ariana Harwicz revisaremos su trilogía *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), todas editadas por Mardulce²¹⁵.

Andrés Barba nació en Madrid 1975, por lo cual podemos citarlo entre los escritores nacidos durante la Transición, cuyo reconocimiento crítico y visibilidad internacional se han consolidado en los últimos años²¹⁶. Si bien el madrileño ha cultivado con gran éxito mayormente la novela²¹⁷, ha irrumpido también en el ensayo (*La ceremonia del porno*, 2007), el cuento (*La recta intención*, 2002, y *Lista de desaparecidos*, 2013) y la poesía (*Crónica natural*, 2015). Los recodos de la intimidad y los enigmas del crecimiento son temas habituales de su narrativa, que se ha centrado reiteradamente en la infancia, desde una mirada inquietante y desmitificadora²¹⁸.

Hacer un análisis de la escritura de Barba desde la perspectiva de la intimidad es una tarea en sí misma, pero en nuestro caso nos enfocaremos en un motivo: la incapacidad mental como evento natural por el cual el sujeto se arroga desde el origen el derecho de ser extraordinario (singular) y no leer las coordenadas de lo público ni lo privado resistiéndose a toda forma de autoacción y regulación externa. Recientemente muchos estudios han advertido el extraordinario potencial que tiene la representación de la discapacidad en las producciones culturales (Antebi 2009, Fraser 2018, Garland-Thomson 1997, Mitchell y Snyder

²¹⁵ Y recientemente en Anagrama, tal como ya señalamos.

²¹⁶ Entre los premios obtenidos, solo citaremos el 35º Premio Herralde de Novela por *República luminosa*, en noviembre de 2017.

²¹⁷ *La hermana de Katia* (2001), *Ahora tocad música de baile* (2004), *Versiones de Teresa* (2006), *Las manos pequeñas* (2008), *Agosto, octubre* (2010), *En presencia de un payaso* (2014) y *República luminosa* (2018).

²¹⁸ Pensamos aquí sobre todo en *República luminosa* (Anagrama, 2017) y *El último día de la vida anterior* (Anagrama, 2023).

2000, Quayson 2007) en tanto situación de “anormalidad” corporal y cognitiva que cuestiona las expectativas de una sociedad normalizada en la cual la “desviación” ha sido históricamente condenada. Para Mitchell y Snyder (2000), la discapacidad funciona literariamente como elemento que permite la caracterización enrarecida de un personaje y como dispositivo metafórico de un acto disruptivo (Mitchell y Snyder 2000: 47-48) tanto en el entramado de un argumento concebido desde la “normalidad” de sus personajes, como entre las demandas conductuales que la discapacidad no cumple. Este carácter de “desviación” y “resistencia” fue advertido ya por Foucault en *Los anormales* y está calando como material estético en muchas producciones contemporáneas: baste nombrar dos películas en el ámbito iberorrománico sobre el síndrome de Down, con gran acogida crítica y de público en un género de masas, como son las comedias *Colegas* de Marcelo Galvão (Brasil, 2012) y *Campeones* de Javier Fesser (España, 2018)²¹⁹. Las labores al respecto se dan desde dos frentes: por un lado, investigaciones de impulso activista que persiguen la sensibilización social en torno a este tema y el reclamo de derechos y oportunidades para el colectivo; y, por otro lado, los estudios acerca del sentido que comportan las discapacidades en tanto material artístico. No es nuestro objetivo en esta tesis realizar un estudio exhaustivo de este tema, pero sí creemos necesario nombrar una serie de hipótesis que atraviesan muchos análisis.

La primera gran coordenada académica que podemos citar es la que alude a la discapacidad como condición que interpela el sistema del capitalismo tardío al textualizar en esos cuerpos la inhabilidad para competir y elegir, lo que obtura la capacidad de quien la padece para ser *funcional* a un sistema de consumo y de deliberación. En su libro *Enforcing Normalcy* (1995), Lennard Davis vincula el sistema económico y la condición corporal del diferente ya que el origen de lo que se considera “normal” es parte de una noción de progreso, de la

²¹⁹ A estas podemos agregar *León y Olvido* (Xavier Bermúdez: España, 2004) y *Yo también* (Álvaro Pastor y Antonio Navarro: España, 2009).

industrialización y de la consolidación ideológica de la burguesía que concretó bajo la figura de la eugenesia las cuantificaciones fisiológicas y biológicas que debían tener los cuerpos para ser considerados “normales” y productivos (Davis 1995: 49). Esta visión es compartida por otros pensadores como Susan Antebi (2016) y Mitchell y Snyder (2015).

Entrando de lleno en la literatura, el catedrático de Stanford de origen ghanés, Ato Quayson²²⁰, identifica en la literatura universal una tipología de representaciones de la discapacidad funcionando como: prueba moral (37); muestra de la otredad (política, racial o de clase) (39); punto de articulación entre tema y narrativa, donde los personajes discapacitados muestran valores contradictorios (41); déficit moral o malevolencia (41-42); epifanía (42); significado de una revelación ritual (o sagrada) interior (47); visión interior trágica e inarticulada (49); *impasse* hermenéutico, donde la representación de la discapacidad queda abierta a las interpretaciones (49-50); y discapacidad como normalidad (51). El autor insiste en que la discapacidad se asocia literariamente con un discurso contestatario, insurrecto, en el sentido en que se encara a la norma ofreciéndose como elemento rebelde que desarticula el sistema de significaciones acordadas desde los acuerdos sociales hegemónicos condenando la invalidez a la marginalización o intentando “restituir” al *anormal* a la buena senda mediante medidas compensatorias y de rehabilitación (introducción en el mundo laboral, de vivienda o de votación, por ejemplo)²²¹.

²²⁰ Ato Quayson analiza en su libro todas las formas de discapacidad, sosteniendo que la discapacidad básicamente puede darse en dos formas, por condiciones congénitas de hándicap y por deficiencias no congénitas que, dado que a menudo se originan en el lugar de trabajo, “derive directly from the relations of production within capitalism” (e. 203). Para el autor nombrar la discapacidad es señalar la interacción de la deficiencia y un espectro de discursos sociales sobre la normalidad que sirven para estipular lo que cuenta como discapacidad o no. Véase Quayson, Ato: *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. Columbia UP: 2007. La tipología de Quayson retoma textos de autores como Samuel Beckett, Toni Morrison, Wole Soyinka y John Maxwell Coetzee.

²²¹ La novela *Lectura fácil* de la española Cristina Morales (Anagrama 2018) justamente aborda el tema de la discapacidad denunciando como muchas de las actuales políticas públicas operan mercantilizando la condición a partir de medidas compensatorias y restaurativas haciendo entrar a la persona en el sistema de normalización vigente. Esto puede leerse discursivamente en paralelo con lo que sostienen David Mitchell y Sharon Snyder en *Narrative Prosthesis* (2000) al proponer la idea de *narrative prosthesis* (prótesis narrativa) para expresar que la prótesis física resulta de la consideración social de que existe una normatividad corporal; por ello, si hay un alejamiento muy marcado de la norma, el objetivo de la prótesis es devolver al cuerpo a un estado lo más “normal” posible y anular su diferencia.

Dicho todo esto, la pregunta es entonces: ¿Cómo funcionan estos personajes no sujetos a condicionamientos de naturaleza pública dentro de la reflexión de la intimidad? En el caso de autistas o enfermos de Alzheimer, situaciones que privan al sujeto de la experiencia del “rapport de forces” (Jullien) que implican la vida en sociedad (en tanto *ágora*) y que encuadran todo vínculo e información en leyes igualadoras: ¿podemos pensar que estamos ante una suerte de “intimidad plena”? Pero, si entendemos a la par que la intimidad implica un intercambio intersubjetivo: vuelta al interior y apertura al exterior, intercambio negado por el corte mental con los otros, evidentemente la categoría se vuelve compleja.

IV. 1. *Ahora tocad música de baile y Versiones de Teresa*: Andrés Barca y las capacidades íntimas de la discapacidad (Alzheimer y retraso mental)

...porque la memoria no les alcanza de un renglón a otro
Jorge Luis Borges

Las tempranas novelas de Andrés Barca, *Ahora tocad música de baile* (Anagrama, 2004) y *Versiones de Teresa* (Anagrama, 2006) comparten una estructura coral compuesta por diferentes voces que nos van haciendo entrar a la narración a partir de un personaje catalizador, pero no actante: Teresa (*Versiones de Teresa*) e Inés (*Ahora tocad música de baile*). En ambos textos las protagonistas están discapacitadas, casi no hablan, poco actúan y sólo las conocemos por el resto de los personajes que gravitan a su alrededor. Inés Fonseca es una mujer de unos sesenta años, madre de familia y abuela que enferma de Alzheimer, situación que se presenta desde las voces de su esposo (Pablo, jubilado de la RENFE) y sus dos hijos, Santiago y Bárbara. Inés ha cumplido un rol formativo, normalizador y estructurador de la dinámica familiar, por ello cuando la degeneración neurológica sobreviene el resto de la familia debe asumir el vacío de su impronta y, cada uno a su manera, iniciar un proceso de recreación y reelaboración propio.

Esta obra de Barba corresponde a lo que tradicionalmente se entiende por “novela familiar”, con un profundo calado psicológico a través de la alternancia de tres voces que dicen un vacío²²², el vacío de quien no es más que presencia y recuerdos de los que la conocieron. La intimidad de Inés es recalada por cada miembro del hogar según su propia experiencia con ella, como si de tres personas diferentes se tratara. Bárbara está casada con un piloto y tiene dos niños; Santiago es soltero y goza de un muy buen trabajo, pero padece una vida sentimental bastante insatisfactoria. Los dos hijos asoman como personajes insatisfechos, tronchados por una errada educación afectiva, establecida sobre una base familiar compuesta por dos binomios antagónicos: padre-hija, por un lado, y madre-hijo, por otro; y, en el medio, Beatriz, la hija muerta con tres meses:

Pero si él lo comprendió, la niña había muerto porque era subnormal y débil, ¿por qué no lo comprendían ellos, su padre y Bárbara? ¿Por qué entonces lloró su padre? ¿Por qué callaba Bárbara? ¿No era bonita la niña muerta en su ataúd pequeñísimo? ¿No parecía que iba a despertar para hacer esos ruidos de animal enano? Fue como si desde aquel momento comprendiera que algo les alejaba a Inés y a él del resto, y se sintió reconfortado al ponerse junto a su madre en el entierro, porque no lloró Inés, la única (Barba 2004: 37).

[n]o le traté nunca con dureza [Pablo hablando de Santiago], no le pegué, y sin embargo tendía naturalmente hacia Inés, como seducido por ella, hablando un lenguaje que nos excluía a Bárbara y a mí, y yo me pregunto ahora, señor presidente, cómo sonreirá mi hijo cuando una mujer se le eche a los brazos en mitad de la noche y le desnude, y le diga que le quiere, qué gesto pondrá, cómo será el lado de la paz en el rostro de mi hijo (Barba 2004: 157).

Inés no es la misma madre/esposa para cada personaje, ni tributa las mismas culpas y aciertos en el círculo. A lo largo de la novela se revelan lóbregos sentimientos que sacuden a los personajes combinando una cierta tercera persona omnisciente con el monólogo interior ocasional de Elena y Santiago, y un discurso en primera persona que aparece y desaparece: Pablo contando su vida y dirigiéndose a un “señor presidente” que, aun siendo identificable con el presidente de la Renfe que le entregó su placa de jubilado -según información ofrecida desde el inicio-, no deja de conceder al relato cierta similitud con la estructura de una confesión o una

²²² Decimos “vacío” en tanto y en cuanto no conocemos a Inés por sí misma por lo que no puede ser asimilada a ningún significado directo preciso sino únicamente *significada* por los otros personajes.

deposición judicial, analogía no descartable si pensamos en el trágico desenlace y que, además, nos permite conjeturar nuevas y tentadoras hipótesis en torno al final, el accidente que acaba con la vida de Elena.

El argumento de *Versiones de Teresa* participa del mismo andamiaje diegético, pues accedemos a Teresa, una joven discapacitada mental y física, por las visiones que dan de ella su hermana (Verónica) y su enamorado (Manuel). Los tres personajes conforman un triángulo amoroso en el que las diferentes “versiones” de la chica se corresponden con las desemejantes maneras de verla (y experimentarla) de sus allegados, Verónica y Manuel en este caso. Él es un joven monitor de un campamento cristiano para adolescentes con discapacidades mentales, y en ese ambiente conoce a Teresa, de quien se enamora y con quien mantiene relaciones sexuales. También se cuenta la historia de Verónica, la hermana mayor de Teresa, perturbada por un cuerpo que no la satisface y con cierta confusión psicológica que la lleva a desear emocional y sexualmente a las personas a las que ama y admira (su hermana, Ana su mejor amiga, e incluso, en cierto sentido, su madre). Verónica viene a convertirse en el tercer vértice del triángulo cuando conoce a Manuel, iniciándose asimismo entre ellos una nueva relación. La novela está contada por un narrador omnisciente focalizado en Verónica y Manuel alternativamente.

Ahora tocad música de baile: Alzheimer, cuidados y reelaboraciones afectivas

Como es de observar, Andrés Barba delinea en ambas novelas dos protagonistas debilitadas neurológicamente: una con Alzheimer y la otra con retraso y autismo. En lo tocante al Alzheimer, Michel Malherbe explica cómo frente a esta patología la intimidad del paciente ciertamente se debilita, pero su presencia vital, por un lado, genera intimidad en los otros, y por el otro, recuerda el sentido último de toda intimidad humana: la exigencia de reciprocidad, encarnada en la célebre frase de Plinio: *Dare humanitatem homini* (Malherbe 2016: 31), es decir, dar al hombre la humanidad. El Alzheimer ausenta a la persona de sí misma y de la ciudad

porque lo priva de la memoria, la lucidez, la sensibilidad y la capacidad de encarnar el alma en el cuerpo, volviendo al sujeto “*impuissant à attacher à son corps sa souffrance*” (Malherbe 2016: 34)²²³. Sin embargo, y frente a todo este proceso de desintimación, según Malherbe la mirada, los gestos y susurros de un enfermo -incluso al final- interpelan la reciprocidad, intercambio animalmente humano que nos singulariza y deviene el único espacio que “*peut créer un nœud d’humanité*” (Malherbe 2016: 36). La novela comienza haciéndose eco justamente de ese conjunto perceptual que es la intimidad no explicitada, es decir, todas aquellas peculiaridades de una persona que la hacen ser quien es sin necesidad de decirlo manifiestamente:

Fue primero como si pronunciara su nombre de una forma distinta de los otros y después un gesto que parecía traído de muy lejos, de la infancia quizás, porque tenía -como en la infancia- algo de descuidadamente espontáneo, o de cruel. Dijo “la sal”, no “pásame la sal”, no “pásame, por favor, la sal” y a Pablo le pareció que algo en Inés había cambiado definitivamente, algo que ya no podía ser restituido y que explicaba tantas cosas de las últimas semanas como que no recordara dónde había dejado las gafas o que empleara azúcar en lugar de sal en algún guiso (Barba 2004: 13).

Así el marido de Inés comienza a darse cuenta que a su mujer le pasa algo, no por algún padecimiento físico o una explicación, sino por su tono al pedir la sal, primero; más tarde por dormirse y no hablar en el cine, y al regresar a casa el pedir que la ayudara a desnudarse antes de ir a la cama, algo que ella siempre hacía encerrada sola en el baño. Estos tres gestos denuncian una Inés que se está diluyendo, algo no anda bien en esa matriarca autosuficiente y dominante. De ahora en más, la patraña girará en torno a una dama muda, ausente, dócil y obediente que debe ser cuidada/asistida por su familia, una nueva criatura que insta a redefinir los lazos preexistentes en la estructura:

Pensé en Inés, en la mujer en que desde hacía una semana se estaba convirtiendo Inés sin que yo hiciera nada, en el hombre en el que me estaba convirtiendo yo, y me di cuenta de que no la conocía, aunque pudiese describir cada uno de sus gestos, de que no sabía absolutamente nada de ella aparte de la descripción enumerada de su

²²³ Para Martina Zimmermann, una de las principales características que hacen “ser” persona a un ser humano es su capacidad de memoria, de construir memorias comunes y de conformarse una identidad en virtud de esas memorias. Justamente las enfermedades de degeneración cognitiva como el Alzheimer efectivamente sugieren un desgaste de la identidad pensada desde la memoria, puesto que la subjetividad es alterada. Ver Zimmermann, Martina: *The Poetics and Politics of Alzheimer’s Disease Life Writing*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2017, pp. 7-9.

cuerpo, su olor, sus cosas. Ya no quería llamarla puta, ni vieja, señor presidente. Lllamarla esas cosas desde hacía una semana era como llamárselas a otra persona y yo, que me había escondido de su desprecio tantos años detrás de aquellas palabras me sentía de pronto necesario (¿me atrevo a decirlo?), necesario por primera vez, no para Inés, sino para esa criatura extraña que estaba ahora naciendo en Inés, dentro de ella, robándole sus gestos, sus costumbres (Barba 2004: 42-43).

Tal como demuestra esta cita, la enfermedad habilita el reconocimiento del desapego marital anterior, a la vez que se ofrece como una posibilidad de resarcimiento y reencuentro. A lo largo de la historia (cuatro movimientos)²²⁴ se nos cuentan las desavenencias de la familia y las frustraciones de cada uno de sus miembros. Pablo, un marido que se ha acomodado a un matrimonio anodino en el que cumple la función de mediocre sostén financiero dejando a su mujer el mando del hogar, lo que se resalta en el discurso del personaje focalizándose siempre en su identidad como funcionario de la RENFE (siempre en mayúsculas²²⁵) y los constantes ninguneos por parte de Inés. Santiago, el hijo inteligente y guapo, sobre el que la madre puso todas sus esperanzas y expectativas afectivas y económicas (atención, universidad privada, dinero para hobbies, ropa, etc.), pero que en la edad adulta detenta el triunfo profesional, más carece de estabilidad emotiva y de empatía. Bárbara es solidaria con ese padre víctima de una consorte despótica y madre desafectada con ella, por lo cual sus vacíos afectivos son notables, llevándola a entablar relaciones en las que siempre se siente malquerida, entre ellas, un marido piloto de avión frecuentemente ausente (Manuel), una carrera tardía como enfermera y un flirteo lésbico con la empleada doméstica de su casa (Elena)²²⁶.

²²⁴ Los “movimientos” corresponden a cada uno de los cuatro capítulos, que, a su vez, explicitan un estadio en la degradación física de Inés: Primer movimiento (Navidad de 1999), primeros síntomas de la enfermedad. Segundo movimiento (mayo de 2002), consulta médica en la que Inés ya no puede recordar el día ni el lugar en el que está; por primera vez Pablo es su memoria y su “auxilio” total. Tercer movimiento (febrero-abril 2003), el ingreso de Inés en una residencia, Santiago se va a vivir con Paloma y Bárbara materializa su seducción con Elena (la empleada). Cuarto Movimiento (julio de 2003): Inés muere en un accidente al dar un paseo con Santiago, dejando a la comprensión del lector si fue un verdadero “accidente” o Santiago que la empuja hacia la calle.

²²⁵ Y apelando siempre a ese “señor presidente” y a su uniforme laboral.

²²⁶ Con respecto a esta célula familiar desavenida, es oportuno citar el único artículo académico que se dedica a analizar exclusivamente esta novela: “Who speaks up for Inés Fonseca? Representing violence against vulnerable subjects and the ethics of care in fictional narrative about Alzheimer's disease: *Ahora tocad música de baile* (2004) by Andrés Barba” (Medina: 2016). En este trabajo la hipótesis subyacente es la de que la novela expone una naturalización de las lógicas de la violencia familiar, sexual y heteropatriarcal normativa sobre un personaje enfermo de Alzheimer puesto que, frente a la patología, la familia no actúa según una “ética del cuidado” violentando a la persona. En este sentido, la violencia que se ejerce sobre Inés Fonseca es de triple raigambre:

La representación de la intimidad de cada uno de los personajes parlantes (Pablo, Santiago, Bárbara) participa de un despliegue narrativo propiciado por la enfermedad de Inés. Gracias a esta situación de anulación cognitiva, los tres miembros del nido pueden dar rienda suelta a su emergencia interior, a modo introspectivo, rememorativo o fantasmático viabilizando una intimidad modelizada por sus recuerdos, angustias, deseos y esfuerzos alejados ya de la pugna con la Inés sana y abriéndose a un repliegue propio en el que es posible la existencia auténtica sin los condicionamientos maternos y normativos. La intimidad de Inés la vamos descubriendo por su actualidad. La “nueva” Inés²²⁷ es dócil ante Pablo, no amonesta ni denigra a Bárbara; por el contrario, parece agradecer cada cuidado, cada pañal cambiado o cada gesto de cariño. El retiro de Inés de toda existencia horada por lo público (esposa del funcionario Pablo Rodríguez Calderón, devota destacada de la parroquia, vecina antipática, etc.) la devuelve a un estado de naturaleza primitiva en la que *es* solamente por lo que *fue* (una madre castradora y severa, una esposa férrea y agria), pero también un ser desprotegido, vulnerable, una persona a quien cuidar, perdonar e, incluso, de quien volver a enamorarse; en palabras de Malherbe, alguien con quien seguir entablando “una reciprocidad que nos humaniza” (Malherbe 2016: 38). La humanidad de los personajes no se pinta como un último

verbal, psicológica y literaria: verbal porque el resto de los personajes se refiere a ella con tratamientos inapropiados enfatizando su carácter degenerativo; psicológico porque lo que demuestra Andrés Barba es que la familia, más que ocuparse de la mujer enferma como *cuidadores*, ingresa en una espiral de búsquedas subjetivas propias; y por último, porque el personaje de Inés Fonseca es tratado como “vacío”, como “cáscara hueca” sin voz, incapaz de articular una palabra propia, convirtiéndola en lo que Kristeva llamó “cuerpo abyecto”, situación que para la articulista es lo censurable. Desde nuestra perspectiva de análisis, es justamente este vacío, esta no-articulación de palabra lo que posibilita (en términos literarios) trabajar la intimidad en el texto, lo que sustenta nuestra propuesta de análisis. Sin embargo, nos distanciamos de la lectura de Medina al pensar que no es sobre la “ética” y la “moral del cuidado” que trata la obra, pues es a la inversa donde se juega la riqueza del texto: en la presentación de un evento tan excepcional como la enfermedad del Alzheimer, que, en consecuencia, puede provocar respuestas también dispares, que no correspondan con las “éticas”, con “los modos “correctos” y “esperables” de proceder.

²²⁷ Es interesante rescatar aquí la idea de “vida otra” que postulan Gabriela Simón y Laura Raso en un artículo que analiza la novela *Desarticulaciones* de Silvia Molloy. En este libro Molloy cuenta el proceso de pérdida de memoria de una gran amiga y los sentimientos que esto genera en ella (la autora). Simón y Raso dicen: “Estar desarticulado en el relato de Molloy, no es estar muerto. [...]. Es una vida otra, una vida que ya no le pertenece a nadie ni a nada. La desarticulación es un modo de ser-estar ahora en el mundo” (2015: 37). Efectivamente, al igual que Inés, la amiga de Molloy, se va desarticulando en el uso del lenguaje, y al desarticularse el lenguaje y la memoria, la persona se difumina y va naciendo *otra* persona, *otra* vida que habita entre la persona de ayer y el muerto de mañana.

gesto altruista hacia una mujer déspota e insensible, sino como un espacio capaz de generar intimidad en cada uno de los actores que pululan a su alrededor. En este sentido, la novela de Barba es incómoda y valiente, ya que no persigue reconstruir la identidad de la persona enferma, tampoco moralizar sobre cómo debe ser cuidada, un tratamiento bastante general con respecto al tema. El ejercicio de *Ahora tocad música de baile* es diferente, pues no pretende configurar una serie de imágenes y percepciones que tienda a evitar la pérdida de la identidad del discapacitado antes de que se esfume del todo, sino que se focaliza en la constelación familiar con *esta nueva* Inés, con esta nueva forma de vida que la mujer representa.

Como es sabido, la degeneración neuronal trae consigo cambios en la personalidad del paciente, deterioro en la capacidad de movimiento, dificultad para comunicarse, pérdida de memoria, cambios de estado de ánimo y problemas de atención y orientación volviendo incapaces a los enfermos de resolver operaciones racionales básicas como las matemáticas o ciertas actitudes comportamentales. En la novela los síntomas son claros e Inés los va atravesando uno por uno. Sin embargo, no es esto lo que nos interpela en este apartado, sino la funcionalidad diegética que adquiere el Alzheimer para permitir la emanación de la intimidad en los hijos y el marido, y el hecho de que la intimidad anterior de Inés va quedando al descubierto merced a los pensamientos, emociones y palabras que se liberan cuando se desmorona ella como representante de toda norma pública: para Santiago desaparece quien lo protegía y quien le había encomendado la tarea de reparar fallas generacionales: casamientos desavenidos, descreimiento en el amor, carácter insolidario, mutismo y privilegio de un modo de vida materialista:

Nunca lo hablaron abiertamente pero el pacto parecía haber nacido con ellos [con Santiago e Inés], formar parte de su propia constitución, tenían el poder de juntos subyugar mediante su sola presencia, de controlar lo que les rodeaba y transformarlo a su antojo. Inés había cometido la equivocación, la cobardía, de casarse; no la cometería él, aquello era casi un encargo de la misma Inés, lo notó en su empeño en que estudiara administración de empresas, y después con la firmeza y el orgullo, rara vez expresados formalmente, con los que fue siguiendo sus éxitos (Barba 2004: 35).

Por su parte, Bárbara siente que con la demencia se esfuman los mandatos domésticos de una madre que la crio para ser madre y esposa²²⁸, y Pablo ve hundirse la dureza y rigidez de un rostro que había dejado de amarlo, de esperarlo y abrazarlo para convertirse solamente en reproche. La “nueva” Inés reconquista a su esposo con gestos inhabituales, lo espera en la puerta cuando él llega, toma su mano en la calle, se abraza siempre a él, busca su rostro entre la gente o lo premia con una mirada tierna cuando le da de comer. El rol de cuidador devuelve a Pablo la gratitud, confianza y exclusividad que Inés le había negado durante los años de casados, además de impulsar ahora la posibilidad en él de la amonestación, llamándola a veces “vieja zorra”, “maldita”. La enfermedad vuelve a Inés complaciente, graciosa, sensible, cedida a él en los mínimos detalles. La elección de la ropa cada mañana, el desayuno o el baño significan momentos placenteros y amorosos para Pablo, quien -si bien es consciente (y lo reitera a cada momento) que *esa* Inés no es la *otra* Inés- reencuentra calma junto a su cónyuge en la intimidad del hogar que el tiempo había erosionado. Barba lo representa muy bien con las descripciones de las escenas domésticas. Recordemos que la obra se inicia con tres actitudes extrañas en Inés: pedir la sal en la mesa, no quejarse (y dormirse) en el cine y no desvestirse sola en el cuarto de baño. Estas tres muecas a lo largo de las páginas devienen tiempos de gozo para Pablo y se van extendiendo tanto en el espacio hogareño como en los recuerdos. De salarle la sopa, él pasa a hacerle la comida, elegir sus alimentos y bebidas, e incluso ponérselas en la boca; comprar las vestimentas, lavarlas, colocárselas y hasta peinarla; como también ubicar a Inés en la casa, decirle dónde sentarse, qué tocar o por dónde desplazarse: todo acto deviene un ritual conyugal:

[p]refiero no enfrentarme a esta sensualidad nueva y antigua a la vez que hará cambiarlo todo, como ya hemos tenido que cambiar y mudar tantas cosas de la casa, la colección de tortugas, las cosas pequeñas (“te comiste una pastilla de jabón, pero a quién se le ocurre comerse una pastilla de jabón”), una sensualidad que comienza ya desde por la mañana, porque, igual que por la tarde y la noche ya no me cuesta demasiado esfuerzo desvestirme (Barba 2004: 89).

²²⁸ La relación con Elena y el comenzar a trabajar deben leerse como símbolos de esa liberación: una vez que se debilita Inés y sus mandatos, Bárbara puede dar rienda a sus deseos laborales y eróticos.

Al respecto son muy significativas las fotografías que se van rescatando: en cada “movimiento” (capítulo) se describe algún cuadro familiar que se condice con los estados emocionales de los protagonistas. La claudicación de la rudeza de Inés y su estado de permanente alerta y agravio cuando estaba “sana” da paso a una multiplicación de actos y zonas de retraimiento, plenitud y compañerismo que enriquecen los vínculos entre Bárbara e Inés y entre Inés y Pablo, mientras que lo opuesto sucede con Santiago, ya que ha sido desplazado en sus privilegios: ahora son su hermana y su padre quienes higienizan a Inés, y a quienes Inés sonríe y reconoce, por eso la desmemoria y el desamparo son imperdonables:

“¿Tú quién eres?” – preguntó [Inés a Pablo].

Y era una pregunta simple, tres palabras encadenadas y desnudas a las que se había añadido el tono ingenuo de una pregunta. Tres palabras.

“Esto es absurdo”, contestó él, levantándose y dirigiéndose hacia la puerta.

De pronto se sintió como si todo en aquella casa le estuviese humillando silenciosamente, como si aquella casa, ese salón y las personas que lo habitaban, Inés, le estuviesen expulsando de allí. El silencio de su padre parecía recalcarlo todavía más, hasta llegar a un punto en que se le estaba haciendo insoportable (Barba 2004: 100).

El vínculo del cuidado crea un meollo de intimidad que retorna a los personajes a sus habitaciones, a sus momentos de pudor frente al otro y ante su propio cuerpo. De este modo, la novela reactualiza la intimidad de los espacios de la casa y la habitación propia al mostrar cómo deben ser repensados en función del enfermo. Así, el sofá que antes debía permanecer impoluto deviene el lugar de remanso, usura y suciedad, pues Inés se enclava en él para ver la televisión (los dibujos animados de Tom & Jerry), lo único que la entretiene y la hace reír: “[morir] una y otra vez, y mi madre se sienta siempre ahí, en ese sofá, yo pensando morir es esto, morir es sólo esta ausencia, una especie de paz frente a la tele, volverse cosa, una cosa que parece que sonríe pero no sonríe, es fácil morir en el sofá como muere en él mi madre todos los domingos” (Barba 2004: 91).

Ante el Alzheimer, cada objeto se singulariza porque pierde su funcionalidad conocida, el hogar y las jornadas se estructuran según las necesidades de la paciente. La casa se convierte en la topografía que alberga la intimidad de Inés y su entorno, pues cada espacio se concreta por estas necesidades y no por gravámenes públicos (el sofá deja de ser un objeto donde sentarse para ser el lugar donde Inés orina con mayor facilidad, por ejemplo). Si en las novelas de Sara Mesa se había ya establecido una relación metonímica entre el espacio público y quienes lo habitan, en este caso Andrés Barba demuestra que son la arquitectura misma de la casa, la recámara, la sala de baño, los objetos y los armarios los que concentran la intimidad de sus habitantes. El eje adentro/afuera se recarga de simbolismos, las puertas vuelven a significar la frontera entre lo que es público y lo que debe permanecer al abrigo para ser desvelado solamente ante ciertos elegidos. Esto es lo que revela, por ejemplo, la escena en la que Paloma visita inesperadamente a Santiago con el objetivo de conocer su departamento y así poder entender por qué le atrae tanto este hombre. Las relaciones anteriores de Santiago se reducían a momentos de sexo (incluso sexo en solitario como con Raquel)²²⁹ en su salón. La irrupción de Paloma enfrenta a Santiago con sus propios demonios y culpabilidades²³⁰, lo que se nota en esa primera visita, tras la cual la chica colombiana revela un paralelismo exacto entre casa, cuerpo e intimidad: viene a la casa de Santiago porque así lo podrá conocer verdaderamente, y lo que resulta es que cada réplica de ella adquiere un cariz anagnórico para él. Ante un simple “¿Quién es esa de la foto?”, Santiago alcanza a divisar el vínculo esclavizante y dependiente que mantenía con su madre, la soledad a la que se había acostumbrado y la superficialidad de las relaciones precedentes. Entonces, le pide que se quede, que no traspase el umbral, que permanezca adentro, en su casa, junto a su ventana. De esta manera, el motivo literario de la

²²⁹ El rito erótico con Raquel consistía en encontrarse en la casa de él, colocarse uno frente al otro y masturbarse hasta acabar sin tocarse. Tras esta ceremonia, Raquel se iba inmediatamente: “Raquel no ama a Santiago, ama el éxito de Santiago, su resolución, su éxito. Ama también la frialdad de esta casa, sus paredes sin cuadros. (...) Santiago se masturba y ella también. Sin tocarse, sin hablar, sin otro ruido que el de la carne frotándose contra sí misma” (Barba 2004: 46).

²³⁰ Principalmente el no cuidar de su madre, justo él, aquel por quien la madre siempre se había deshecho en cuidados y elogios.

casa como espacio de intimidad es reintegrado a la diégesis gracias a la patología de Inés. Pablo insiste al principio del libro en la idea de que cada día cuando se iba de su casa para trabajar lo abrumaba la imagen de Inés sola allí porque le agiganta su sentimiento de no pertenencia a ese sitio ya que era una zona colonizada sólo por las normas y medidas de su esposa: “La casa era esto; una estructura de memorias que les constituía a los dos y que se agotaba en su sencillo mostrarse, como si en realidad no hubiera nada que comprender tras ella aparte del hecho de que estuviera allí” (Barba 2004: 15). Pero desde que Inés se enfermó esas cuatro paredes volvieron a encarnar una vida en común, con las manchas de orina de Inés, los toscos refriegues de Pablo para limpiarlas; las fotos de cada vacación, el cuadro del bosque que compraron juntos en Ávila o el diploma de la RENFE por los treinta y ocho años de servicio. De allí que regresar a la casa sin Inés sea un suplicio:

Te tomó el pulso [el médico a Inés], te miró los ojos, la lengua, yo pensando cómo vuelvo ahora a mi casa con los ojos de Inés mirándome desde esta cama, cómo vuelvo a mi casa y hago las cosas de siempre con tus ojos clavados en el techo de nuestra habitación, en la cocina, en el cuarto de baño, cómo vuelvo a casa cargando el insoportable peso de tu amor (Barba 2004: 207).

Todo en la casa denota una particularidad familiar, lo que se simboliza afinadamente en los objetos que Pablo le lleva a Inés a la clínica para decorar su habitación, incluso sabiendo que ella pronto ni los reconocerá: fotos de los hijos y de los cuatro comiendo en un restaurant de la villa, su manta y la colección de tortugas de porcelana. La intención es clara, el gesto de Pablo busca replicar la intimidad del hogar en la impersonalidad de una habitación de residencia, no sólo en la decoración de las repisas sino también en el arrebató fotográfico con el que ambiciona conservar los postreros despojos corporales de Inés. Recordemos que Pablo desempolva una antigua cámara e intenta sacarle una foto a ella desnuda al lado de la ventana de la pieza, para lo cual debe trabar la puerta, dejar afuera las enfermeras y los médicos, fundar un reducto de intimidad último que pueda guardar en su memoria y en un soporte material²³¹.

²³¹ Raquel Medina ve en esta escena un acto de abuso a Inés por parte de Pablo. Dice Medina: “[más] tarde abusa sexualmente de ella desnudándola en la residencia con el propósito de «verla» desnuda” (Medina 2016: 32). Desde

Andrés Barba actualiza alrededor de estos espacios diegéticos escenas típicas de la poética intimista, a saber: la habitación propia; los objetos cotidianos personalizados, sacados del anonimato material; momentos de comida, de acicalamiento y de secreciones corporales a fin de montar una escenografía de la intimidad que se cristaliza a partir del Alzheimer. En el plano netamente narrativo, no sólo el entorno doméstico se intimiza sino también el tiempo (movimientos) instalándose en hábitos cotidianos, ritmados únicamente por eventos íntimos que niegan toda posibilidad de injerencia externa y que modifican la aventura dramática tradicional y epopéyica en favor de una saturación de nimiedades hogareñas (orinar, vestirse, caminar, preparar la comida, limpiar, cenar o desayunar), como se aprecia en la reiterada escena del café: “Obedientemente sentada está Inés en la cocina frente a una taza de café, enrollándose la falda. Inés mira de perfil, un instante apenas, y vuelve a sumergirse en el abismo de su taza de café: “El café, dame el café, quiero” (Barba 2004: 51).

La apuesta por un tiempo cotidiano de la vida doméstica y la habitabilidad de la casa, el baño y la habitación a partir del topos de un cuerpo degradado fija una escenografía renovada de la intimidad en la que las tareas domésticas y las escenas de comida y limpieza, por ejemplo, devienen acciones de intimidad; pero de una intimidad alejada de estereotipos ideológicos, de género o de raza, sino asociada al hogar como espacio de reciprocidad netamente humano, y como reducto en el que es posible ser alguien porque estamos siempre inclinados, porque somos animalmente humanos²³², porque nos sostenemos apoyándonos en las inclinaciones propias y ajenas, y porque, evidentemente, custodiamos inclinaciones inconfesables que nos revelan el misterio de la mortalidad y la monstruosidad. Este es el caso de Santiago, para quien la

la lectura propuesta por nosotros, la escena, además de no exponer una violación sexual, denota un acto de “mirada erótica” que representa un reducto, un recoveco en el que Pablo agencia la carnalidad última de Inés, su esposa, su amante, no la mujer enferma que ahora es. El deseo de Pablo de fotografiar el cuerpo desnudo, más que un acto de agravio, da cuenta de un acto erótico que humaniza a la protagonista, la corre del lugar del Alzheimer, para posicionarla otra vez, en el lugar vivo del deseo.

²³² Es relevante aquí la insistencia en comparar a Inés con instintos animales: su miedo es animal, sus deseos son animales, su forma de comer, de caminar, etc.

sensación de orfandad y desabrigo materno es tan insoportable que fantasea con la muerte (¿o el asesinato?) de Inés:

Y lo que no debía ser contado era esto; que, superponiéndose a todos aquellos pensamientos casi banales, entre aquellas formas habituales de la imaginación, el pensamiento de llegar hasta el borde de aquella calle y pellizcar a Inés en la cadera para que saltara hacia los coches se hizo denso, adquirió realidad como si la suposición casi inmediata de atropello real hubiesen sido dos realidades distintas que nada tenían que ver la una con la otra pero que sin embargo se necesitaban para existir. Entonces lo hizo. O lo deseó. No lo sabe en realidad (Barba 2004: 261).

De esta manera, hay un amplio abanico de actividades cotidianas mínimas que toman un lugar iterativo y sustancial en la novela, como es el caso de la limpieza del uniforme de la RENFE o los noventa y cinco céntimos del billete de metro que Pablo paga para ir a visitar a Inés. Estas simples referencias estructuran y ordenan el espacio interior y aseguran el cuadro de la desarmonía familiar y los traumas personales que la enfermedad de Inés ha dejado al descubierto. En la escena en la que Paloma abandona a Santiago, ella tiene un rol consecuente en el universo íntimo de su novio porque se vuelve un espejo para él acentuando el malestar interior del personaje: “Y luego, esa relación que tienes con tu madre, que es de psiquiatra” (216), ante lo que Santiago reflexiona: “A quién parecerse ahora que hasta ella [Inés] había dejado de ser, a quién agradar” (Barba 2004: 230). La trillada frase de una novia despechada aduciendo una relación disfuncional con una madre brinda a Santiago una mirada desde afuera de sí mismo que lo vuelve consciente de su precariedad y de su mayor problema: la insuficiencia de intimidad, o -para retomar a José Luis Pardo- podríamos decir, de su intimidad como falacia; porque Inés lo hizo a su imagen y semejanza, lo modeló con sus propias leyes y le imputó una identificación completa: “nosotros somos iguales, somos distintos a ellos [en relación a Bárbara y Pablo]”²³³. Con este reiterado mantra la madre deroga en su hijo todo atisbo de singularización, y lo priva de la verdad íntima de una vida, es decir, de la falsedad de la

²³³ Esta frase es siempre repetida por Inés a Santiago. Pero hay dos veces que marcan muy profundamente la psicología de Santiago: la primera vez durante el entierro de Beatriz al prohibirle llorar; la segunda vez cuando un Santiago adolescente intenta suicidarse y su madre tras rescatarlo de la barandilla le impone no hablar nunca más del tema y salir adelante como sea.

identificación pura y llana (su “doble”, dice Pardo). Al emparejarlo a ella, Inés agencia inútilmente a Santiago no sólo en la arrogancia de su nombre (“el recompensado por Dios”), sino también en el afianzamiento de lo público para construirse, la mirada de ella, primero, y la de la ciudad, después. Esta doble compresión a la intimidad provoca el desasosiego existencial del personaje que no encuentra sitio en el mundo tras la claudicación mental de Inés, lo que Barba marca nuevamente en el relieve doméstico: tras irse Paloma, la casa de Santiago vuelve a quedarse vacía, insulsa:

Era como si la muerte, la misma blancura que ahora lucían las paredes hubiese convertido el lugar en imagen de algo, en símbolo. Pensó con desagrado que su vida había sido siempre así, algo parecido a ese espacio en blanco en el que habían cruzado personas, acontecimientos, sin que ninguno de ellos haya llegado a ser redentor, íntimo, sin que ninguno hubiese tenido la entidad suficiente como para rescatarle (Barba 2004: 228).

Todo lo opuesto sucede con la hermana y el padre, para quienes la enfermedad propina una peripecia íntima, tanto con ellos mismos como con Inés. Estas revalorizaciones de los espacios interiores, de los colores, de las cosas (las flores que no estaban en su lugar en el sepelio, por ejemplo), de las tareas hogareñas o las acciones cotidianas (tomar el metro, hacer las compras, poner un pañal) traducen las aventuras psíquicas e íntimas de los personajes a través de cierta sublimación de lo ordinario y banal que es posible por el evento mayor: el advenimiento de una enfermedad neuronal degenerativa que incapacita del ejercicio ciudadano y privado. La labilidad y dependencia que suscita un padecimiento como el Alzheimer reinstala las raíces para un retorno a la intimidad patente en un trasvase de referencias ambiguas a lo sublime, de lo ordinario a lo arquetípico y de lo afectivo a lo corporal. La patología como motivo textual propone la posibilidad de trabajar la subjetivación tanto para el enfermo como para sus cuidadores permitiendo a cada uno reelaborar y repensar su intimidad en un constante movimiento de vuelta a uno mismo y de encuentro con el otro, siempre alejados de las lógicas contractualistas, económicas y civiles: “[porque] por mucho que nos empeñemos no es fácil cuidar de alguien que ni siquiera te reconoce, porque siempre cuidamos para que nos cuiden, o

para que nos lo agradezcan, o para justificarnos, o para ganar algo, pero cuidar a quien no tiene rostro ni memoria es cansado como morir una y otra vez” (Barba 2004: 91).

Versiones de Teresa, retraso mental e intimidad

...pero de lo que trata de apropiarse aquí el espectador, más que de la naturaleza anómala, es de la intimidad anómala.

Andrés Barba en *Caminar en un mundo de espejos*

Dos elementos narrativos hacen que leamos en paralelo *Ahora tocad música de baile* y *Versiones de Teresa*, más allá de la nota anecdótica de que ambas mujeres parecen darse cita en la habitación de una clínica para debilitados mentales. Seguramente no guarda ninguna relación, pero resulta sugestivo que el único personaje que entabla cierta comunicación con Inés en su fase terminal sea su compañera de habitación, justamente una joven llamada Teresa²³⁴. El dato no supera la anécdota, pero explicita el gusto de Andrés Barba por este tipo de personajes debilitados neurológicamente y reclusos en sus propios mundos interiores²³⁵.

Ahora bien, decíamos que estas obras comparten dos elementos: personajes principales discapacitados y estructura narrativa tripartita a partir de la figura catalizadora de las protagonistas. *Versiones de Teresa* obtiene en noviembre de 2005 por unanimidad el XVI Premio de Narrativa Torrente Ballester y desata una seguidilla de polémicas en torno a lo oportuno (o no) de colocar a una joven deficiente mental en una trama erótica. En la novela se cuenta la relación amorosa y sexual de una joven de 14 años deficiente mental (Teresa) y su monitor en un campamento de verano (Manuel) en paralelo a la relación entre la chica y su hermana (Verónica) y entre Verónica y Manuel. En definitiva, se trata de un triángulo amoroso formado por Manuel, Verónica y la protagonista de quien no conocemos nada pues ella no se expresa de modo tradicional, sino que la *aprehendemos* merced a las *versiones* que nos ofrecen

²³⁴ Pablo lleva a Inés su colección de tortugas a la clínica y la insta a mostrársela a su compañera de habitación, Teresa; quien intenta quitarle una tortuga a Inés por lo que empiezan a pelear y el personal médico debe intervenir.

²³⁵ Un procedimiento similar se da en *La hermana de Katia*. Barcelona: Anagrama, 2001.

su monitor y su hermana. Así, las *versiones de Teresa* se corresponden con las disímiles perspectivas de verla que tienen sus allegados.

Traemos a colación aquí las reflexiones realizadas en el artículo “Amores enrarecidos: deseo y erotismo en *Versiones de Teresa* de Andrés Barba” (Rosa 2020) en torno a la figura del retrasado mental en la literatura: no del discapacitado motriz, auditivo o visual, por ejemplo, sino exactamente de un deficiente mental cuya particularidad es visible²³⁶. Elena Insa Ballester explica lo delicado que es tratar un tema como la sexualidad de las personas con “carencias” mentales porque existe una serie de mitos (en general contradictorios) en torno a este tipo de sujetos que a lo largo del tiempo se han ido enraizando en el imaginario popular y clínico, a saber: la sexualidad exacerbada y agresiva, dada la carencia de mecanismos psíquicos como la inhibición y la sublimación; la ausencia de deseo en estos seres “santos e inocentes”, e incluso su carácter asexuado (Ballester 2005: 328). Si la historia de la psicología tuvo su parte de responsabilidad en estas representaciones, la literatura por supuesto aportó también su grano de arena, tal como lo señala reiteradamente Ato Quayson (2007). Por su parte, la catedrática Pilar Andrade Boué hace emanar toda una tradición de “idiotas” en la literatura occidental de un texto fundacional, *El Idiota* de Fiódor Dostoyevski, quien le imprimió a tal figura el “ideal cristiano de bondad, de inocencia y victimismo” (Andrade Boué 2014: 132) que reescrituras posteriores fueron rescatando y reelaborando en la producción literaria occidental²³⁷. El mayor aporte de Dostoyevski según la investigadora fue dotar al *idiota* de inocencia e ingenuidad, estela que parece haber devenido constitutiva en la representación de estos sujetos. Por su parte, Bruno Bettelheim analiza personajes deficientes en ciertos cuentos de Perrault y los hermanos

²³⁶ Para profundizar en esta cuestión de la discapacidad y la marcación corporal (visibilidad) invitamos a la lectura de Wendell, Susan: *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability*. Londres: Routledge, 1996, y Brogna, Patricia: *Visiones y revisiones de la discapacidad*. México: Fondo de Cultura Económica: 2009.

²³⁷ La autora retoma la figura del idiota en reescrituras literarias de autores como Voltaire, Sartre o Faulkner y en revisitaciones cinematográficas como *Forrest Gump* o *Le diner des cons*. Boué concluye que los aspectos más básicos de la psicología del idiota de Dostoyevski, fijados a la posteridad, son: el sentimiento de culpa, la justificación de los otros y el autocastigo. Sin lugar a dudas, este artículo es un texto pionero e indispensable a la hora de trabajar con el imaginario estético del/ de los idiota/s.

Grimm²³⁸, sobre los que no nos detendremos pero que van en la dirección del análisis de Andrade Boué y coinciden con lo que dicen García Calmutia, Ríos Pérez y Tejedor Castro en su artículo “La imagen del deficiente mental en la literatura” (1997). Estos autores explican que la representación del “tonto”, del “bobo”, del “corto”, del “pasmado”, del “simple”, del “lerdo”, etc., ha sido poco estudiada y aparece vinculada sobre todo al lugar que tal “rareza” ocupa en la comunidad donde habita: “el tonto, que casi siempre es un personaje masculino, es objeto de burlas y permanentes palizas” (Calmutia, Pérez y Tejedor Castro 1997: 203). Por su parte, Bettelheim sostiene que cuando aparecen personajes de este tipo lo que se busca explorar es más la relación con nuestro inconsciente que el personaje mismo. En definitiva, llegados a este punto podemos recapitular tres aspectos:

1° Que, al hablar de un deficiente mental como personaje literario, se trata de seres disminuidos cognitivamente en razonamiento y lenguaje (Delibes, por ejemplo, los hace seseantes o tartamudos: p. ej. Azarías o Nilo²³⁹).

2° Que son generalmente blanco de engaños, de crueldad y manipulados como chivos expiatorios (v. gr. en los textos de Delibes y Dostoyevski).

3° Que son representados desde una simbología binaria: la inocencia (Azarías de los *Santos inocentes* o Benjy Compson de *The Sound and the Fury*) o el exceso de la perversión, esperpento que aglutina todos los males (Laureaniño de Valle-Inclán en *Divinas palabras*).

Estas configuraciones ficcionales de un “retardado” recorren las páginas de la literatura creando toda una mitología sobre este “defectuoso del entendimiento” (Andrade Boué) y las actitudes de los “normales” frente a ellos (burla, escarnio, explotación o compasión). Sin

²³⁸ Los cuentos analizados son “Talento de algunos”, “Los tres lenguajes”, “Las tres plumas”.

²³⁹ En la novela de Delibes *Los santos inocentes*, el personaje de Azarías es un inocente con dificultad de expresión y deficiencia mental, cuya única preocupación es la cría de una pequeña grajilla, su milana bonita. En lo que respecta al relato “Los nogales” (Siestas con viento sur), se recoge la relación entre Nilo padre, el mejor vareador de árboles de la comarca, y Nilo hijo, un ser disminuido y contemplativo, incapaz de secundar el oficio de su padre.

embargo, recientes acercamientos estéticos han reavivado positivamente tal figura en lo que guarda de diferente, anormal (fuera de la norma) e indisciplinada. Pensamos en la película *Idioterne* de Lars Von Trier (1998), en la que un grupo de amigos insatisfechos con la deriva contemporánea de una sociedad mercantilizada juegan a hacerse los idiotas como protesta contra un sistema productivo que no contempla al hombre en su autenticidad. Desde esta concepción, el retrasado vendría a revelarse como la parte “defectuosa del sistema”, como un emblema de la “disfunción” (Canga 2005: 35) de un entorno alienante²⁴⁰. Lo que Lars Von Trier reivindica en su cinta es la espontaneidad de la idiotez como resistencia²⁴¹ de seres no atrapados en el consumo y la normativización vigente, en el tiempo de la velocidad y en ilusiones de verdad, sentido que va en la línea de las reflexiones de Sabine van Wesemael en su libro *Le roman transgressif contemporain: de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*, en donde se argumenta que los actos transgresivos cometidos por sujetos indisciplinados están claramente ligados a condiciones de falta y de degradación afectiva y moral del medio social. Desde esta perspectiva, es indispensable traer a colación aquí el premio Herralde 2018 de novela: *Lectura fácil* de Cristina Morales. Este texto multipremiado e inmejorablemente recibido por la crítica cuenta la vida de cuatro mujeres con distintos grados de discapacidad mental -Nati, la Marga, la Patri y Ángeles- en la actual Barcelona de Ana Colau. El libro

²⁴⁰ Estela que parece seguir, aunque en tono de comedia romántica, *Requisitos para ser una persona normal* (Leticia Dolera 2015) a través del personaje de Álex, hermano de la protagonista y que representa su contrario. Álex es un joven autónomo, con un trabajo normalizado (repositor en IKEA), poco dependiente de su familia, y homosexual. El hecho de definir su inclinación sexual no pretende pasar por un detalle menor en la cinta, sino provocar entre el público la idea de que las personas con discapacidad intelectual pueden tener una vida sexual tan plena y variada como el resto de la población. Lo particular de la película es que Álex viene a marcar la reconciliación con los cánones de “normalidad” impuestos por la sociedad capitalista cuestionada por la protagonista (familia, trabajo, pareja, amigos, aficiones) justamente desde su disfuncionalidad mental. Esto también ocurre con el actor, maestro y conferenciante Pablo Pineda en tanto persona con síndrome de Down totalmente adaptada al sistema laboral, académico y sexual vigente, situación que en muchas oportunidades ha sido criticado por sectores reacios al borramiento de la diferencia Down dentro de los sistemas hegemónicos. Entre estas apreciaciones se encuentran las de Cristina Morales al decir que “[A] que la sociedad *subalterniza* [alguien como Pineda] le perdona [la diferencia Down] a cambio de que se integre en la parte más perversa de la realidad: macho, defensor de la empresa privada, denigrador de sus compañeras, antiabortista, capitalista y muchas más cosas” (Morales, en *PikaraMagazine*, 1/04/20, s/p).

²⁴¹ En el contexto de la literatura hispánica quizás el texto reciente más trabajado desde esta perspectiva sea *Los vigilantes* de la chilena Diamela Eltit donde el hijo deficiente y en carencia de lenguaje simboliza el foco principal de resistencia a un entorno posdictatorial alienante, autoritario y patriarcal.

empodera no sólo la figura femenina sino también la de la discapacidad, a fin de poner en jaque las políticas públicas en torno a este colectivo denunciando el “aparente” progresismo del que se jactan bajo el cual, en definitiva, no hay más que una réplica de las formas de opresión de un paternalismo estatal que es asistido por el neoliberalismo y la globalización. La discapacidad de estos personajes los habilita para funcionar como elementos incómodos y disruptivos que no pueden ser asimilados al orden establecido por una *polis* que sólo ansía domesticar e igualar a todos bajo el pretexto del bien común, de la ideología y de la moralidad aceptables. *Lectura fácil* -desde esta mirada- parece alinearse con aquel Foucault que advertía en la academia, el hospital y la cárcel estructuras de vigilancia y castigo que buscaban atesorar el monopolio de la “razón” y la “verdad” por medio de relaciones de sumisión y opresión; advertencia de la que también se hace eco Sara Mesa en *Cara de pan*. Pero volviendo a la figura del personaje “retrasado”, lo que textos como este de Cristina Morales vienen a subrayar claramente es que la discapacidad mental ha sido redimida como figura de la indisciplina y la repulsión con las normas oficiales de una sociedad alienante y abyecta. El discapacitado mental ha pasado de ser el “tonto” o el “loco”, para convertirse en el lugar desde donde la “norma opresiva” claudica para dar cabida a una forma *otra* de relacionarse con el mundo.

En *Versiones de Teresa* el hábitat de los protagonistas no parece ser un ambiente alienante, ni coercitivo ni abyecto; por el contrario, lo/s personaje/s experimentan la desviación (el retraso de Teresa) en un contexto de no-agresión.²⁴² Esto es lo que ocurre en el texto de Barba, una novela *desasosegante*, como bien dijo Ana Rodríguez Fischer (2006). *Desasosegante* porque tanto el acto pedófilo y el incestuoso no son afincados en lo pervertido ni lo alienante sino en la miseria de la intimidad. En lo íntimo entendido como relación

²⁴² Isaac Magaña Gcanton (2007) lo expresa magistralmente cuando dice: “La literatura de Andrés Barba es transgresora, pero no por una voluntad de subversión, sino porque su escritura nace de una necesidad de amor. En el fondo es lo único que busca. De ninguna manera pretende la confrontación o el desorden. Y si sus novelas nos ponen en crisis es porque su literatura es inocente: ajena a las convenciones y límites institucionales; tiene algo de tonta niña enamorada”.

intersubjetiva de afecto, de confianza, de alianza implícita en la que los seres se confían, se aman, se cuidan y se vinculan en relaciones de autenticidad no normativa a pesar de reflejar las tensiones entre ámbitos públicos, privados e íntimos. El enamoramiento de Manuel y Teresa y la obsesión de Verónica hacia Manuel y su hermana se dan dentro de un contexto de nobleza y aceptación que perturba justamente por eso, por contarse dentro de la naturalidad del amor y su beneplácito, y no en tanto acto de reivindicación e indisciplina. Esto es lo que Manuel le transmite a Verónica al describir su amor por Teresa:

Cada pareja es un lugar secreto, imposible de juzgar y de interpretar desde afuera, un castillo en el que a veces ni sus propios habitantes saben cómo hacer para vivir. Si el castillo a veces está lleno de crueldad, ¿de quién es la culpa? ¿De los habitantes o del propio castillo? Yo sé pocas cosas sobre mi querer, Verónica. Sé que es extraño y que es mío. Sé que no sería aceptable para muchos. Todo el mundo se cree con derecho a juzgar un amor ajeno por el sencillo hecho de que todo el mundo ha amado alguna vez, pero eso resulta tan absurdo como pensar que alguien es experto en vinos sólo porque ha probado uno (Barba 2006: 135).

La novela empieza un año después de los acontecimientos (el enamoramiento y relaciones de Manuel y Teresa) con Manuel volviendo al bosque en el que vio por primera vez desnuda a la joven y la deseó. Esta vuelta del protagonista a un lugar tan significativo se abre al proceso de búsqueda interior que él inició hace un año y a nosotros nos hace ingresar como lectores de lleno en lo erotizante de la trama:

No sabía que ahora comprendería que aquella fue la primera vez que deseó su cuerpo con miedo. Que su cuerpo se impuso, y él lo deseó como quien llega por primera vez a un lugar que le ha sido prometido [...]. Y que él pensó entonces que era perverso por hacer lo que estaba haciendo (Barba 2006: 14).

Las doscientas páginas que siguen van a hurgar en esa no perversidad de Manuel, en su genuino enamoramiento y deseo físico por Teresa. Eso es lo que sucede en la novela: los personajes de Barba son ante todo cuerpos deseantes y deseados confrontados a sus *inclinaciones* de sinceridad, de miedo, de sexo, de envidia o de violencia. El episodio de la muerte del padre de Manuel evidencia claramente esa erotización total. En un determinado momento Manuel rememora los instantes finales de su padre y recuerda cómo ante el cuerpo muerto algo que le conmovió fueron los senos erguidos y dolientes de su hermana bajo el

camisón y la madre intentando tapar con las sábanas la erección del miembro de su padre que justamente fue lo “último” en morir: “La erección se sumergió de nuevo en las sábanas, apagándose” (Barba 2006: 45). Esta erotización del argumento toca a todos los personajes volviéndolos un excelente material de deseo y pulsiones para explorar las intimidades en momentos cotidianos donde los tentáculos civiles están ausentes, como en el caso en que Teresa cada vez que ve a una pareja besándose, se masturba “sin mirar a nadie”, “como una ley íntima que había descubierto y a la que obedecía con franqueza y naturalidad” (Barba 2006: 56).

La trama se diseña de manera dual a través de la alternancia entre los capítulos que atañen a la versión de Manuel y a la de Verónica. Cada uno de ellos dos se ubica en un plano temporal distinto: el relato centrado en Manuel va del presente al pasado, desde el final de los hechos al instante en que se desencadenaron, al principio del campamento de verano. En lo que toca a la narración de Verónica, el relato se inicia después y transita la otra mitad del tiempo de la historia hasta llegar al presente, cerrándose con las últimas horas de Teresa. En el próximo capítulo analizaremos la estructura narrativa propiamente dicha, pero nos interesa remarcar que ese dualismo no es totalmente rígido y que incluso anuncia cierta difuminación especular, ya que asistimos a una doble relación, por un lado, entre Teresa y cada uno de estos dos personajes, y por otro la de Manuel y Verónica, que tras conocerse entablarán otro tipo de relación íntima basada en la confianza (para Manuel) y en el amor platónico (para Verónica); y, por supuesto, en la “dependencia”, una dependencia que refractará a su vez los vínculos de cada personaje con los respectivos núcleos familiares (madres, hermanas, padres): “Verónica pensaría mucho tiempo después que tal vez fue aquello lo que misteriosamente creó un vínculo definitivo entre los tres: la dependencia. La dependencia de Manuel hacia Teresa. La dependencia de Teresa hacia Manuel. Su propia dependencia de su amor a Manuel y al de su hermana” (Barba 2006: 84). La necesidad de atención que Verónica ha sentido por parte de sus padres muchas veces en su vida se colará en la relación que entabla con el amante y su hermana al convertirlos en

blanco de sus pulsiones sexuales, pues, tal como reconoce siempre, “al llegar a casa, era la única persona [Teresa] junto a la que se sentía reconocida y amada” (Barba 2006: 25).

La condición de retrasada mental y deforme de Teresa (todas acepciones usadas en la novela) hace que su mundo interior sea silencioso y hermético, inaccesible e incomunicable, pues la discapacidad de la joven es severa y atañe tanto a su cuerpo como a su lenguaje. Cabe recordar que Ato Quayson, en el capítulo de su libro destinado a John Maxwell Coetzee, interpreta el silencio autista de los personajes como un desafío narrativo a la novela en tanto artefacto dialógico, y postula que mediante este tipo de personajes se abren en el espacio novelesco dimensiones dialógicas *otras*, en las que la comunicación prescinde de signos lingüísticos afincándose más bien en “language effects” (e.3007)²⁴³, lo que denota esa crisis de los protocolos de representación sobre los que él intenta dar cuenta en su libro con el título: “aesthetic nervousness”. El hecho de que Teresa está imposibilitada de manejar una *conexión* normalizada con la realidad exterior le permite acceder libremente a sus *inclinaciones*, mantener también un silencio al vivirlas y transparentar la intimidad en modos de evidencia alternativos:

Si hubiese sido capaz de hablar tal vez le hubiese mirado sonriendo y le habría llamado “torpe”, “tonto” [a Manuel], porque sus manos, el movimiento de sus brazos, la ingenuidad impaciente de su pierna arrastrándose para sentarse más cómodamente, todas esas cosas le llamaban “torpe”, “tonto” (Barba 2006: 20).

²⁴³ Ya hemos explicado la tesis de José Luis Pardo de que la intimidad *sonaría* como un sentido público (porque no es ni lo público ni lo privado, sino que se da en su *doblez*), y el lenguaje tiene una condición diferente a lo que ella presenta: “la intimidad no hace posible el lenguaje, *-para eso está la ciudad-* pero lo hace real, le confiere ser. Sin intimidad podría haber lenguaje, pero nadie podría (además de que nadie querría) hablarlo” (Pardo 1996: 54). El lenguaje vigoriza el sentido de lo íntimo, da valor a la intimidad y hace que hablemos en esa clave. Pardo nos dice que “la intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir, o sea, como resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser” (Pardo 1996: 55). Y luego se pregunta por la intimidad en quienes no pueden hablar (mudos o sordo-mudos) y se cuestiona si esa forma de expresividad que poseen los que tienen discapacidad auditiva y del habla no evidencia muy bien una forma de expresar un lenguaje no convencional de construcción de códigos, sino un lenguaje que tiene una forma de adentrarse en el símbolo (y sus sentidos) más que el signo. De este modo, cabría en estas personas, dada su naturaleza, un silencio mayor, una intimidad más profunda puesto que no expresan sino un silencio de señas interpretadas. Volvemos, al preguntarse por los sordo-mudos José Luis Pardo, concluye: “[l]a intimidad no está hecha de sonidos, sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos. Al sordomudo puede faltarle el poder de fonación, pero no le falta en absoluto el querer decir” (Pardo 1996: 55).

Su condición de “deficiente” y “silenciosa” hace que ella no conozca (ni exprese) la vergüenza, el pudor o los miedos, por lo que es tierra fértil para la experimentación de sensaciones, pulsiones y deseos que la colmen, tanto sexual como amorosamente. Teresa es un cuerpo y gesto disidentes que no dan cuenta de generación, grupo, institución o regla. Gemma Pellicer expresa al respecto:

El amor de su hermana, asimismo, lo recibe Teresa como una iniciación al conocimiento de su propio cuerpo y, en general, a la sexualidad, un despertar que en Teresa es un resurgir, al fin y al cabo, un bien sólo posible en su caso gracias a su condición misma de minusválida, de mujer fuera (¿a salvo?) de la realidad (Pellicer 2008: 195).

Su ser indócil por naturaleza clausura, por un lado, toda lógica política productora y legitimadora de deseos; y por el otro, permite leerlos: es un revés que verifica y expone las lógicas de la *polis* pero que se mantiene a salvo, justamente por su “excepcionalidad” biológica²⁴⁴. Teresa se convierte por eso mismo en ocasión para la expresión de la intimidad en el paisaje novelesco de la ciudad y sus “instituciones de igualación”, pues la ciudad (y cualquier institución) lo que hace es identificarnos, dotarnos de una identidad que nos saca de un anonimato puro a un conocimiento mediocre e identificable, al mismo tiempo que necesario (en ciertos momentos y circunstancias) para sostener el contrato social. Este es el debate interno de Manuel en el que se cuelan su deseo y el tabú de ese deseo: “Y entonces resultó que todo en su cuerpo se contrajo, como en una reacción incontrolada de pudor o de vergüenza. Ahora que la veía de cerca parecía más pequeña, más frágil, casi como una niña. Pensó por primera vez: Soy un monstruo” (Barba 2006: 94). Manuel conoce muy bien las normas, los mandatos que verían en Teresa no a una sensual mujer sino una menor deficiente a ser protegida. Manuel no es insensible al orden social, por el contrario, lo asume, se hace eco de él - “Ya no sabía ni si era

²⁴⁴ Un aspecto sobre el que Quayson insiste es el hecho de que al tratar la discapacidad desde un punto de vista literario no se debe olvidar que un discapacitado no es una construcción estética, pues es un hecho indexical ya que apunta a un marco o evento fuera de lo puramente ficticio. Según Quayson, es esta oscilación entre lo abstracto de la estética y la realidad de una especificidad material la que provoca el “nerviosismo” tanto en la representación como en el debate social.

su tutor, o su amante, o sencillamente un perverso que se aprovechaba de una muchacha inconsciente” (Barba 2006: 21)- y es en estas circunstancias que la intimidad destila, en la excepción, en ese lanzarse del joven al “encontronazo de ambos cuerpos” (Barba 2006: 23), a sentir y vivir ese amor sabido fuera de la ley. Renunciar a cercenar esa parte indecorosa de sí mismo convierte a Manuel en un disidente de la *polis*, un sujeto erótico pleno entregado a sus impulsos más tumultuosos (licantropía)²⁴⁵ en los que se juega el placer de la libertad y la angustia de la culpa. De allí que su reiterado “Soy un monstruo” y la anécdota del monstruo de las golosinas²⁴⁶ remitan a la creación de un número de leyes grabadas en un contrato social bajo el cual nos comprometemos a seguir siendo animales solamente en la intimidad, en la soledad de un refugio propio sin correr el riesgo de ser vistos por alguien a quien escandalizar, en esto reside la amenaza (y la vergüenza): no en la relación con Teresa sino en el reflejo de ésta en “otros” ojos:

Cuando comenzaron el paseo hacia la loma pensó que nunca podría conocerse a sí misma, que nunca en su vida sería capaz de salir de sí misma, ese gesto tan simple de abstracción que tantas veces había hecho que, observándose por un segundo desde fuera, se viera a sí mismo. Ella no podía hacer eso, pensó. Algo tan sencillo. Verse en los otros (Barba 2006: 16).

Aquí radica la diferencia entre Manuel y Teresa: Manuel es por un instante un “lobo” que no se relaciona, que no forja estrechas relaciones; y Teresa es una “bestia”²⁴⁷ que no se

²⁴⁵ En palabras de Pardo.

²⁴⁶ Manuel cuenta que durante su infancia su madre le prohibía abrir la puerta de un armario porque adentro había un monstruo que se comía los niños. Manuel recuerda varias veces esto y durante su primer encuentro con Verónica vuelve a hacerlo con un contexto preciso: cuando era niño una vez se peleó con su hermana de manera muy agresiva y su madre al separarlos le dijo que era “muy malo”. El pequeño con su “cabeza de niño” resolvió que efectivamente “no era buenito” y por tal motivo no merecía vivir. Ante tamaña decisión abrió la puerta del armario prohibido y se dispuso a entregarse a las fauces de tal criatura, pero lo que sencillamente encontró fue “los dulces y los licores, un sitio maravilloso y extraño” (Barba 2006: 104). La justificación de la anécdota es contundente: “Te he contado esta historia porque me pregunto hasta qué punto la vida, lo que nos han enseñado de la vida y sus leyes no está llena también de puertas tras las que sólo hay monstruos imaginarios, puertas que no abrimos por miedo, porque nos gusta demasiado la mediocridad del orden de lo que tenemos” (Barba 2006: 104).

²⁴⁷ Recordemos la cita de Cesare Pavese con la que se inicia la novela:

ENDIMIÓN: No digamos su nombre, no tiene nombre. O tiene muchos, no lo sé.

EXTRANJERO: ¿Qué quieres decir con eso?

ENDIMIÓN: ¿Has conocido alguna vez a una persona que fuese muchas cosas en una, que las llevase consigo, que cada uno de sus gestos, que todo lo que tú pensaras de ella encerrase cosas infinitas de tu tierra y de tu cielo, y palabras, recuerdos, días idos que no conocerás nunca, días futuros, certezas, y otra tierra y otro cielo que no te es dado poseer?

EXTRANJERO: He oído hablar de eso.

puede domar y menos domesticar. Por el contrario, Manuel se deja *privatizar*, es decir, restringir, como dice Pardo, al suponer lo que es su intimidad: “Su identidad de bestia natural” (Pardo 1996: 45) al dominio de la vida privada²⁴⁸ que permite al hombre la convivencia y, en palabras del mismo José Luis Pardo, la “coexistencia social”. Así, el individuo puede servirse de su licantrópía (falacia del solipsismo). Al reevaluar estas cuatro falacias, el filósofo español concluye:

Así pues de la concentración de estas cuatro falacias se seguirá que el hombre (al menos el hombre civilizado) está evocado a un conflicto permanente, trágico e irresoluble entre privacidad y publicidad, que el hombre moderno se ve continuamente escindido entre el deseo de desarrollar sus potencialidades en la privacidad y la necesidad de una creatura social (Helena Béjar, el *ámbito íntimo*) o, en otras palabras, que existe una contracción desgarradora entre la privacidad y la publicidad, entre el lobo y el cordero que lucha a muerte en el interior de cada hombre (Pardo 1996: 201).

Manuel y Verónica viven esta lucha, en Teresa es imposible, y esto hace de ella un prisma, un “hueco”, una “fiera salvaje” “incivilizada” capaz de catalizar en los otros personajes momentos de intimidad (mismidad, alteridad y estupefacción):

[ella tenía] unos ojos que miraban y que no debían ser interpretados ni descritos, que a su vez podían ser mirados con aquella misma impertinencia,

pero no era impertinencia, (sic)

sin inmutarse lo más mínimo, tan abiertos a revelarlo todo que a la postre resultaban intrigantes y herméticos, entre ellos y el tenso silencio que se originaba en la cosa observada había un secreto incomunicable que él trataba de descubrir abriéndose eco (Barba 2006: 75).

Desde esa intimidad el joven se sorprende y se turba por sentir emociones y deseos prohibidos, turbación que lo lanza a un cabal y riguroso ejercicio introspectivo en el que cavila sobre su vida antes de Teresa. Este ejercicio lo enfrenta a una existencia ahogada en la insatisfacción laboral, en el imperativo social de los treinta años recién cumplidos sin grandes proezas públicas que reseñar (comprar una propiedad, concluir una carrera universitaria, tener

ENDIMIÓN: Oh, extranjero, ¿Y si esa persona fuese la fiera, la cosa salvaje, la Naturaleza intocable, lo que no tiene nombre?

EXTRANJERO: Hablas de cosas terribles.

²⁴⁸ A esto llama Pardo “falacia de la privacidad”.

hijos, etc.), y, por supuesto, le revela la urgencia de realizar el duelo paterno. La aparición de Teresa y ese amor descontrolado en lo íntimo e impúdico según las reglas de la *polis* desestabiliza de tal manera al personaje que lo expone a la experiencia excepcional de la vulnerabilidad de una relación sabida fuera de la ley. De una relación “imposible” porque la discapacidad surge como una superficie donde la complejidad política de los cuerpos se hace visible: la degeneración, la improductividad y el no-consumo de un personaje como Teresa se entretejen con retóricas y discursos que agencian al discapacitado en un único destino: el de la protección o la reinserción en el orden hegemónico. Frente a esta visión, la novela de Barba abre la figura a otros lenguajes que no existen en la realidad política convirtiendo a Teresa en un tropo retórico y en una materia física para la imaginación de una real intimidad, nacida de la imposibilidad misma de su expresión. De allí que una constante en Manuel sea el adorar el silencio en Teresa y su inaccesibilidad, su escapar permanentemente a la información evidente, su apego a las ruinas, a manifestarse por gestos, olores, sonidos o miradas: “Aún entonces había veces que no sabía si ella podía o no comprender lo que le preguntaba. Repitió la pregunta: Qué es lo que quieres, qué buscas. Ella contestó con un ruido que no supo interpretar” (Barba 2006: 21). E incluso Manuel percibe la intimidad de Teresa hasta en su morfología, en su hombro huesudo y contrahecho que se le clava al abrazarla transmitiendo más lívido que su sexo. Empero es principalmente su propensión al desorden la que lo cautiva:

El desorden era una de las formas de la intimidad en Teresa; no un desorden promiscuo, no un sencillo alborotarse de objetos, sino aquel tipo de desorden que convierte lo pequeño en grande, las habitaciones en casas melancólicas donde todos los tiempos sobrevienen a la vez, en un presente sin descanso (Barba 2006: 113).

La condición de “subnormal” y mustia de la chica le permite a Manuel entablar una comunicación no marcada por los códigos sociales y del lenguaje, sino, por el contrario, abrazar sus efectos, sus dobleces y sus pliegues²⁴⁹:

²⁴⁹ “Pliegue” y “arruga” son las palabras usadas por Pardo para calificar la intimidad, esa dimensión del ser humano que se da como una especie de “surco o desigualdad que resulta en cualquiera de aquellas partes en que una tela o cosa flexible deja de estar lisa, extendida o uniforme” (RAE). Barba califica a Teresa como entidad “rugosa”,

Teresa era el mundo en el cual todos los mundos estaban contenidos, real y rugosa, incontestable y violenta, y aunque no había podido hacerse entender, aquello no tenía ninguna importancia, el silencio, el verdadero silencio que hasta entonces no había sido capaz de soportar, lo soportaba ya, el silencio era la aparición (Barba 2006: 98).

Teresa prácticamente no habla, gime, llora, balbucea, repite las palabras que le tocan en lo profundo, las que quiere decir y no las que debe; crea nuevas palabras y las emplea desde un sentido propio. Todo en ella es instinto, potencia suspendida y aplazada que emerge cuando entra en contacto con otros seres originales en un entorno propicio: un bosque (con Manuel) o una habitación de infancia (con Verónica).

La deficiencia como experiencia biopolítica otorga al texto un tropo en donde agenciar la excepcionalidad, la vulnerabilidad, la ambigüedad y la *potencia* en estado bruto, aunque posible de explorar y percibir cuando los personajes entran en contacto con otros seres que consienten y envuelven esa diferencia de Teresa en coordenadas que no son las de la *polis*; en este caso, las del deseo erótico y el enamoramiento: “Entre ellos el amor no tenía nada que ver con el lenguaje. El amor más bien era un acontecimiento que ocurría precisamente *contra el lenguaje*. Y era imposible resucitar con palabras la fría insistencia con la que probó la aparición de aquel cuerpo enorme frente al suyo” (Barba 2006: 92, cursivas nuestras)

Estas reflexiones nos permiten hablar entonces de Teresa como un dispositivo textual de la intimidad en la medida en que la *evoca* y la *provoca*: entrar en contacto con ella (alguien que representa la rendición de la ley) y, además, vincularse en lo profundo (e *ininformable* pero existente) descarriándose también de lo normativo en torno a la discapacidad. Esto posibilita al resto de personajes la experiencia de la intimidad propia, una dimensión no arbitrada por terceros (*polis*) pero sí nacida del encuentro con *otros* en la comunidad y de la tensión con los mandatos de la experiencia social. Esta discapacidad mental de la protagonista aparece como

“estriada”, “imperfecta” y Pardo sostiene: “El habla humana se caracteriza por un doblez (sentido/significado; animalidad/racionalidad), irreductible, y es esta *arruga* lo que constituye la morada de la intimidad” (Pardo 1996: 37, cursivas nuestras).

dimensión privilegiada donde exhibir el cruce entre biología y política pero sacralizada, es decir desde su carácter de *excepción*, carácter que en un cuerpo sin discapacidad sería mucho más difícil e, incluso, imposible.

Este tipo de discapacitado pertenece, desde esta lectura, como personaje tanto del saber médico como de la cultura, a un territorio indecible pero perceptible, en el que la normalización está descolonizada desde todos los aspectos, principalmente el sexual (donde el rastro de los mandatos culturales no tiene lugar) y el lingüístico (palabra argumentada), y condesciende la plena emergencia de la intimidad como reverso de lo público (palabra argumentada):

[esa palabra argumentada] sólo encuentra su posibilidad en el Estado (así como sólo adquiere realidad plena en el Estado de Derecho), es decir, allí donde los ciudadanos intercambian información y toman decisiones gracias a la existencia de significaciones convencionalmente establecidas y explicitables para las palabras que utilizan, significaciones que siempre pueden ser sometidas a redefinición y que gozan de publicidad, permitiendo así (por consenso, coyuntural y contractualmente) determinar la verdad o la falsedad de lo que cada uno dice (Pardo 1996: 33).

Teresa, en la novela, es quien vuelve manifiesto este silencio de la intimidad en el que José Luis Pardo ve el “sabor de la vida”, pues es solamente en ella donde podemos *saborear* todas sus modulaciones irrestrictamente y hacerlas aflorar en el entorno. Esta discapacidad parece amputar no sólo la socialización de la vida sexual normativa, sino también la privatización de la palabra, sin residuo o dimensión en que se refleje o inscriba lo público. De este modo, la figura sintetiza un *género de vida* en el que la estructura pública parece no encontrar resistencias en ningún significado recto y natural reductible al estatuto de ley. Andrés Barba incurre así en un cambio histórico: el retraso mental, que había sido la encarnación típica de un género de vida “antinatural”, y muchas veces monstruoso e infrahumano²⁵⁰, se puede convertir, por la misma razón (su desviación e inexpresividad), en un motivo literario que posibilite la visibilidad metafórica de la intimidad humana, en un momento en que se hace imprescindible valorarla frente a los avances del Estado, de la sobreexposición y de la excesiva

²⁵⁰ Pensemos en Valle-Inclán.

mercantilización de la vida, justamente para que cada una de las tres dimensiones de nuestra humanidad se mantenga en equilibrio.

El contacto de Manuel y Verónica con Teresa provoca tensión, desequilibrio, inquietud y comunidad (en la medida que ella *es* en cada encuentro con los otros: sus padres, compañeros de campo, Manuel o Verónica) y parece nombrar a cada instante esa “decadencia esencial” que constituye la intimidad. Al firmar el contrato social y entrar en contacto con Teresa desde la transgresión, Manuel y Verónica denotan intimidad justamente porque comprenden la tensión que ese vínculo provoca, porque, al contrario de Teresa, su naturaleza no corresponde a la de una fiera, sino a la de dos seres conscientes de que, por un momento, no han tenido *tacto* para tratar a sus semejantes. Efectivamente, tal como dice Pardo, es un error creer que la intimidad es donde tendemos a actuar brutal y descuidadamente, mientras que en las arenas públicas nos volvemos racionales y refinados en el arte de convivir. En contraste a esto, dice Pardo, si tenemos *tacto* para vincularnos es porque tenemos intimidad, porque hay algo en nosotros que se sabe brutal y despiadado, puro y amable; y en virtud de todo eso nos hace ser quienes somos, amar lo que amamos y saborear la vida en cada matiz.

La anomalía mental le sirve a Andrés Barba entonces como dispositivo textual en donde convocar una intimidad ni pervertida ni violentada, sino una intimidad indecible públicamente, constitutiva del hombre y su existencia social. Le sirve al autor para escorzar ese ambiguo lugar de lo que no debe ser juzgado, de lo que está retirado de toda propiedad porque es impropiedad; en definitiva, de la parte humana que no está en el terreno de los derechos, ni de los hechos, sino en el de los deshechos (Pardo), en ese resto que *está* cuando parece no haber nada.

IV. 2. Ariana Harwicz y la intimidad a la intemperie: discapacitados, vínculos y estética del desencaje en su trilogía *Matate, amor; La débil mental y Precoz*.

Una oleada de antipatía por el mundo brota desde lo íntimo.

En *Matate, amor*

Abordar los textos de la argentina Ariana Harwicz con una loable voluntad de análisis puede ser una labor penosa y frustrante, pues estamos ante un tipo de escritura tan radical en su propuesta que cohíbe desde el inicio el impulso de estructuración requerida por todo estudio. La dificultad de esta tarea proviene principalmente del agenciamiento genérico en el cual leer las obras, pues Harwicz combina narración, diálogo, poesía y ensayo en un continuo fluir de conciencia que captura instantáneas, imágenes y reflexiones cuyo nexos obedece a los azarosos vínculos que urde la mente. Si atendemos a las críticas que su obra ha merecido, dos son los aspectos que han sido destacados: la “violencia de/en su escritura” (Massó 2016, Audran 2015, Wiener 2012, Ojeda 2017, Singer 2020)²⁵¹ y la “desestructuración de la trama” (Ojeda 2017, Rumaan Alam 2019, Carmona Gil 2021, Costamagna 2022). Desde nuestro punto de vista, su obra presenta una cohesión artística que va más allá de su carácter transgenérico (poesía, narración, guion, relato, etc.), interdisciplinario (literatura, sociología, cine, teatro, psicología) e incluso bilingüe (francés y español) y que opera justamente desde un gesto escritural propio que alude a un intento de puesta en obra de la intimidad tal como venimos entendiéndola.

A fin de labrar nuestra hipótesis nos centraremos en la *Trilogía de la pasión*, compuesta de *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015). Harwicz ha repetido en innumerables ocasiones que estos tres libros no fueron concebidos para formar una trilogía,

²⁵¹ Por ejemplo, Joana Massó escribe: “Tanto en *La débil mental* como en *Matate, amor* ese cuerpo a cuerpo con la escritura que busca deshacer imposturas está íntimamente tramado con distintas formas de violencia y destrucción” (Massó 2016: 377-379). Para Marie Audran estamos ante una escritura “del cuchillo”, es decir, una escritura que se asienta en el corte y lo abyecto, tanto estética como sociológica y psicológicamente (2015). Por su parte Mónica Ojeda nos habla de una escritura “caníbal” devoradora de la trama y de lo bello (2017).

sino que fueron naciendo de manera independiente y “haciéndose conjunto”, según sus palabras: “es una trilogía totalmente involuntaria. No fue una programación sino un devenir” (La Nación 2017, s/p).

Pese a la autonomía que agencian las obras, la crítica literaria las ha leído como un tríptico a propósito de las desventuras de la maternidad, o como Rumaan Alam ha clasificado: “subgenre of motherhood horror” (Alam 2020). Por otro lado, los tres relatos comparten un ambiente rural, un lenguaje que navega entre el español de Argentina, la sintaxis y el léxico francés junto a una atmósfera impúdica en la que todas las relaciones entre los personajes lindan con pulsiones moralmente incómodas (incesto, asesinato, locura, agresión, abandono, racismo) y emocionalmente valientes (pasión, miedo, enfado, odio, alegría).

En *Matate amor* experimentamos un recinto rural confinado en el espacio delimitado de una casa de campo donde una reciente “madre” se ve asida en un trío de madre, marido y bebé. Esta mujer, autodefinida como extranjera, infiel, amante, loca y violenta expulsa sus cavilaciones en las páginas participándonos de su hartazgo y saturación vital. La protagonista se siente asfixiada en el nuevo rol que la naturaleza le acaba de otorgar (madre) y en las relaciones familiares tradicionales (nuera, esposa, vecina) que le toca vivir, por ello busca líneas de fuga, ya sea en la tranquilidad del bosque, en los brazos de un amante o en la penetrante mirada de un ciervo. La segunda novela, *La débil mental*, se estructura en torno a la relación opresiva, casi animal y -quizás- incestuosa entre una madre y su hija, al mismo tiempo aliadas y enemigas. Todo se desarrolla en un espacio incierto, alejado de las miradas ajenas, en rutas y en bares donde la dupla vive momentos de unión afectiva y felicidad, y otros momentos de desavenencia y discordia emocional. Por último, *Precoz* cuenta el enrarecido vínculo entre una madre y su hijo adolescente que habitan nuevamente un espacio marginal (casa precaria, sin ni siquiera domicilio) de la campiña francesa. Estos dos personajes viven en un mundo propio permanentemente acechado por instituciones del orden (escuela, hospital, psicólogos,

gendarmes, asistentes sociales) pero experimentan una existencia que les corresponde sólo a ellos, y que no se ciñe a ningún mandato externo. En cada una de estas historias la relación entre madre e hija/o/s se da en el orden de la pulsión no domesticada, de la opresión y la liberación, de los deseos más sórdidos a los más sublimes. La sensación que nos queda tras la lectura es la de estar ante seres no modelados por roles civiles establecidos. Efectivamente a veces los hijos funcionan como padres y los padres como niños. Tampoco son personajes *a-sociales*, pues se nos recuerda constantemente que hay instituciones y figuras externas a esos vínculos: escuela, gendarmería o padre, por ejemplo. Al acercarnos al mundo diseñado por Harwicz toda modelación civil o normativa se resquebraja y desfigura, pero no desaparece ni se anula. Y es este, sin duda, el gesto más arriesgado de su propuesta, ya que problematiza todos los marcos conceptuales únicos desde donde podríamos entender su invitación literaria. Este es el caso de aquellos estudios que han propuesto una lectura en clave puramente feminista de la trilogía al sostener que hay

[una] reivindicación del silencio como forma de decir para las narradoras, en tensión continua con la idea de mujer que la sociedad heteropatriarcal ha ido creando y perpetuando, en búsqueda desesperada de un lenguaje otro y de la emancipación (feminista) a través del deseo y de la cancelación de la norma (Carmona Gil 2021: 6).

Si bien estos textos formulan una revisión del rol tradicional de mujer y madre, nosotros creemos que su fuerza radica más en el nombramiento humano de una zona afectiva que se genera en el vínculo entre individualidades siempre ancladas en la *potestas* ciudadana pero capaces de ejercitar excepcionalmente su *potencia* personal. En este sentido, aunque el cuestionamiento de papeles en el heteropatriarcado puede ser un tema en la autora, no debería reducirse su lectura a este único orden, ya que la problemática que ella aborda se juega exactamente en las antípodas del establecimiento de horizontes de sentido cerrado. Harwicz persigue un estado íntimo de lenguaje y literatura “liberado” de su deber de construcción de significado unidireccional. Recordemos que según la aproximación pardiana a la que hemos

adscrito, la intimidad está fundamentalmente ligada en el lenguaje a lo que no reconocemos afuera, es decir, a aquello que nos desvía del sentido público, recto y habitual direccionándonos a un lenguaje suplementario que funciona como “caja de resonancia” de los sentidos de la doxa. Esto es lo que en muchas oportunidades declara el protagonista de *Degenerado*²⁵² cuando dice, por ejemplo: “[h]ablar es una cuestión de rigor, hay que reprimir, hay que guardarse ese sentido, hay que ajustar el cinto de las palabras únicas, tener el coraje de descartar cada palabra que no sea consigo justa” (Harwicz 2018: 12). Hacer justicia con las palabras y consigo mismo, equivale a dar a cada palabra un sentido adicional que se aleje del público pero que lo contenga, esto es lo que Pardo llama “efecto de lenguaje” y su consecuente intimidad. Esa zona individual del hombre que remite a la tensión con lo común en su cesación, en su suspensión y en su pausa. La intimidad es la condición humana que nos diferencia del resto de seres de la naturaleza porque actualiza nuestra precariedad, nos vuelve vulnerables al sentirnos expuestos y mirados. José Luis Pardo sostiene que tenemos intimidad porque reconocemos que el afuera es inhóspito, que hay siempre un espacio de no-refugio ni certitud, ni amparo, ni decencia porque no acata (ni desacata) ninguna ley de *potestas* (ni pública ni privada) sino que se restablece como *potencia*. Por eso, la “intimidad sólo puede experimentarse en ruinas y en un estado de lenguaje resonante pero no explícito” (Pardo 2013: 47).

Ciertamente el lenguaje de la trilogía da cuenta de ese pensamiento “langagier” de lo íntimo del que nos hablaba también Oliver Dekens. La intimidad en la escritura de Harwicz toma forma literaria en el momento en el que las palabras, la estructura sintáctica, morfológica y la diégesis tradicional se desbaratan para dar paso a una escritura de la intimidad liberada de la configuración y de la tradición en la que ha sido encerrada, la del yo, la de la indecibilidad profunda. Lo íntimo aparece porque la autora lo piensa desde el discurso, en tanto discurso:

²⁵² Última novela de Harwicz publicada por Anagrama en 2019.

Escribir no es escribir. Escribir es discurso, es todo lo que arma una escritura; todo lo que se va pensando, lo que se va viviendo, lo que se va tramando y trabando mentalmente. La vida misma es la escritura. ¿Qué puede escapar? Una visión, una palabra, una experiencia, una pesadilla, el miedo, la angustia. Todo entra (Harwicz en entrevista con Verónica Glassmann, *El Gran Otro*, 23/03/21, s/p)

La frase adscribe a la idea de que la intimidad y el pensamiento se reúnen en lo que ambos tienen de discursividad, en este caso plasmado en la escritura literaria. Las tres obras comparten el ser discursos de estructuración onírica pero plenamente conscientes de estar siempre dirigidos y atravesados por los otros, por sus seres queridos o detestados, por las instituciones, por los mandatos y por su reticencia a cumplirlos. Es por ello que estos textos se han ganado el mote de ser “representaciones del inconsciente” (Pulido, Tanette, Wolfenzon, etc.)²⁵³ justamente porque en el inconsciente está esa dispersión que experimentamos como consecuencia de nuestro contacto con el mundo. Los personajes de estas novelas se revelan en los discursos diseminados, se construyen en las extrapolaciones discursivas y en la simbólica que les es propia. De esta intimidad “relacional” que existe en el discurso, y que se manifiesta por el discurso, en sus divagaciones y aparentes desconexiones es de la que hablan los escritos de Harwicz:

Afuera se sentía un fuerte olor a pollo condimentado, después verían un film de relaciones humanas para terminar en cine debate. ¿Extraña a los suyos?, preguntaron, y yo tenía la cabeza dentro de un tanque de agua y veía a mi hijo con cara de niño, los cachetes sucios, el culo rojo y el pelo rubio. ¿Extraña su tierra?, insistieron. Un polaquito de campo. Un rubicundo. Un exiliado como yo. Y siguieron haciendo ruido con palabras que se disecaban. ¿Por qué no llegaron al mar?, insistían (Harwicz 2012: 143).

Indudablemente la cita recoge extranjería, preceptos maternos y distancia entre los nobles tratamientos hacia un extranjero y sus prosaicas realidades. Podríamos decir que es el lenguaje de una exiliada, de una madre incómoda, de una mujer suicida y desquiciada que mezcla todo

²⁵³ Por ejemplo, Carolina Pulido escribe en “Ariana Harwicz: la escritora feroz” (*La tercera*, 14/02/18): “[se] lleva a la protagonista a deambular por los territorios del *inconsciente*”. Sylvie Tanette dice en *Les Inrockuptibles* (21/01/21): “Peut-être qu’il y a là de manière inconsciente les drames et les paroles d’enfance”. Por su parte Carolyn Wolfenzon pregunta a la autora en “El arte debería salir a quemar todo” si sus textos no son una exploración completa del inconsciente (*La vaca multicolor*, marzo 2021).

y nada en su mente dimitiendo de un lenguaje coherente, orgánico y estructurado según la norma argumentativa. Sin lugar a dudas, es todo eso y la apelación a una voz con lenguaje propio que se conforma según va siendo interpelada por esas preguntas dirigidas: “¿Extraña a los suyos? / ¿Extraña a su tierra?”. La cita, tanto como toda la trilogía, comporta ese lenguaje barroco, enrevesado, antipático de a momentos y ciertamente violento y desestructurado superficialmente que rehúye a todo tipo de ordenamiento externo que vaya más allá de su propia fidelidad a los inputs recibidos y a sus pasiones:

Aprovecho una distracción y me escabullo. Avanzo por el camino estrecho y taladro, lateral a la casa, arranco y me como algunas ortigas. El hijo no me alegra, el hijo no sacia. Me siento como un pelo dentro de una botella de alcohol. A la deriva viva y muerta. Madame ya podría ser abuela, y para cuando preguntan en el mercado de aceitunas. Frituras y queso de cabras regionales, sigo caminando y trato que no me vean escondida entre los puestos, para cuándo el cuello torcido (Harwicz 2016: 18).

Podríamos decir que estamos ante un lenguaje cercano a la escritura automática, aunque por su puesto no lo es. Pero sí ante una escritura fragmentaria²⁵⁴ en el sentido que lo pensara Maurice Blanchot²⁵⁵, es decir, impregnada de esa ofensa al significado puro y armónico, de un sacrificio de la relación entre significante y significado que busca agregar un plus en cada frase.

²⁵⁴ Por su parte Alejandra Costamagna señala que la escritura de Harwicz es *perturbante* en todos los sentidos de la palabra: porque trastoca y trastorna el orden del discurso provocando desasosiego, porque impide el orden de uso de la palabra en un diálogo y porque perturbar también es “enloquecer”. Ver la presentación de *Precoz* para la edición chilena en Cuneta (19/01/22, presentación online).

²⁵⁵ Decimos esto pensando en el *fragmento* como un texto al modo que lo concibe Roland Barthes, a saber: como un espacio de lenguaje plural, de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. Un texto plural no significa que tiene varios sentidos, sino que “realiza la misma pluralidad del sentido” (Barthes 2009: 80). Desde este horizonte piensa Blanchot cuando dice que una escritura fragmentaria corresponde a un pensamiento no garantizado ya por la unidad, que no precede al todo, sino que se dice fuera del todo y tras él. Así, se apunta a un tipo de escritura cuyos fragmentos están constituidos por términos o frases que no nombran una cosa, sino que describen un cúmulo de palabras errantes, que admiten llevar lo uno hacia lo otro, en una alianza que no forma unidad, sino que da origen a un entramado de *conexiones* entre palabras desde entonces asociadas, unidas por otra cosa que su funcionalidad de sentido acabado (Ver sobre todo Blanchot en *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969).

Por su parte, Barthes concibe el fragmento como medio de manifestar su rechazo de la totalidad formal y retórica, o sea, de todas las escrituras del continuo que son el relato, el tratado o la disertación. El autor de *Mitologías* piensa el fragmento como un medio de introducir el deseo de un sujeto en el texto, haciendo una escritura entendida como actividad que trabaja sobre la lengua en beneficio del discurso.

Recordemos las palabras de Blanchot al evocar el proyecto editorial de la *Revue Internationale*²⁵⁶:

Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une tout autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur (Hoppenot 2002: 104).

La trilogía que abordamos aquí se hace eco de estas palabras y se independiza de un pensamiento de la intimidad vista como unidad y propiedad personal. De allí, esa exigencia de *discontinuidad* que se cristaliza en el texto, cuya estructura es un reflejo impreso de ese desencaje que viven los personajes, de esos cortes abruptos que parecen escenas teatrales o secuencias cinematográficas más que narrativas²⁵⁷. Las obras se componen de breves entradas reflejando la desarticulación que modula la narración, y que debe ser leída también en puente con la experiencia de la discapacidad y ese modo *otro* que evoca.

Por otro lado, en cuanto a lo temático, recordemos que nos hemos dedicado en páginas anteriores a detectar espacios, momentos y figuras en donde la intimidad aflora sin pervertirse. Entonces hemos rescatado figuraciones de la muerte y el cuerpo (Castagnet, Neuman), la discapacidad mental, enfermedades degenerativas del tipo Alzheimer (Barba) o la relación entre extraños (Mesa). En lo que concierne a Ariana Harwicz, estamos ante una escritura que aún todos estos motivos y más al proponernos historias desafiantes en términos diegéticos, morales

²⁵⁶ El dossier de la *Revue Internationale* (textos preparatorios y correspondencia) puede consultarse en la revista *Lignes* n.º 11, edición consagrada a Maurice Blanchot (Edition Librairie Séguier, septiembre 1990). En este caso hemos recuperado los archivos citados por Eric Hoppenot en su artículo "Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: «le temps de l'absence de temps»", Presses universitaires de Perpignan: 2002, pp. 103-122.

²⁵⁷ De hecho, la misma Harwicz expresa: "La literatura me salvó de la «depresión». Yo no podría ser solo madre. Me parece que le faltaría el «corte A». Volvemos al corte. En cine, decimos «corte A»: se hace otra escena, se hace un montaje. La «A» es mayúscula siempre. «Corte A» y ahora voy a vivir al campo. Yo siempre digo «corte A»... Jerusalén. Corte A... me parece que lo interesante en la estructura de la vida y la literatura es el «corte A»" (Harwicz 2015: 12).

y culturales con personajes liminares, enrarecidos y desamparados. Los personajes de las tres obras se mueven en territorios extraños que la normalización y los pactos no han podido todavía legislar ni convertir en información explícita, por eso resulta tan difícil caracterizarlos, definirlos y ubicarlos en un contexto. Por supuesto, esta indefinición forma parte umbilical de la trama y se genera desde ese “efecto de lenguaje” que vuelve inteligibles (no “informables”) los espacios de intimidad. De allí que los textos de Harwicz nos desconcierten tanto genérica como argumentalmente, puesto que, al trabajar con la intimidad, su capacidad informativa y concretizante se debilita. En ellos yace la conciencia de que la intimidad se destruye en tanto es conocida y explicada a los otros. Ni la ley del género ni el criterio de historicidad de la trama pueden configurar la esfera de protección de la intimidad voluntariamente comunicada o, por el contrario, asaltada, manipulada o compelida desde fuera por formatos extraños que la pervertirían al decirla. La autora apunta esta idea en muchas de sus intervenciones mediáticas, como por ejemplo en la que citamos a continuación con respecto al uso del idioma en *Precoz*:

Es una lengua en trance, una lengua resonante, alucinada. Por momentos decía que era una poesía de los místicos de santa Teresa, sor Juana. No hay una identidad única en sus palabras. Ella no es madre o no es mujer. Lo es todo (en entrevista con Winston Manrique Sabogal: *WMagazín*, 10/02/17).

O la singularidad del lenguaje como materia literaria:

Siempre que me hablan de la temática de mis libros –la maternidad, el erotismo, la infidelidad, la locura– pienso que ése es el aspecto menos interesante de la obra, de la política de la obra. Por supuesto que los temas están ahí, no es que mis novelas traten sobre extraterrestres, la Primera Guerra Mundial o la lepra, pero no tengo mucho que decir sobre eso. A veces siento que a uno le hacen preguntas como si fuera un especialista en la materia, pero eso es una confusión, un efecto de la lectura. Cada lector lee como quiere, por supuesto, pero los temas no son lo que más me interesa, lo que me interesa es precisamente lo que vos decís: el espacio en el que se puede desplegar una retórica [...]. Como lectora no me importa nada, ni el género ni la orientación política ni la extensión de la obra. Tampoco si es ensayo, narración o poesía. En lo que sí soy una demente absoluta es en la búsqueda de la singularidad de todo (en entrevista con Nicolás Cabral: *La tempestad*, 24/02/2020).

Matate, amor es seguramente de las tres obras la más “clásica” en el trazado de argumento y uso de las convenciones formales de la novela, pero las dos que le siguen se afinan en una

singularidad y excentricidad propias que las vuelven irreductibles a todo intento de clasificación y explicación. De hecho, tenemos una permanente impresión de estar frente a obras sin diégesis ni contornos precisos más allá de los repentinos y rotundos cortes (espacios en blanco) que dividen las páginas y las estampas narradas. Es muy difícil comprender incluso dónde están los personajes, en qué espacio debemos imaginarlos, qué les sucede. Comprender y resumir lo que se cuenta en *La débil mental* y *Precoz*, constituye un primer obstáculo que hay que aceptar para acercarse al texto y poder “decir” algo de ellos sin traicionar su esencia.

Si en creaciones anteriores hemos podido vislumbrar intersticios por los que se cuelan espacios liberados de los mandatos disciplinantes y normativos de la *polis*, ahora esta trilogía arriesga una zona de la liberación total, no sólo porque los personajes se revelan ante las coordenadas sociales sino porque sin alardes panfletarios ellos mismos encarnan espacios no legislados, precarios, (des)identificados donde residen en conflicto permanente sus inclinaciones y sus ruinas. En este sentido las madres e hijos protagonistas de *Matate amor*, *La débil mental* y *Precoz* funcionan por fuera de los ámbitos públicos y privados propios de un estado de derecho: viven aislados, en casas arruinadas, indocumentados, a la intemperie, se mueven por rutas de provincia o huellas en los bosques, navegan en barcas derruidas y a la deriva. La casa con su connotación tradicional como sinónimo de hogar es inexistente, en *Matate amor* se extravía el significado desde el principio: “Ya me acostumbré a dormir sola y atravesada en esta casa que antes era un tambo, con lo que sea que eso pueda significar” (Harwicz 2012: 15). La casa familiar definida como un “tambo” sumado a la indefinición de la palabra *tambo* acrecienta la rasgadura del significado inicial. La vivienda rural en esta primera novela es un espacio clausurado a las miradas públicas en donde una mujer vuelta madre experimenta las pulsiones eróticas y tanáticas derivadas de su floreciente maternidad. No sólo su hijo sino toda su condición familiar la agobia, por ello busca escabullirse de su domicilio: hacia las rutas, hacia los pastizales, hacia el bosque, hacia los brazos de un amante. Su casa

resulta entonces “un vaho a cebollas” (106) o “un depósito de vidrios” (114) con “aire viciado” (133). La madre/esposa/nuera de este texto no siente la maternidad desde la alegría, la ternura y la felicidad que las instituciones de la intimidad han decretado y este “desorden” es el que se agiganta en el momento en que entran en tensión sus propios impulsos de dolor y violencia frente a los requerimientos “normales” del amor materno:

Detrás, en el decorado de una casa entre decadente y familiar, podía sentir las voces de mi hijo y mi marido. Los dos en cueros. Los dos chapoteando en la pileta de plástico azul, con el agua a treinta y cinco grados. Era un domingo víspera de día feriado. Estaba a pocos pasos de ellos, oculta entre malezas. Los espiaba. ¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano, era la madre y la esposa de esos dos individuos? ¿Qué iba a hacer? Escondí el cuerpo adentrándome en la tierra. No iba a matarlos. Dejé caer el cuchillo. Fui a colgar la ropa como si nada (Harwicz 2012: 7).

Desde esta primera cita emerge la disociación que opera en toda la novela, entre lo que debería sentir una madre y lo que siente *esta* madre. Al estar escrita en primera persona, el acceso a la parte oscura -a falta de otro término- de la mujer es inmediato gracias a su “sinceridad” narrativa. Ariana Harwicz nos invita a pactar una confianza con esta mujer al borde de los nervios y la agresión, acercándonos a los entresijos de su mente y sus deseos. Vemos la escena al sesgo y percibimos una disrupción desde el inicio entre la situación de espiar con un cuchillo en la mano y el colgar la ropa “como si nada”. A lo largo de las páginas la protagonista se encarama en una espiral rutinaria de maternidad que le anula hasta sus necesidades biológicas, como ir al baño o comer pues retrasa y retrasa el momento de orinar o masticar porque el llanto del hijo lo acapara todo. La mujer padece el peso de las tareas domésticas y maternas, de los almuerzos familiares de domingo y de un día a día que iterativamente comporta un marido que va y viene del trabajo por la misma ruta y un bebé que “come y caga”. Este universo la confina al lugar de la depresión o la locura, razones por las que su marido la ingresa en una “casa de reposo”. Sus actitudes ominosas, su tristeza crónica, su desinterés por las demandas sociales e institucionales la vuelven presa de la norma psiquiátrica: “[p]refiere que me quede todavía una semana más, todo eso hablaron a mis espaldas: es oficial, estoy en

penitencia” (Harwicz 2012: 97). La penitencia como acto correctivo persigue volverla al “buen camino” a la norma exigida en los esquemas típicos de la maternidad. Estos esquemas se personifican por ejemplo en los suegros, ya que son ellos los que constantemente traen al hogar las expectativas sociales para alcanzar la adaptación al medio en todos los órdenes, ya sea nacionales y laborales, como impositivos y de crianza:

El dolor vuelve ahora y se me echa encima como un perro. Las preguntas de aquella Navidad me perforan con más fuerza que las descargas de los cazadores. ¿Estuviste viendo ofertas de trabajo? ¿Piensan poner al chico en la guardería? ¿Están pudiendo pagar los impuestos? ¿Y la obra social? ¿Necesitan ayuda? Ya llegué. Solo en casos de emergencia bajo hasta acá de noche. Cómo puede mi suegro haber pasado la tarde de un 24 de diciembre relejendo los tickets y tener un fusil bajo la almohada (Harwicz 2012: 25).

En lo que concierne a *La débil mental* la casa como lugar medianamente acomodado (arquitectura clásica: puertas, ventanas, chimeneas) tal como había en la primera novela, ahora deja paso a una casa destruida, un rancho en ruinas donde conviven en una relación casi de siamesas depravadas una madre y una hija. Esta dupla son dos seres marginales, inadaptados a su entorno, envueltos en un vaivén de deseo, destrucción y resurrección mutua. La casa apela a toda la mitología de lo siniestro: está alejada, enclavada y perdida en la campiña, guarda “frascos de formol con ratones”, es antigua, desvencijada, húmeda y ruidosa “la humedad de las cisternas nos aturde” (21), “Somos dos (sic) pero estallan los ronquidos” (23), y todos los colchones están húmedos y enmohecidos. Pero en este caso los personajes no huyen de su casa, porque la casa no asfixia, la casa no ha sido ocupada por fuerzas públicas, en ella se citan la pesadilla y la calidez: “Mi casa funciona como una pesadilla cálida” (26). Este recinto habitacional les sirve de *huis-clos* donde esparcir sus pulsiones eróticas, filiales, amorosas y violentas. Nada ni nadie las llama al “orden”, se alternan en sus deseos y pensamientos tanto en los usos narrativos de la voz (a veces se escucha a la hija, a veces a la madre) como de los roles. Todo acto es o puede ser ejecutado por ambas, incluso parir: “Yo te parí, pero vos me podrías haber parido igual. ¿No es cierto?” (Harwicz 2014: 94). La casa y el vínculo entre estas dos mujeres se afianza en la indefinición: sólo sabemos que son madre e hija, pero la carencia de

funciones distintivas, de características propias (edad, color de ojos o cabello, por ejemplo) a esos roles empujan la (in)clasificación al máximo. Sabemos que ambas trabajan, pero no dónde ni de qué, sabemos que viven aisladas de la ciudad, pero no estamos al corriente si en un bosque o una zona desértica. Se nos informa de que en algún momento la hija fue a la escuela porque hay retazos de recuerdos escolares, pero no podemos establecer una relación cronológica con el tiempo de la narración. Hubo un amante asesinado por madre e hija, aunque nada conocemos de él más que se convierte en un nuevo cordón umbilical simbólico tras el acto de ocultar juntas el cadáver:

Nos miramos con mamá que me da el visto bueno y hago pedazos su teléfono. Ojalá se le enrede el cordón. Ojalá se le atore. Las gallinas rondan adivinando que habrá un comilón. Los zorros y siervos bajarán más tarde por el sendero a tomar su parte. Hay para todos. Aspiren los restos ... y llega por fin el momento en que deja de respirar, como un día, dentro de una mirada no hay nada (Harwicz 2014: 95).

Estas dos mujeres parecen existir en un estado anterior a la civilización, un estado en el que las normas y mandatos sociales no han tomado forma. Ambas recorren rutas y bares de carretera envueltas en vómitos, borracheras y risas, pero las razones de estas acciones no pueden ser interpretadas más que por la dinámica de las pulsiones tanáticas y eróticas que las atraviesan:

Deseo degenerado. Deseo nocivo. Deseo lunático. Ya no encuentro cómo volver y mamá debe estar inconsciente pendiente abajo. Espero que sin los pies tallados. Y a estas altas horas las nubes son troncos y la resaca no afloja y me tiro en cualquier posición a masturbarme, mi pelo electrizado, la piel caliente, los párpados rígidos. Mi mano dándome para después quedar quieta como un bicho, y que nada alcance (Harwicz 2014: 14).

Ellas se aman, aman a otros, odian, fagocitan y asesinan sin turbación. La novela se construye por fragmentos de imágenes y recuerdos inconexos donde la hija y la madre se golpean, beben whisky, se abrazan, cocinan, esperan ser violadas, entierran a la abuela, juegan y se sienten feto, larva o flor una con la otra según la escena:

Trago el dulce casero y doy largos paseos mentales. Tengo miedo cuando vuelvo a mirar, pero algo tiene que hacer. Tengo miedo de decir, mamá cuando se despierte de un saque en medio de la noche. Miedo de escuchar, hija en voz convulsa. Y viene un aluvión y es otra vez de madrugada desnuda en la pileta redonda de plástico, mamá aplaudiendo mis dos incipientes tetas (Harwicz 2014: 32).

Los destellos de un mundo doméstico y familiar “normal” (el dulce casero, la niña en la pileta) se cruzan con los pavores de ser madre y ser hija en una frase donde el miedo gana a ambas. La estrategia de exponer personajes extremos, desbordados, salidos de la regla y la identificación (“vivo en cualquier parte” (8), “sobre alguna ruta nos desaguamos” (19), “Deambulo, veo a mamá sin contornos lavarse” (21) o “estoy perdiendo consistencia y sólo soy una especie de idea” (22)) proscriben una lectura taxativa tanto de roles sociales como de funciones diegéticas y códigos narrativos. Al hacerse eco de este desajuste en las convenciones por medio de la materialidad de la escritura, Harwicz diseña una estética que otorga voz a los desacomodos de esas intimidades con el mundo. Estas féminas yerran durante todos los cuadros en una atmósfera tan inhóspita como acogedora desmarcada de los límites privados de la casa y apropiada también de los espacios públicos como escuelas, bares u *otros* hogares: “Afuera, la gente también vive en hogares como este de techos bajos y apila sus botas de caucho y sus conservas vencidas en la *cave*. Afuera, se la pasan tirados en sus mecedoras comiendo frutas enlatadas y roncando. Y tienen vidas como esta” (Harwicz 2014: 23). Asimismo, viven dentro de marcos públicos y privados bien definidos, son conscientes de su existencia y de la necesidad de impostar su comportamiento para sobrevivir (o resistir) en ellos, tal como sucede cuando quieren evadir la mirada correccional y escrutadora de los vecinos. Tras asesinar al amante ellas se dan cuenta que la mejor manera de “ocultar” el crimen es bajo una actitud social “adecuada” con el pueblo, por ello piensan en establecer un “nuevo orden”:

Hablamos del nuevo orden que le daríamos a la casa, de la distribución de las tareas del hogar, de saldar las deudas, de pagar impuestos, de tratar de inmiscuirnos en las necesidades de la vida social campestre. Integramos a la comunidad, en resumen. Quizás podríamos empezar a cuidar enfermos terminales, donar ropa a los hospicios, dedicar nuestro tiempo a los que más sufren. Empecemos por los autistas, dijo entusiasmada, cortémosles el pelo a los inválidos agregué, y no sé cómo no hicimos para cagarnos de risa (Harwicz 2014: 97).

Como se aprecia, las imposiciones de la vida pública y sus mandatos son perfectamente comprendidos por las protagonistas, lo que las distancia de la *anormalidad* como locura en su

acepción más llana. La *anormalidad* de este dueto está dada por la “debilidad mental” a la que apela el título en tanto espacio carente de vigor, de fortaleza y de ordenamiento mental pero también plagado de afecto y vínculos emocionales “inmorales”²⁵⁸ y animales desplegados en un millar de pormenores: “Lo escuché con la reverencia y el sobrecogimiento de una débil mental que se niebla y se pierde en mil detalles a su alrededor, una plaga de microbios sobre la explanada” (Harwicz 2014: 20). El lenguaje de la narración expresa también la discapacidad que se distingue por su potencial de belleza ante los paradigmas estéticos de la normalidad. Esta *debilidad mental* se proyecta además en un tiempo no lineal, sino en un tiempo que parece estar siempre suspendido por la palabra poética, hasta llegar a casi no dar un cierre concluyente en la historia pues la linealidad está desafiada por el abandono del relato.

En cuanto a *Precoz*, la casa existe porque es *vigilada* por los vecinos, la condición de vigilancia es la que la construye, los vecinos vigilan la casa para espiarlos a ellos (madre e hijo) que son como fantasmas y además es asiduamente visitada por los representantes del deber público: asistentes sociales y gendarmes. Como ya hemos señalado, la escritura fragmentaria de Harwicz nos presenta escenas, momentos en los que pasan y se experimentan diferentes situaciones, pero es imposible establecer argumentos, cronologías y cuadros de causa/consecuencia. Así, la invitación es dejarnos llevar por un tren de escritura desahogada que avanza con precipitación y que nos propone paupérrimamente algunas circunstancias claras. Entre ellas, a lo mejor, la que más se repite es la situación de escolarización precaria del hijo (ausencias, deberes no hechos, vestimenta sucia y desaliñada), por lo cual la dupla madre/hijo es siempre interpelada por la ley, ya sea por jueces, trabajadores sociales, maestros, policías o el padre del chico. Ante estas visitas la mujer busca acondicionar la casa para transformarla en “hogar”:

²⁵⁸ Recordemos que la RAE en su segunda acepción de *débil* dice: “2. adj. Que por flojedad de ánimo cede fácilmente ante la insistencia o el afecto”; y en su tercer sentido: “3. adj. Escaso o deficiente, en lo físico o en lo moral”.

Tampoco vi puertas ni ventanas abiertas. Y frente a mi casa sentí un olor a fermentación, una cosa rancia. Todo estaba tirado, molido, una manada de gatos salvajes en la casa. Agarrar bolsas, tirarlo todo, buscar el teléfono, llamarlo. Dar con su paradero sin importar si fue él quien dejó entrar a los brutos (piensa en el padre del niño). Arriba la pieza de mi hijo está intacta pero la mía es un tumulto. Hice lo que pude, ida y vuelta con las bolsas de residuos y el spray antiolores para darle a esto aspecto de hogar. A los costados pilones de larvas (Harwicz 2016: 74).

El paralelismo entre “limpieza” y “hogar”²⁵⁹ nos retrotrae a dos nociones: la de la calidad de pureza y/o saneamiento y la de mancha y suciedad, que, en el contexto del hogar, equivale a esa “freedom of surveillance” (Saunders y Williams 1988: 88)²⁶⁰ que la protagonista experimenta constantemente. Vigilancia que funciona como herramienta de cuidado de ciudadanos vulnerables, pero también como método de “higienización social”, es decir, como operación de moralización e igualación de las conductas individuales: para que la casa “pase el examen” con la asistente social debe estar limpia y ordenada según los conceptos dominantes de limpieza y orden. Las tres novelas de una u otra forma tematizan esta sensación de desacuerdo, de no-pertenencia a marcos de conducta dominantes, de allí la reminiscencia a disfuncionalidades psíquicas de la mujer en *Matate, amor* con respecto a su núcleo familiar, al sentimiento de desavenencia con los vecinos en *La débil mental* y a los marcos nacionales, territoriales e institucionales en *Precoz* donde los protagonistas son directamente indocumentados, extranjeros, inmigrantes, y no respetuosos de la disciplina escolar o impositiva. Podríamos incluso establecer una progresión en la trilogía cuyo crescendo apuntala la ampliación de la vigilancia: familia, vecinos y gobierno, respectivamente.

²⁵⁹ Situación que se repite en las tres novelas: asociar la limpieza a instituciones normativas. En el caso de *Matate, amor*, la mujer hace referencia a la limpieza cuando habla de la suegra (“se limpia los dientes cuando habla”) y el asilo donde es internada (“Me levanté contenta de estar de pupila en un establecimiento que tenía mucho de hotel, al parecer limpio y confortable” (Harwicz 2012: 141)). En *Precoz* sucede lo mismo con la casa y la guardia donde es ingresada.

²⁶⁰ Saunders y Williams explican que el hogar suele percibirse con frecuencia como un espacio donde uno puede reposar, estar sereno o tranquilo porque ya no valen tanto los códigos sociales del afuera. Estos pensadores intentando definir la esfera privada desglosan tres áreas: *privacidad*, *privatismo* y *privatización*. La primera corresponde a esa “libertad vigilada” que se refiere al hecho de que la *privacy* implica la sustracción a la mirada del otro o al rol que uno debe jugar en la sociedad.

Sin embargo, aunque la casa, la madre y el hijo vivan celados por ordenanzas disciplinantes, ellos parecen aceptarlas, saber cumplir las imposturas necesarias (limpiar la casa y acudir a las llamadas de la gendarmería o la dirección escolar) para sobrellevar la disciplina, pero sin deshacerse de su esencia, sin claudicar a sus “inclinaciones” (deseos, emociones, impulsos) lo que los lleva a ver su casa como “casa encantada” (Harwicz 2016: 74). Una casa capaz de conciliar la fachada pública en las interacciones íntimas, por ello esta casa en ruinas a veces es acosada por los “brutos” vecinos que tiran piedras, otras veces visitada por personalidades del orden, pero siempre es el lugar en el que madre e hijo se unen y pergeñan maneras de guardarse de las reglas según el tipo de “ofensiva” recibida o ejecutada:

Mi hijo agarra una piedra y me la pasa. Juntos bajamos y nos instalamos cerca de las cristalerías y las claraboyas. Primero cae uno como misil detrás de un monte, y después él lanza la otra, la más grande que les rompe el vidrio del salón. Se escuchan insultos y alaridos. Se oyen corridas, movimientos de muebles. Y tiramos, tiramos como la gomera, tiramos a darles en la cara, tiramos en un turbión de fuegos artificiales (Harwicz 2016: 64).

Persistentemente los personajes encuentran un escape a las instituciones del orden, en el caso de la escuela, chupinearse²⁶¹, en el caso de los trabajadores sociales, recurrir al padre como garante, o ante el asedio de los vecinos, soñar con mudarse:

Tengo una maravillosa madre, ya lo sé, sos maravillosa mamá, lo pensé todo el camino, qué maravillosa es mamá, pensar en vos toda la vida, pensar en mamá y hacerle regalos, el entusiasmo del niño cortando papel glasé. Me echaron del colegio, me quedé libre, tengo que comenzar de cero en un curso inferior, no aprendí nada, no leí nada, no conozco a nadie, en el curso la mitad no sabía decir cómo me llamo, ni apodo me pusieron, ni importa, total [...] podemos probar vivir en otro lado el año que viene. Una cabaña al sur, la haré con mis manos eligiendo bien cada viga. Cambiar de continente, vivir en una isla sobre tablones (Harwicz 2016: 74).

La casa en la novela vuelve a albergar ese deseo de “llevar el habitar a la plenitud de la esencia de cada uno” (Bachelard 1957: 47) pues no es un mero edificio, sino un espacio cósmico, curtido, soñado, donde se debaten las normas del afuera en las del adentro. Podríamos pensar que la casa en esta última novela restaura los sentidos de hogar que se demolieron en las

²⁶¹ “hacerse la chupina” o “ratearse” en Argentina equivale a no asistir un día a la escuela. Es sinónimo de capar clase, chacharse, comer jobo, correrse la clase, fullarse de clase, hacer borota, hacer campana, hacer la chancha, hacer la cimarra, hacer la rabona, hacer la vaca, hacer novillos, hacer pellas, hacer pira, hacer pirola, hacerse la piarda, hacerse la yuta, irse de capiusa, irse de pinta, palmar a clase, pavearse, pegarse la huyona o tirarse la pera.

anteriores historias del corpus. Ambos personajes construyen un refugio frente a la sociedad disciplinaria del afuera, su hogar se modela desde la precariedad total, ya sea edilicia (casa en ruinas) o civil (pobreza, indocumentación, extranjería) pues son inmigrantes sin papeles, cercados por la justicia, sin ingresos económicos e incluso con cierta “debilidad mental”, pues no sabemos exactamente qué ocurre, pero hay ráfagas de referencias a la madre enferma, “embrutecida” o “desquiciada”: “Doctor, tengo una gran cantidad de plomo que resulta tóxica para mi cerebro, eso es quizá la explicación del deterioro en los lóbulos frontales, saque este metal de mí. Rápido que los ataques son alarmantes” (Harwicz 2016: 52).

Hay ecos de la madre internada: “Todavía no sé lo que está pasando, ahora soy una residente de este lugar de miseria” (Harwicz 2016: 51); de ella desvanecida, sin capacidad de lenguaje: “No controlo la lengua [...]. Me llevan a una guardia, ya no estoy capacitada para manejar” (48). Esta mujer es una *outsider* mayor, es aquella que está al exterior de toda normalidad civil, privada o pública. Su carácter de migrante indocumentada la distancia de las legislaciones nacionales y territoriales, su carácter de exiliada la adentra en el paradigma de la angustia y la derrota política, su enfermedad la aleja de la sanidad, y su instinto materno quebrado por el no-cuidado del hijo (el niño siempre está en peligro, empalma cuchillos, corre en bicicleta, se queda encerrado en el coche cuando este está en una cuesta y no tiene puesto el freno de mano) hacen de ella una figura alternativa al estado de la *polis* y la privatización porque representa la suspensión o interrupción de todo tipo de *potestas*. En lo que respecta al hijo, este percibe la casa como un lugar de armonía y magia con su madre, un espacio donde adorarla y seducirla. Las acciones del chico adquieren la misma función que las de su madre: la de resistir ante el orden público con un vínculo que supera incluso al lenguaje bastando una mirada:

Qué edad tiene el muchacho, ¿es su hijo? Queremos hacerle unas preguntas de rutina, y se lo llevan y lo rodean entre algunas agentes de polleras tubos. Pero él me mira sólo a mí. Pero él me ama sólo a mí. Alerta de la guardia local, próxima visita de la asistente social y antecedentes en el prontuario judicial. Pero él me mira sólo a mí. Y nada para depilarnos (Harwicz 2016: 12-13).

El vínculo entre madre/hijo se muestra como un entendimiento inusual que no entra en las modalidades oficiales y explícitas del contrato civil de la maternidad. De allí la alternancia de roles, en ciertos momentos la madre cuida del niño, y en otros el niño se encarga de su madre, como cuando pretende cuidarla en el hospital, o ser él quien edifique la próxima casa. La relación que los une es sólida y única, a pesar de saberse participante de entornos públicos acuna la potencia salvaje de la naturaleza, lo que Pardo definió como “la fuerza del déspota doméstico”. En este sentido, ambos son *seres excepcionales* que funcionan impulsados por su naturaleza asocial, amoral e indómita manifestando, por un lado, una independencia con respecto a todo orden social superior, y por el otro una existencia bajo la ilusión de legalidad. Sin embargo, bajo esa ilusión sigue latiendo la indomeñable naturaleza de instintos y pasiones que ningún yugo puede someter y que ninguna ley social puede abolir. Los vecinos, el juzgado, los directores, profesores, asistentes sociales y médicos operan como vigencias del contrato social a la vez que alertas y/o amenazas de aquel estado íntimo fundamental de vulnerabilidad e inhospitalidad. Esa madre y su hijo sólo pueden subsistir en la Ciudad a modo de dupla secreta (“no hay que decir dónde estamos”, “yo sólo callo”, “cerrar el postigo”) pues cuando actualizan ese “insólito” (y sagrado) vínculo que los vuelve soberanos, son inmediatamente reconocidos como malhechores, degenerados, o declarados fuera de la ley, designados como “imposibles”, considerados como monstruos ante quienes se debe organizar una cacería²⁶²: “¿Sí? Buen día, soy la asistente social, quería conversar un poco con usted a ser posible ahora ya que hice un largo viaje hasta acá. Me costó mucho encontrar la casa, no tiene dirección ni figura un número” (Harwicz 1016: 21). O, una ofensiva vecinal ante una mujer migrante que pretenden acoger:

Alguien que viene por ella. La detesto por hacerme bajar corriendo antes de desayunar: ¿La hago entrar? ¿Dónde la metemos? Afuera quilombo de perrera. Quilombo de lindantes que denuncian. Abro el gas picante [...] y después nos vienen a quemar todo, nosotros dentro le digo, nos vienen a dibujar esvásticas los

²⁶² El motivo de la cacería y el asedio es recurrente en la trilogía.

atrasados, esto no es la capital, esto no es una cancha deportiva para clandestinos y giro la llave (Harwicz 2016: 43-44).

Quizás una de las tesis capitales de José Luis Pardo en su libro *Políticas de la intimidad. Ensayo sobre la falta de excepciones* (pensando desde Foucault²⁶³) es la idea de que la excesiva normalización de estados de excepción (cuarteles, prisiones, fábricas, vigilancias, escuelas y hospitales) tiende a anular el componente de “excepcionalidad de nuestra intimidad”²⁶⁴ en pro de una renormalización de toda esfera humana. De este modo, al convertir la “excepción” en norma recurrente el resultado viene a ser “una guerra permanente en la ciudad” y no un “estado de guerra” en el que la guerra está suspendida y aplazada como evento:

Hemos pasado, pues, de la *guerra a la guerra*. O aún peor. Pues si la guerra potencial del soberano contra su pueblo sólo se actualizaba en ocasiones *excepcionales*, al normalizarse todas las excepciones, lo excepcional (el combate) se convierte en norma, y la guerra, no en forma de guerra total, como en los estados de terror propios de las dictaduras totalitarias sino en forma de mil batallas locales y dispersas: es el *estado actual* y permanente de la sociedad. Allí donde el castigo se reduce a vigilancia, toda vigilancia se convierte en un castigo (José Luis Pardo 2012: 18).

En esta cita repican las infinitas apreciaciones vertidas por la propia Ariana Harwicz al decir, por ejemplo, que “[hay] una adecuación entre el lenguaje y el estado mental de los personajes. Todos los personajes de mis novelas salen de alguna guerra. Puede ser una guerra inventada, la tercera guerra mundial. La segunda, los ecos de la segunda. El terrorismo ahora” (Harwicz, en *Magazín*: 2017, s/p). O, del crítico Queralt Castillo al escribir sobre *Precoz*: “Harwicz juega con la radicalización del lenguaje para crear un vértigo donde la espacialidad desaparece. Maternidad, erotismos y guerra se diluyen a ritmo cardíaco” (Queralt, en *La*

²⁶³ Pardo recupera para reflexionar el libro *Vigilar y castigar*, en concreto la descripción de lo que podría llamarse el último episodio del Antiguo Régimen, es decir, el suplicio de Damians, condenado a ejecución pública bajo el cargo de parricidio. Lo que pretende demostrar el filósofo al comentar esta escena es que, por un lado, todo acto de intimidad es posible siempre que se dé entre desiguales (soberano y reo, en este caso); y por otro, el acto punitivo en sí mismo comporta un plus de sentidos que van más allá del castigo personal, y que tiene que ver con la *excepcionalidad* del evento. Por ello, la actividad civil normal es posible únicamente porque esa inmensa potencia de todos (soberanos y enemigos) está suspendida, retenida, aplazada” (Pardo 2012: 15).

²⁶⁴ Para Pardo ese componente de “excepcionalidad” se afinca en tanto espacio de combate entre las lógicas de la imposición de la Ciudad y nuestra “animalidad específicamente humana” (intimidad). O sea, de combate (tensión), pero no de guerra, porque la posibilidad del combate contiene a la ejecución de la guerra.

fábrica: 2017, s/p). Con respecto a su último libro, *Degenerado*, es donde seguramente se hace más patente este ambiente de guerra, tal como marca Carolyn Wolfenzon:

¿Este hombre sin nombre, vecino simpático, amigable, tranquilo, ha violado y luego matado a esa niña de cuatro años encontrada en el río? No se sabe. Ni se sabrá. Lo que le interesa desarrollar a la autora es cómo en la actualidad las pruebas y los hechos reales no son importantes (como lo eran antaño) porque estamos en una época de guerra que se extiende desde las redes sociales, pero lo invade todo (Wolfenzon 2021: s/p).

La gramática bélica sobrevuela las tres ficciones, ya desde el vocabulario (“Escopeta en mano”, “estruendo”, “abatir”, “trinchera”, “frente de batalla”, “proyectil”, “granada”, “metralleta”, etc.) a los cortes abruptos de las escenas en momentos de reyertas o los escenarios derruidos (campos devastados, casas quemadas, matorrales inertes, helicópteros verdes sobrevolando, focos de vigilancia, campos de refugiados, etc.). La sensación de que los personajes habitan en entornos de guerra es frecuentemente expresada por la autora en muchas de sus entrevistas y resaltada también por varias reseñas. Una guerra en el sentido que lo hemos expresado arriba, no como batalla:

[p]ues la guerra no consiste sólo en batallas, o en el acto de luchar, sino en un espacio de tiempo en el cual la voluntad de disputar en batalla es suficientemente conocida y establecida... Pues así como la naturaleza del mal tiempo no está en un chaparrón o dos, sino en una inclinación hacia la lluvia de muchos días en conjunto, así la naturaleza de la guerra no consiste en el hecho de la lucha, sino en la disposición conocida hacia ella, durante todo el tiempo en el cual no haya seguridad de lo contrario (Hobbes 1979: 224-225)²⁶⁵.

En este contexto se desarrollan las tres obras, y si bien sus personajes y eventos acarrearán el sello de la marginalización, también actualizan la negación de la revolución²⁶⁶ o la sublevación total desde la denotación íntima pues comprenden que para que esa parte maldita y sagrada siga existiendo es un imperativo el volverla eventual, no corriente. O, dicho de otra manera, y parafraseando a José Luis Pardo, los personajes sólo pueden pensarse y experimentar sus intimidades como motín o insurrección sin causa ni bandera. Así, sus intimidades devienen el elemento irreductible, no integrable, no normalizable, heterogéneo, el elemento negativo no

²⁶⁵ Hobbes, Thomas: *Léviathan*, traducción castellana de Antonio Escotado. Madrid: Editora Nacional, 1979, pp. 224-225. Texto citado por José Luis Pardo 2012: 15.

²⁶⁶ Lo que José Luis Pardo llama la “revolución negada” (2012:13-20).

positivizable, no susceptible de ser revelado, pues no pertenecen más que a sí mismas. Gracias a esta condición la intimidad es salvada, y con su salvación se evoca una alternativa a una “organización social imposible” (Pardo)²⁶⁷. La alternativa corresponde a un modelo de Ciudad en el que el poder político (y todos los micropoderes) no puedan mantener una relación directa con la intimidad (recordemos que Pardo insiste en que “nunca hay una buena o mala política de la intimidad sin autodeslegitimarse (volviéndose *potencia* y no *potestas*)) y sin destruir la intimidad al confundirla con una “animalidad genérica”: “[t]ransformando el espacio público en un decorado para encubrir un régimen de dominio privado precedido por la lógica perversa de la transgresión lograda o el desmentido” (Pardo 2012: 81). Por ello, las tres obras empiezan y terminan con procedimientos que acentúan la inestabilidad, el salvajismo visceral de los protagonistas en paralelo con la arbitrariedad y el desconcierto de un cierre abrupto que no concluye ninguna trama, pero acentúa el ambiente general de la historia. Sólo hemos asistido entonces durante los cuadros a circunstancias excepcionales que no progresan hacia transgresiones reclamando un reconocimiento público. Es muy significativo el hecho de que en las novelas planeen comportamientos incestuosos, abusivos, eróticos o piadosos sin llegar a ser explícitos²⁶⁸.

A fin de acreditar esta interdependencia (no tutela) entre intimidad y Ciudad, las novelas se expanden en la indeterminación, tanto lingüística como diegética y temática. El lenguaje no tiene la obligación de construir sentido, sino de evocar, de ocuparse de zonas excéntricas del signo y oportunas únicamente dentro de su mundo. En este sentido, lo que edifica y estructura

²⁶⁷ Es decir, una sociedad en la que triunfase la excepción sobre la regla social, “[lo] que supondría algo así como una organización social acorde con el panfleto de Sade: “Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos”, es decir, un régimen de terror absoluto en el cual la Ciudad entera funcionase como el Castillo en donde cometen sus atrocidades los libertinos que protagonizan *Los 120 días de Sodoma*” (Pardo 2012: 80).

²⁶⁸ Cabe recordar que en muchas ocasiones Harwicz ha reconocido su voluntad de *insinuación* y no de *consumación* de estos comportamientos: “Lo que me interesa es la confusión. Este tipo de relaciones confusas, en las que no están muy claros los límites entre el amor maternal o paternal y el deseo son muchísimo más comunes de lo que parece (...). Por fuera vemos relaciones que se ajustan a los estándares, pero en la intimidad del hogar el espacio está menos reglado y se producen situaciones fronterizas, sin contar los casos en los que se llega a extremos sórdidos” (Harwicz, en entrevista con Fernando Díaz de Quijano, *El español*, 2016: s/p).

es solamente la relación de los sujetos con los significantes y la motivación casi arbitraria de este último. La “estética del desajuste” de Harwicz es una materia portadora de afecto, de resonancias múltiples y diseminantes que renuncia al poder dissociativo entre lo simbólico y la cosa. Al contrario, la novelista cultiva esa capacidad evocativa, plural de cada palabra, ritmo y tono con el objetivo de recusar la significación convencional ya sea de la palabra en sí misma como de su colocación sintáctica: “La panza de mamá crió luto, gestó luto, engendró una planta carnívora y aquí estoy, divina en mi short y mi remerita ajustada” (Harwicz, *La débil mental* 2016: 52). O más adelante: “Busco una palabra que reemplace la palabra. Busco una palabra que indique mi devoción. Esa palabra que sea el punto, la distancia, el centro exacto de mi delirio. Deberíamos ser como pequeñas serpientes de las palabras” (Harwicz 2016: 11). Nosotros vemos en esta manera de hacer funcionar (reinventar) el lenguaje y la diégesis, refundar cada palabra desde sus ecos, una suerte de voluntad singularizante a la hora de referirse a lo íntimo a sabiendas de que nombrarlo es pervertirlo, pero condenarlo epistemológicamente a una interioridad inexpresable precomunitaria (teoría frutal) es, sin lugar a dudas, mancillarlo. Hete aquí la importancia del uso del lenguaje en estos textos, porque es sólo en el lenguaje (y su principio) donde puede darse la intimidad: “¿Qué estará pensando ella?, ¿lo recordará cuando tenga memoria?, ¿qué se dirá para sí, sin palabras, sin lenguaje?, ¿qué pasa en su malograda cabeza? Una niña en estado de senilidad” (Harwicz, *Matate, amor* 2012: 77-78).

Llegados a este punto es imposible no cruzar la literatura de Ariana Harwicz y la filosofía de José Luis Pardo, puesto que ambos parecen pensar que un ideal de *lógos* sin *phoné*, o sea de una palabra *racional* que se imponga a la diversidad de la *voz* humana, convirtiendo la Ciudad en una comunidad en tanto contrato racional sería definitivamente una “pesadilla nihilista” (Pardo) o una “sala de espera del infierno” (Harwicz). Al igual que “el espectro de *phoné* sin *logos*, de una intimidad que, por su propia potencia, se transformaría en palabra eficaz, de una comunidad íntima que se haría Ciudad, de un lazo soberano que devendría contrato, constituye

una fantasía no menos nihilista ni menos inquietante” (Pardo 2012: 82). La escritura harwicziana inquieta e irradia pesadillas justamente porque moviliza una variopinta gama de inclinaciones inconfesables (primer axioma de la intimidad), de nuestra animalidad humana (segundo axioma), del hecho de sostenernos en esas inclinaciones (tercer axioma) que nos revelan nuestra mortalidad (cuarto axioma) y falsedad identitaria (quinto axioma). De este conjunto deriva la presencia de la intimidad en la trilogía, la intimidad se representa justamente porque no se la puede identificar con nada ni con nadie en concreto, porque es imposible reconocerla en uno o algunos de los dobles propuestos por la autora a la vez que se la percibe en cada pausa, corte sintáctico o vocablo. Este tipo de escritura abigarrada, intensa y destramada (desajustada) se conforma con mostrar exactamente que hay Ciudad (con sus instituciones y sus normas) porque mientras la haya la intimidad podrá seguir a salvo y estar en peligro, siempre y cuando no pretendamos domesticarla y encorsetarla en nuevas regulaciones o patologías:

Y un día se da por concluido el caso sin haber entendido y puedo comer y hablar. Se firma el expediente y el sello. Usted no tiene ningún problema neurológico importante más bien daños provenientes de varios incidentes. ¿Ya me puedo ir? Libero la cama. Libero la habitación y detrás uno empuja. Buena suerte amigo indocumentado, largo y me tira a matar con sus ojos de cloro, de algún lado lo rescataron en shock, nada que decir cuando le preguntan su nombre. Se queda pensando y le inventan uno nuevo. Le gusta (Harwicz 2016: 53).

La madre de *Matate, amor* por ejemplo, persigue todo el tiempo la definición de sí misma, y ensaya diferentes respuestas que connotan la tensión entre todo con lo que los otros la identifican y lo que ella está sintiendo, de ahí esas negaciones y afirmaciones recurrentes: “no soy una asesina”, “no soy buena en el sexo”, “soy una marginal”, “soy una basura”, “soy solamente una madre en «piloto automático»” y una larga lista de etcéteras. Esta incesante redefinición de sí misma desmonta la creencia de que los seres humanos poseemos una identidad natural y propia que sería acoplable a la intimidad dada en situación de pre-comunidad. Por el contrario, Harwicz crea una situación lingüística en la que ni la protagonista puede ser definida univocalmente, pues existen tantos *ella* como vínculos, interacciones y

momentos vividos (ella, madre amorosa; ella, madre desapegada; ella, esposa frustrada e infiel; ella, nuera antipática o ella amante decepcionada). El debilitamiento de argumentos y temáticas precisas constituye a efectos literarios el mayor acierto a la hora de escorzar la intimidad en “las costuras del relato” (Marta Sanz). Las palabras en estas novelas se dislocan, casi no indican algo en particular, evocan y funcionan como paredes desde donde pivotear, pero siempre en el horizonte de lo común, de esa franja que le pertenece al hombre y a la comunidad. Esta estrategia escritural se agudiza en *La débil mental* y se asienta en *Precoz* volviendo literatura la tesis de la intimidad “como caja de resonancia” y “efecto de lenguaje”. A esto obedece la obsesión de la escritora por dislocar, distorsionar el lenguaje y poblarlo de imágenes tan potentes e impares que no puedan ser igualadoras ni siquiera dentro del relato. Ponce Padilla dice al respecto: “La imaginería poética de Harwicz reinventa la frase descolocando el significado, poblándolo de imágenes potenciales, en una apertura que funciona de manera paradójica: la frase corta, y mientras tensiona la lengua la abre en su capacidad de significar” (Padilla 2018: 44). En esa reclamación se juega la intimidad en tanto acto de existencia, resistencia y liberación, zona posibilitante de lo humano que está en potencia y se actualiza en el contacto con la otredad desigual:

No se puede contar un día entero en sus brazos tirándonos munición pesada entre carcajeos y paté de ciervo torturado. Los tiempos radiantes. Un pícnic entre arboleadas, disfrazados, él con pantalones cortos y tiradores, yo con un vestido de lisonjas mal pintadas. Una tarde con el arco y la ballesta, con los cigarros y las botellas de medio litro. Encendiendo y apagando puros que nos dejan la boca tallada de pardo (Precoz 2016: 9).

De la cita precedente podemos determinar que hay un mensaje en ese fragmento, pero el mensaje no es plenamente decodificable, sino que estamos ante un nuevo sentido, mas tampoco totalmente legible en coordenadas reconocibles. Recordemos que al iniciar nuestras reflexiones habíamos definido la intimidad en tanto “zona posibilitante”, una especie de espacio excepcional henchido de potencia que emerge en el tejido textual; pues bien, la escritura de Harwicz es esa posibilidad de dar rienda suelta a la potencia que se debe suspender en la

eventualidad de la vida pública y privada al sellar acuerdos potestales. Cada significante de la cita reclama múltiples significados que van desde la tortura animal, pasando por los recuerdos de infancia hasta la evocación de noches de alcohol y desenfreno. Este tipo de escritura aminora toda lectura orgánica y de conjunto pues redime las palabras como disparadores de sensaciones, emociones, experiencias y tiempos psico-emotivos:

Durante ese tiempo la hierba es hierba y puedo correr entre pastizales. De las mil maneras de existir que hay, me tocó esta, no reconozco a nadie y cuando me ataca la gran desesperación, vivo en cualquier parte (Harwicz 2014: 36).

Por todo lo expuesto, lo íntimo en esta trilogía se expresa oblicua y dialógicamente gestando zonas de disenso, de alteridad, de extrañeza y de indeterminación que se exteriorizan principalmente en los usos del lenguaje, ya sea por la creación de palabras (lindantes = vecinos), por las interferencias con el francés (gendarmes, *casa de reposo* por *maison de repos*, *cava* por *cave*, etc.), por los diálogos con los discursos oficiales (escuela, juzgado o clínica) y por la ampliación de una polifonía mental (voces intercaladas) que acrecienta el barroquismo de las escenas. Desde un punto de vista temático, las tres novelas ilustran y, en el caso de *Precoz*, incluso topicalizan la sensación de desacomodo, de incomodidad con las estructuras públicas y privadas hallando líneas de fuga capaces de amparar zonas de intimidad, como se evidencia en el alta otorgada a la madre sin diagnóstico clínico, el repetir del año escolar de parte del hijo sin ser vivido de manera traumática, y fundamentalmente en un final que corresponde con la idea de *intimidad en peligro* que tantas veces hemos resaltado:

[agradezco] no haberlo llevado nunca a aprender a nadar [al hijo], que no llegue, que le gane la marea, que resista, que lo retrase el río. Yo estoy bruta, pero llego a notar que mi hijo clama porque regrese, con agua en la boca viene a rescatarme con sus brazos fornidos, si es que es mi hijo, ahora mismo dudo (Harwicz 2016: 100).

La concepción de intimidad que acunan estas páginas harwiczianas es tributaria de una vida interior vivida bajo el signo paradójal de la multiplicidad, el riesgo y la contradicción como rasgos intrínsecos oponiéndose al carácter igualitario, único y democratizante de la vida exterior

(pública y privada). Convencidos de los determinismos histórico-sociales de la Ciudad y del embotamiento patológico que provocan las enfermedades mentales sobre el plano emocional y psíquico de cada ser humano, los personajes de estas obras invierten la equivalencia tradicional entre intimidad e interioridad genuina, entre intimidad y remanso, entre intimidad e incomunicabilidad²⁶⁹. La intimidad es vivida como el lugar de la alienación y la liberación, como un territorio arriesgado, problemático y ambivalente en la vida del hombre, pero distintivo de una humanidad capaz de arraigar alguna verdad subjetiva y dislocante. Cada una de las obras revela una evolución de mentalidades y discursos cruzados en torno a la maternidad y el posicionamiento ante la Ley y los mandatos familiares, pero sin buscar ni la subversión ni un nuevo dogmatismo. Más bien por el contrario, reivindican su complejidad y ambigüedad. El vínculo entre intimidad y palabra, entre verdad subjetiva y expresión lingüística beneficia la creación literaria como tragaluz hacia el espacio interior, como zona de contacto y fricción entre el adentro y el afuera, nadie mejor que la madre de *Matate, amor* para expresarlo: “El bebé dormía adentro envuelto en tripas, ajeno a mí” (Harwicz 2012: 25), o en la presencia constante del ciervo en las tres novelas: “Ciervo mío, ciervito de mi corazón, ciervo, ojalá estés” (Harwicz 2012: 149). El ciervo refracta las turbulencias íntimas y las diferentes madres protagonistas así lo viven: “El ciervo se detiene embalsamado, los ojos de vidrio. Está conmovedoramente quieto. Él es mi hombre, el que sabe mirar mi tristeza infinita. Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma que hablan no alcanza” (Harwicz, en *Matate, amor* 2012: 34). El animal encarna un espacio *otro* indomado y salvaje pero rumiante e idóneo para aprehender/decir la tristeza, el desconcierto, la violencia o la belleza. En *Matate, amor*, el ciervo es la visión alegórica de las necesidades emotivas de la protagonista, lo busca en el bosque, en sus sueños, en las rutas y hasta en los juguetes de su hijo. Para la dupla de *La débil mental*, el ciervo sólo aparece una vez en el relato para auxiliar en la ocultación del crimen cometido (“Los

²⁶⁹ O para decirlo con José Luis Pardo: “la teoría frutal de la intimidad” (Pardo 2012).

zorros y ciervos bajarán más tarde para tomar su parte”) y en *Precoz*, ya ni siquiera es cuerpo sino “paté” (“No se puede contar un día entero en sus brazos tirándonos munición pesada entre carcajeos y paté de ciervo torturado”) denotando la violencia intrínseca de la relación entre el amante y la madre. Solamente el ciervo y el campo como ambiente son elementos que se reiteran en los tres escritos, de allí su vigor simbólico y narratológico, testificando de una reivindicación mayor: salvar la intimidad de las ordenanzas públicas: “Pensé que ver al ciervo, y que el ciervo me mirara, podía ayudarme, y salí a buscarlo. Pero no encontré sus cuernos sino enfermeras” (Harwicz 2012: 147). Buscar la intimidad es saberla en peligro porque “su estar en peligro es su única salvación” (Pardo 2012: 82).

CAPÍTULO V

Capítulo V

Los géneros al banquillo: incorporación, desviación y desuso de las modalidades tradicionales

Por otro lado, la correspondencia es un género perverso: necesita de la distancia y de la ausencia para prosperar.

Ricardo Piglia en *Respiración artificial*

Los modos en que la existencia de lo *real* se alista en la literatura (y en el arte en general) es un tema que ha persistido en la crítica literaria desde Aristóteles. En las últimas décadas se ha ido abandonando la pregunta por la literatura misma y se ha desplazado el interés hacia el problema de la representación. Tras las aportaciones de intelectuales como Benedetto Croce, Käte Hamburger, Paul Ricoeur y principalmente Jacques Derrida se ha alcanzado cierto acuerdo en pensar que las artes no reflejan la realidad, sino que la refractan o, dicho de otro modo, la re-presentan, entendiendo por representación la cualidad del signo por la cual una cosa está en lugar de otra. La célebre pintura de René Magritte “Ceci n’est pas une pipe” ha condensado la idea de la relación entre el signo y lo que este representa. Así, una mirada ingenua por la cual se establece una relación unívoca entre realidad objetiva y discurso literario correspondería según Umberto Eco a una “falacia referencial” (Eco 1981). La idea de género está obligada a repensarse permanentemente ante cada evento literario pues se juegan las nociones relativas a sus límites y las posibilidades de hibridación o contaminación entre unos y otros, e incluso su borramiento.

En esta línea se inscriben por supuesto nuestras narrativas y nuestra mirada crítica. Sin embargo, resulta interesante marcar cómo los textos incorporan géneros tradicionalmente catalogados como propios de la “intimidad” para servirse de ellos en tanto desencadenantes y reveladores de momentos de intimidad. Hemos marcado desde el inicio de nuestra investigación

que las obras del corpus dejan ver una entidad íntima que no se apoya en el pacto autorreferencial ni en la nota biográfica (Arfuch, Giordano) para emerger, sino que se emancipan completamente de este mandato genérico de lo íntimo creando una literatura totalmente ficcional liberada del carácter autobiográfico. No obstante, la literatura “íntima” de otrora provee un caudal importante de temáticas, motivos, escenas, símbolos y modulaciones genéricas que ahora se recuperan en la fábula a fin de ficcionalizarlos y desplazarlos epistemológicamente, tal como hemos reconocido antes con los conceptos de familia, cuerpo y hogar. Ahora, nos proponemos retomar ciertos modos escriturales que se registran en los argumentos y revisarlos en su funcionalidad.

Sara Mesa abrió nuestro estudio mostrando las variaciones de la escritura epistolar y diarista. La historia de Knut Hamsun y Sonia aparece como una extensa relación postal que podría ser clasificada dentro de lo que Spang llama “novela mixta”²⁷⁰ o Alex Marín Canals ha denominado “una poética del chat” (Orbis Tertius, 2017). Por su parte, *Cara de pan* recicla en la historia el diario de Casi como prueba definitiva de la condena a Viejo. De esta manera, la autora hilvana un diálogo constante con los dos géneros de la intimidad por antonomasia: la carta y el diario íntimo.

En el caso de la novela de Andrés Neuman los géneros intimistas se patentizan a través de ese híbrido de diario íntimo, confesión y testamento que representan las grabaciones de Mario y la voluntad elegíaca que toma forma en las lecturas de Elena. Las modalidades íntimas afloran desde la hibridez genérica emplazada en el dolor de la pérdida, dándole una función catártica y terapéutica a los géneros.

Martín Felipe Castagnet con *Los cuerpos del verano* no sólo echa mano de la escritura cronística en primera persona, sino que plantea el espacio de la escritura íntima como portador

²⁷⁰ Kurt Spang llama “novela epistolar mixta” aquellas que incluyen las cartas dentro de una narración de tinte convencional abierta en tercera persona, como ocurre en *Los idus de marzo* (1948) de Thornton Wilder (Síntesis, 1993).

de una marca de género-sexual unida al género literario en el proceso de constitución de la intimidad. El quiebre de la subjetividad en la post-digitalidad habilita al autor a leer la escritura del yo como lugar de experimentación y puesta en juego de toda legitimidad. Entre este nuevo Ramiro mujer y las crónicas de su resurrección se dibuja un arco que va de la escritura íntima como pathos del fracaso (“este cuerpo de mujer que nadie más quiere”, “mi voz me resulta extraña”) a la escritura cronística como performance triunfal del yo (“Así también soy feliz [...] Puedo ver como se disuelve mi ego”).

A diferencia de las propuestas anteriores y lejos del emocionario de las prácticas escriturales de la intimidad tradicional, el estilo privatista, multifocal y fragmentario de *Kentukis* se resiste a una cultura de ese tipo en la que el sujeto moderno se sumía en la aventura introspectiva del descubrimiento de sí a través de la escritura. La gran transformación íntima de la que dan cuenta Paula Sibilia y Serge Tisseron es la del sujeto *espectacularizado*, un sujeto que se construye en la exhibición de un momento íntimo con el fin de lograr repercusión positiva en el “compartir”, es decir, en la performance de sí mismo, en esa “especie de curaduría propia” (Sibilia) sometida a la tiranía de la visibilidad y la conexión como vectores fundamentales de la vida contemporánea: “En el siglo XIX y XX teníamos otros problemas, pero no estamos instigados a vivir visibles y conectados. Nuestra vida cotidiana se ha visto convocada a *performar* y a realizarse en la *visibilidad*. En las redes sociales es más fácil verlo, pero no es sólo ahí que se da, hemos aprendido a vivir con esa lógica también offline, si es que todavía existe eso” (Sibilia 2012). Desde nuestro punto de vista, creemos que esta aparente retirada de la novela a los espacios privados no refleja un renunciamiento a la voluntad de codificar un lenguaje de la intimidad propia de formatos como el diario, la epístola o el testimonio, sino que manifiesta el malestar de los cambios experimentados en el seno de la representación genérica de la intimidad.

Finalmente, con la borradura de todo trazo genérico intimista en los textos de Barba y Harwicz se desfalca el gesto autobiográfico, la correspondencia, el diario o las memorias como testafierros escriturales de la intimidad contemporánea. Esos textos amplían los códigos escriturales desde donde puede pensarse y emerger la intimidad en contextos sociales y lingüísticos como los actuales, ya sea de malestar (Harwicz) o de desmemoria y autoritarismo (Barba).

Tradicionalmente los géneros que habitaron el espacio de lo íntimo, como los diarios o las cartas, contribuyeron a poner en escena al yo y su mundo interior. Si bien estos géneros ocuparon un lugar periférico ante el canon, lograron agenciar en gran medida una labor de autoconocimiento y de libertad expresiva del ser humano que ha marcado positivamente la historia literaria y cultural, pero han perdido eficacia ante los nuevos desafíos del mundo que nos circunda. Es entonces desde esta lectura que nuestro corpus ejecuta un doble movimiento de recuperación y deconstrucción de los géneros usuales de la intimidad proponiendo no sólo una representación *otra* sino también una revalorización de la tradición desde un arrojito intertextual y transgenérico.

V.1. Sara Mesa y la bifrontalidad de la escritura epistolar y diarista

Cartas, misivas y paquetes

La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

Ricardo Piglia

En una charla en Buenos Aires con Máximo Soto, Sara Mesa enmarcaba *Cicatriz* genéricamente: “Si bien ‘Cicatriz’ parte de un modo de comunicación actual como internet, es una clásica novela epistolar” (*ámbito* 2016, s/p), y lo decía arguyendo las razones de la elección:

“[e]s porque está en nosotros la necesidad y la capacidad de fabular sobre el otro, y de disfrazarnos para el otro”. Ciertamente esto es lo que se refleja en la novela pues la relación entre Knut y Sonia se alimenta de ambas fabulaciones creando -aunque sea teatralmente- una intimidad artificial y simulada.

Cicatriz está trenzada por el intercambio de correos electrónicos y envíos materiales entre Knut y Sonia; sin embargo, a diferencia de la estructura de novela epistolar clásica, el acceso a ambas partes no es equitativo, pues solamente son transcritos en la narración los correos de él, gracias a los cuales podemos ingresar en la intimidad de ella. Nunca leemos lo que ella escribe, lo suponemos, lo elucubramos merced a las respuestas de él intercaladas en cursiva. Esta técnica de cercenamiento material de las “cartas” de Sonia participa de un andamiaje narrativo proclive a la ocurrencia intimista tal como la venimos configurando: el espacio de lo desigual e indeterminado. Desde el inicio de la narración el carácter de *autenticidad* y *veracidad* con que durante los siglos XVIII y XIX fuera investida la carta (ahora el correo electrónico y el chat) es derogado por la actitud de Sonia al darse de alta en el foro literario con identidad masculina y edad falseada: “Se da de alta con un seudónimo masculino [...]. Siempre le gustó enmascararse” (Mesa 2015: 14). Este hecho clausura toda aspiración de sinceridad retórica y, por ende, de despliegue intimista volviendo un oxímoron el carácter de lo íntimo al oponer una escenografía intimista (correo) con la verdadera intención (enmascararse, mentir). La idea de intimidad es descarriada desde la apertura del cauce epistolar inscribiendo el género en un sistema de representaciones donde las relaciones entabladas por ese medio revelan el engranaje público de distancia que las atraviesa (la máscara). En este marco epistolar, la mentada intimidad se independiza de las notas de proximidad, sinceridad y afectividad reenviándonos sólo a lo que es posible informarse, mostrarse y exhibirse, o sea, pervertirse.

Esta estrategia tramposa de Sara Mesa justamente aparta la representación literaria de la intimidad en su inscripción puramente genérica para ensayar otras modalidades. Así, el “intimismo” de los chats personales se desvirtúa en beneficio de la duda:

Los seudónimos de los participantes del chat corresponden a mujeres y hombres, jóvenes y mayores, personas que le dicen ser de esta o de otra ciudad, que afirman dedicarse a esto o a lo otro. Sonia lo pone todo en duda. Hay gente que entra a diario, a todas horas y gente que casi nunca se deja ver; hay locuaces y parcos, previsibles y enigmáticos, agresivos y sumisos, clásicos y snobs. Hay también muchos solitarios que buscan seducir, personalidades extrañas que se encelan, se ofuscan, presionan y luchan por el liderazgo en el grupo (Mesa 2015: 15).

En este contexto diversas formas de intimidad se dan cita en una misma tramoya intimista (motivo del intercambio epistolar) pero ostentando la dicotomía entre el *yo profundo* y el *yo social* dando lugar a lo que Cheilan llama “moi d’emprunt”, es decir, la invención de sí en el mundo ficcional de la correspondencia privada. El chat o el e-mail forjan un ademán intimista al mismo tiempo que obstruyen la idea de una intimidad “auténtica”, ya que sus condiciones de enunciación son de naturaleza falseada. Esta idea queda bien explicitada con la técnica de amputación textual de casi todos los correos de Sonia²⁷¹ y en la reproducción en cursiva de los de Knut cruzando la enunciación explícita (de él) y la falta (de ella). Con esta maniobra de escritura, Sara Mesa dramatiza y profundiza las zonas de desigualdad recalcando la dificultad de la intimidad para exponerse y denunciando sus posibles enmascaramientos en el dispositivo epistolar. De todos modos, la inserción de correos en la dinámica diegética de la obra recrea la atmósfera intimista, la introspección y la investigación psicológica, al mismo tiempo que abre un espacio novelesco interpelando el interior de los personajes y posicionándolos en intimidades distadas ante el lector por lo menos, ya que no conocemos lo que la chica escribe de primera mano. La epístola aparece como un objeto intimista, como un disparador introspectivo y como un elemento metapoético.

²⁷¹ La reproducción de lo que Sonia escribe es prácticamente nula, solo se circunscribe a cuatro frases en toda la novela de no más de un renglón.

Por estas razones, la aparición de Knut en la vida de Sonia no se da a partir del chat literario, sino a partir de un correo que le manda directamente a ella²⁷² con un pedido muy claro: todos los libros deseados solo a cambio de una foto y de que ella continúe la correspondencia. Este pedido mediatizará la intriga amorosa de los protagonistas abriendo una ventana a la emergencia de la intimidad, una intimidad que es posible en las circunstancias vitales de los personajes, en su experiencia de proximidad, ruina y *partage*. La relación toma por sorpresa a Sonia quien se va dejando envolver por una novedosa manera *otra* de conectar porque está hastiada de la abulia y la corrupción de las relaciones interpersonales que la circundan, porque necesita explorar sus “inclinaciones”, sus perversiones y vulnerabilidades rodeada de un entorno que no se lo posibilita. La reflexión que podemos leer en *Ratones de biblioteca* también apunta en esta dirección:

Lo mejor de *Cicatriz*, que toca muchos temas, es cómo el lector termina entendiendo la fascinación de ella por Knut en esas cartas: le repele, pero le necesita; le asusta, pero termina recurriendo a él. Los personajes que rodean a Sonia apenas aparecen perfilados e intuimos que así los siente ella, que le reserva a Knut su yo más profundo. Para Knut, el vínculo con Sonia ocupa un lugar mucho más central de su vida y aunque al principio sea difícil calificar como enamoramiento lo que él siente por ella, la relación, aun siendo tan distinta a lo convencional, tiene momentos llenos de deseo y necesidad tan o más auténticos que los de un amor al uso. Knut vive su dolor a kilómetros de distancia, pero es tan real como el del resto. Y su locura, también (Mer 2015: s/p).

El retirar diegéticamente los escritos de Sonia responde a las reglas del juego iniciales (“tú sólo recibe mis cartas”) pero a medida que el intercambio avanza, va ensanchando asimismo la hondura introspectiva de ambos pues “no todo está dicho”, al contrario, todo está sugerido, evocado o, para decirlo con la propia autora, “fabulado”. Es importante puntar que los correos del hombre llevan siempre la marca de la intrusión y la demanda: “*No me dijiste nada del Ella de Onetti, sólo que te había gustado bastante, pero yo te pedí que profundizaras más. No te olvides, Tengo mucho interés. O: Acuérdate de aquella pregunta que te hice: ¿Cómo*

²⁷² Recordemos que le escribe diciéndole que quienes la vieron en la cena de Cárdenas, le han comentado que ella es muy hermosa.

crees que sería hoy en día tu vida si tu padre no hubiera muerto? O: El otro día me dijiste que también sueñas con hormigas, pero no me contaste las variaciones del sueño. Me encantaría conocerlas (Mesa 2015: 33).

Todos los correos transcritos en la novela encarnan esa ligadura entre los personajes, su parte pública y privada y la gestación de la experiencia íntima, una experiencia que se descubre materialmente, por un lado, en el evento de las cartas, y por el otro, en su variante, el envío de los paquetes. Ambos motivos funcionan como aceleradores de la acción interior al crear escenas de espera, de tensión, de rechazo o de búsqueda y elección: *“Llevo toda la noche sin dormir, le dice. Se me cierran los párpados, pero aun así era incapaz de meterme en la cama. Por pura ansiedad, deseoso de saber tu reacción”* (Mesa 2015: 39). Los correos y los envíos entrelazan la acción alrededor de disposiciones de la vida íntima: deseos, expectativas, miedos, frustraciones, traumas, etc. Ambos instrumentos participan de la dinámica de lo público (internet o estafetas) y lo privado (palabras y objetos sustraídos voluntariamente del comercio) cumpliendo un rol de puente entre dos individualidades y ahondando en la relación consigo mismo. Los correos de Knut le sirven a Sonia para redescubrirse hasta en sus necesidades básicas, tal como sucede el día en que él le pide una “Lista” prosaica de las cosas que necesita tras la separación de Verdú (cuerdas, lápices de colores, acetona o tampones). La carta oficia una detención del tiempo, un momento de lectura y escritura capaz de poner a los sujetos en pausa y en disposición de diálogo y escucha, aunque sea para mentirse y mentir, la carta, ya sea vuelta soliloquio o diálogo siempre faculta el discurso introspectivo de los personajes. La transcripción a modo de paratexto (página 12) de una de las primeras cartas de Knut al principio de la novela transmite la confrontación íntima que guarda el personaje, las mentiras, los miedos y las angustias que lo constituyen. Este fragmento debe ser leído a la luz de su última frase a Sonia antes de cortar para siempre la correspondencia: *“Si la muerte no me concede el deseo de desaparecer de la manera más impersonal posible, me gustaría que mi epitafio fuera: ‘Sólo*

quería escapar'. Sólo eso" (Mesa 2015: 190). Ambas sentencias epistolares vienen a reforzar la visión impasible de un héroe incapacitado para la redención pues se percibe desde el principio como un prisionero insalvable. Toda la historia desde esa apertura y ese final descubre un joven que dialoga con sus propios fantasmas y su situación existencial más allá -incluso- de su amada. El chico evoca los códigos mortuorios (el epitafio en este caso²⁷³) reactualizando la carta como mensaje al avenir, pero *intimizando* el uso, puesto que ese "*Sólo quería escapar*" podrá ser descifrado por aquellos que se vuelvan a su interioridad (y sus fantasmas), si se da el caso, Sonia. En este sentido, cada esquela es significativa ya que cada una abre un desciframiento hacia el otro y hacia sí: Knut se pregunta por Sonia y Sonia por Knut, y al preguntarse se autoconstruyen e interpretan, tal como ocurre ante cada tentativa de ruptura. Cada intento de finalizar la relación se disuelve a lo largo de los años merced a las fabulaciones de los personajes quienes rechazan la partida del amado encontrando siempre pretextos o "artimañas" para continuar:

¿Por qué acabar así, por qué perderlo todo? No se conoce a alguien como Knut todos los días. Su inteligencia. Su sensibilidad. Su excentricidad. Su generosidad. Su entrega. ¿Podría encontrar algún modo de continuar, tal vez con más cuidado, con más reservas, para que la situación no se le termine desbocando? ¿Podría al menos lograr una tregua por un lapso de tiempo? (Mesa 2015: 44).

La cita pertenece al momento en que Sonia conoce a Verdú después de tres años de relación con Knut. Sonia siente algo de culpa por la correspondencia virtual entonces pergeña una excusa para aminorar los correos y los envíos: "Se inventa que habrá restricciones en el uso de internet" (Mesa 2015: 45). Sin embargo, él encuentra la solución:

La artimaña no sirve. Knut enseguida plantea la posibilidad de escribirse cartas postales. Su relación ha nacido gracias a internet, dice, pero ya sobrepasa con creces ese ámbito [...]. Knut se pone a la tarea incluso con más ánimo que antes. Sus cartas ocupan cuatro, cinco, seis hojas cuadrículadas escritas por ambas caras con una letra infantil y apretada, casi sin interlineado, de trazo redondo. Utiliza sobres alargados en los que delinea cuidadosamente la dirección en mayúsculas, del mismo modo que hace -que sigue haciendo- con los envíos (Mesa 2015: 45).

²⁷³ Otra inscripción epistolar y memorialista, por cierto.

Ese episodio es revelador de la forma en que la obra expone la intimidad de los personajes puesto que, si la voluntad de Sonia era romper o reducir la correspondencia, sus deseos se ven inmediatamente contrariados por las ilusiones y planes de Knut quien no solo no los admite, sino que agiganta la relación con cartas dignas de otro siglo. La aparición ahora de misivas de puño y letra de varias páginas manifiesta la enajenación del personaje en sí mismo montando una ironía narrativa en un “héroe” que no quiere ver lo que hay detrás de las palabras y la mentira de Sonia: el resquemor por la relación:

El problema -para Sonia, la ventaja- es que ahora tendrán que esperar días para saber el uno del otro- ¡mejor aún!, piensa ella- sobre lo que escriben, y podrán enviarse cartas más largas - ¡más aún!, teme ella-. Pero se muestra de acuerdo y finge alivio (Mesa 2015: 45).

El humor pone a distancia los recelos de ella y la ceguera de él y robustece la técnica de Mesa al servirse de la epístola para develar la paradoja de la alienación del joven y sus creencias. De allí que la reacción de Knut contradiga la introspección que se ha dado en el espacio novelesco parodiando e invirtiendo la función “informativa”, “auténtica” y “sincera” de la carta como medio de expresión íntima. Aquí el espacio narrativo nos señala dos direcciones: la intimidad de los personajes y la de la fuerza de los géneros para *autominarse* sin malgastar su funcionalidad diegética y epistémica.

De este modo, la intimidad textual que nos propone la autora sevillana se cristaliza en el socavamiento y en la potencia de un género como el epistolar que se ve enriquecido por el espacio soliloquial y su alistamiento en otras estructuras narrativas. Esta amalgama textual en la que la trama es postal, pero en la que una parte de las cartas es evocada o contada, pero no transcrita ejemplifica las contradicciones, vulnerabilidades e inconclusiones de los sujetos cuya intimidad no se ciñe a mandato externo alguno, ni social, ni ideológico, ni siquiera genérico. Por el contrario, para aparecer como *efecto de lenguaje* y conformar una intimidad (textual o individual) precisa de un compartir colectivo que no sea unívoco, ni lineal, ni establecido; sino propio, único y desigual en todas sus manifestaciones: sociales, afectivas y secretas, tal como

sucede con el formato epistolar (“Lo fascinante de cada uno anida en lo indirecto” (Mesa 2015: 56)). Esta triple característica es la que le permite finalmente a Sonia comprender los mecanismos de la vida íntima de Knut: “En cada trazo Sonia adivina su voluntad de perfección, o más bien la testarudez, el empecinamiento de la constancia” (Mesa 2015: 46). Y Knut la de Sonia: “Te he regalado todo, sí, pero no lo que tú querías” (Mesa 2015: 189).

Las distintas funcionalidades diegéticas de la epístola son reapropiadas por el universo íntimo de los personajes y de la estructura novelar que, si bien expone las falacias del formato, también lo revaloriza inscribiéndolo en una dinámica narrativa con resonancias suplementarias, presupuestos tácitos y un intercambio fragmentario. La estructura epistolar contribuye a una dramatización de la intimidad sirviéndose del aislamiento necesario del sujeto y de su disposición introspectiva y dialógica. Las cartas de tonalidad existencial (sentido de la vida, de la nación de origen o la lengua), ramplona (costo de objetos, compras, marcas de lujo), increpante (pedidos, exigencias, ofertas) o literaria (Proust, Onetti, Lispector) terminan por cimentar un consistente universo íntimo que permite a Sonia salir de su solipsismo escribiendo un libro, publicando su propia novela, reconciliándose con su familia y persiguiendo una sombra (¿la de Knut?) una noche oscura en Cárdenas (final de la novela: EPÍLOGO, página 191).

Mientras tanto, Knut vuelve a confinarse en sus resentimientos y en su guarida espectando un sombrío designio en sus frases finales: “Ahora mismo no creo que pueda olvidarte, pero el olvido actúa solo, igual que lo hace el paso del tiempo. Más difícil será que tú me olvides a mí. Ya te darás cuenta en el futuro” (Mesa 2015: 190). Conteniendo foscos pensamientos (epitafio de muerte (Knut), ansias de escritura (Sonia)) y mecanismos psicológicos (manipulación (Knut) y superación del miedo (Sonia)), la *lettre* final asienta a Knut en la fatalidad de la soledad, pero una fatalidad estrictamente intimista, ya que es él con sus propios dogmas, métodos de presión y traumas quien impulsa su tragedia al cortar en seco

la relación. En las dos primeras páginas de la novela (sin correspondencia y con perfecta estructura en tercera persona omnisciente) la “cicatriz” de Sonia sella el destino de ambos protagonistas: sólo ella lleva una cicatriz que ha dado origen a otra vida, solo ella vislumbra su valor y no está dispuesta a compartirlo. El desconocimiento de la *cicatriz* habla de la incomunicación por imposibilidad, dado que los dos viven en mundos diferentes y lo único que comparten, como dice el mismo Knut, es el “paisaje” de la correspondencia.

La relación da sus últimos coletazos con correos en los que Sonia le anota a Knut qué objetos ha usado y cuándo, como también le informa qué otros han vendido, cuándo y a qué precios²⁷⁴. Otra vez, la carta se desprovee de su rol comunicacional para registrarse en la esfera de la intimidad en tanto *hilo* que mantiene “los coletazos agonizantes” de una conversación que pronto terminará. No es lo informado o el cómo lo que manifiesta intimidad sino el valor de no corte, de no final y de sentimiento de culpabilidad en Sonia. El hecho de vender los regalos en la red hace de la chica una traidora ante los ojos de Knut y anima la ruptura. Esas misivas postremas preparan la futura ausencia, actualizan el drama de la separación y reducen el vínculo a un informe comercial que, a modo de *mise en abyme*, reinscribe la relación en la unilateralidad de los intercambios económicos:

Tus anuncios, cómo te expresabas, le dice. Esas letras tan grandes, de colores, signos de exclamación, fondos floreados, un tonillo halagador hacia el hipotético cliente – como de publicidad – antigua, un alborozo y una desenvoltura que yo no te conocía. A él jamás se le pasaría por la cabeza expresarse así, le dice amargamente. No porque le parezca bien ni mal, sino porque demuestra una espantosa comunión con el asunto. Estabas ahí, urdiendo tácticas de venta a la vez que mantenías la ficción de nuestra correspondencia (Mesa 2015: 180-181).

El descubrimiento de que Sonia mantenía otra correspondencia de índole comercial a partir de sus regalos desengaña a Knut y, por primera vez, comprende la ausencia real de Sonia. Esa “otra correspondencia” con sus “clientes” expresa más que todas las cartas que se han escrito ubicando a Knut fuera de la atmósfera amorosa que creía ocupar y lo aventuran frente a

²⁷⁴ Recordemos que Knut se entera de que ella está vendiendo gran parte de los productos en e-bay.

frente a su eterna tragedia interior: la soledad y la desvalorización del entorno: “*Y la camiseta. Era algo simbólico. ¿No te importó tampoco? ¿Tanto ocupaba una camiseta en tu armario, que tenías que venderla por ...nueve euros??*” (Mesa 2015: 181). A la venta de la camiseta (la que él le regaló el único día que se vieron y con la que se inicia la novela²⁷⁵) se le suma el abaratamiento monetario denigrando el vínculo a una burda correspondencia financiera. Por ello, esas últimas cartas con la enumeración de las cosas, sus precios y fecha de venta, adquieren una función terapéutica para él y punitiva para ella, convirtiendo lo escrito en la forma privilegiada del sufrimiento y la culpa, pero no por lo que “informan” sino por lo que las entreteje: “*Y lo que necesito es ni más ni menos... que me sigas escribiendo*” (Mesa 2015: 185).

De evento diegético, las cartas pasan a ser eventos íntimos en *Cicatriz*, pero no sólo por su género en tanto portador de intimidad, sino por lo que ritman en cada acto introspectivo de alejamiento de lo público y acercamiento a un otro elegido, retrotraimiento autoanalítico e interpelación afectiva. La imagen clásica de dos enamorados escribiéndose cartas de amor y del hombre agasajando con regalos a su dama es subvertida por la autora desbaratando a cada momento las retóricas amorosas clásicas a fin de revelar el poder de enmascaramiento que la forma conlleva y los mecanismos embusteros que la rigen. La estructura epistolar de esta novela no participa -en términos escriturales- de un sentido íntimo congénito al género sino de su pertenencia a un engranaje discursivo mayor capaz de recogerlo, abrazarlo, distorsionarlo y reciclarlo. La intimidad de los personajes nace del encuentro indisociable entre semejantes que se consienten experimentar una relación apartada de los mandatos sociales igualadores, de los significados rectos y habituales de los signos y de las fisuras que los colman demostrando que, en todo intento de mostración, la intimidad no puede ser más que fragmentos de un yo en devenir.

²⁷⁵ “Él le entrega una bolsa.

Ella la coge, mete la mano y saca una camiseta estampada en tonos gris y azules” (Mesa 2015: 10).

Susanita: - ¿Qué es esa libretita Mafalda?

Mafalda: - Nada. Mi diario íntimo

Susanita: - ¡TU diario íntimo! ¡Qué bueno! Me imagino las “cositas” que dirás ahí sobre Manolito, Felipe y etc. ¿no? ¡Confesá... confesá!

Quino

En las páginas anteriores dedicadas al análisis de *Cara de pan* hemos intentado demostrar cómo la novela aborda el avance de las lógicas públicas de ordenamiento social sobre estructuras culturales que tradicionalmente habían dado cobijo a la intimidad, notablemente la familia y la psicología. Casi y Viejo, dos personajes a los que “el rodillo de la vida los ha dejado fuera de la norma” (Mesa en entrevista con Carlos Serrato, *Infolibre* 2018: s/p), logran fundar una conexión íntima contra toda prescripción etaria, de clase, de entorno y de capacidades cognitivas. Frente a un aparente retiro de la urdimbre política detrás de los setos, los personajes finalmente no consiguen deshacerse del todo de la perversión en que la intimidad ha caído en la sociedad que le toca en suerte. Las modelaciones de las instituciones disciplinantes (familia, escuela, psicología, medicina, policía) ejercen sus potencialidades destructivas no solo sancionando la relación, sino configurando los propios deseos y fabulaciones de los personajes cuyo devenir está atravesado por las expectativas que deben cumplir. Esto es lo que se nota en el diario de Casi, escrito que conduce a su amigo a prisión. Recordemos que, en los días de lluvia o mucho frío, la niña se refugia en la biblioteca dada la “inhospitalidad” del parque y allí escribe una “especie de diario” contando la historia entre ella y Viejo, cartilla cuyas páginas a veces la misma chica destruye y otras atesora. Este diario es encontrado por su madre y aunque no hay detalles de la relación, el solo hecho de mencionar los encuentros con un hombre mayor resulta suficiente para la sospecha y la denuncia. Tras descubrir el cuaderno, los padres siguen a Casi y al verla con Viejo ejecutan la acusación policial que lo lleva a él frente a la justicia y a

ella a un laberinto de psicólogos, jueces y asistentes sociales. El diario deviene apoyatura suficiente para la condena social y el delito de corrupción de menores, a pesar del testimonio de Casi liberando a su amigo de toda conducta inapropiada: “Cada página que escribía en su cuaderno era un pasito seguro hacia su condena. A medida que fabulaba, la realidad se le escapaba de las manos. Mientras modificaba al Viejo, lo destruía” (Mesa 2018: 63).

La particularidad de las páginas de Casi es que en ellas la adolescente escribe todo lo que efectivamente *no* le ocurre con Viejo, en un gesto de liberación total del pacto autobiográfico inherente al género que Philippe Lejeune (entre otros) señalara en 1975²⁷⁶ y dando paso a la imaginación. El pensador francés habla de un pacto de confianza en este tipo de escritos en el que el lector de un diario hace corresponder la vida relatada a una veracidad externa (el autor). Así, el yo textual se identifica con el autor, y los hechos allí relatados con la propia vida del diarista otorgándole al texto el valor de documento biográfico. Por su parte, Paul de Man (1991)²⁷⁷ plantea el diario también como “fábula autobiográfica”, es decir como una construcción ficcional que opone al lector a un mundo yoico que no precisa necesariamente de un referente real ni una verdad de orden extratextual. Interesantes son para nosotros las reflexiones en torno a la escritura diarista de Álvaro Luque Amo²⁷⁸, quien concilia ambas posturas al describir el diario como una suerte de texto autobiográfico que “[s]ería capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un yo que es puramente textual, ficticio y sometido a las leyes concretas de la escritura” (Luque Amo 2016: 283). De esta manera, el diario aparece como espacio escritural que favorece un hibridaje

²⁷⁶ Lejeune, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. Versión castellana: Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994. Más tarde aparecerá: *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, de Philippe Lejeune y Catherine Bogaert, 2006.

²⁷⁷ En De Man, Paul: “La autobiografía como desfiguración”, en: *Anthropos*, n.º 29, 1991, pp. 113-118.

²⁷⁸ Luque Amo, Álvaro: “El diario personal en literatura: teoría del diario literario”, en: *Revista Estudios de Literatura*, 2016, pp. 273-306.

textual y referencial capaz de superar la pura nota biográfica y contener tanto a una naturaleza vital como a una fabulada. Sin lugar a dudas, este es el sentido del cuaderno de Casi:

Podría citarse con el Viejo allí, en la biblioteca, pero entonces su invisibilidad correría peligro; juntos llamarían la atención irremediablemente: ella, una niña, y él, un viejo. Imaginarlo -no imaginar que se encuentran en la biblioteca, sino que llaman la atención y los demás especulan sobre su relación- le produce un raro placer -el placer de la trasgresión- y a menudo recrea posibles escenas que incluyen una intervención policial, la detención del Viejo, un interrogatorio lleno de preguntas con borrosas connotaciones sexuales, bajo la conminadora luz de un foco. Pero una cosa es imaginar y otra muy distinta es tentar al diablo. Le aterrará que algo así pasara en realidad. Así que lo que hace cuando llueve -o cuando el día amenaza lluvia- es pasar la mañana sola en la biblioteca y escribir -con algo se tiene que entretener- una especie de diario en el que imagina escenas que podrían ser, que estaría bien que fuesen -pero no, pero no-, páginas que al final del día rompe abochornada (Mesa 2018: 62-63).

Esta extensa cita expone perfectamente el significado de la escritura diarista para la protagonista, una escritura que se ampara en las reflexiones complementarias de Lejeune y De Man marcadas por Álvaro Luque Amo. En este sentido, Casi, en tanto diarista, se sitúa apartada de la escuela (biblioteca comunal), de la sociedad e incluso de sus familiares, casi en las mismas condiciones que Maine de Biran cuando escribió en 1794: “Je suis seul, près de mon feu, retenu dans ma chambre par un froid très piquant survenu dans la nuit [...]. Puisque je n’ai rien de mieux à faire, que je suis incapable en ce moment de me livrer à aucune étude suivie, il faut que je m’amuse à réfléchir sur ma position actuelle, sur l’état de mon cœur, dans cette époque de ma vie...”²⁷⁹. Como bien se ha señalado en la mayoría de los estudios, el desafío de este *retiro* es la libertad de escritura otorgada al diarista: es posible decirlo todo en el secreto del diario ya que lo que se escribe no está, a priori, destinado a la comunicación pública. En *Cara de pan*, el problema es de diversa índole: por un lado, la violación de ese destino secreto de sus divagaciones (su madre encontrando y leyendo la libreta) y, por el otro, la lectura *literal* de lo escrito. Mientras que para Casi las palabras significan la posibilidad de las fantasías licenciadas de la coacción social y los mandatos relativos a los vínculos aceptables en torno a la edad, la

²⁷⁹ En su *Journal intime (1792-1824)*, trad. y notas de A. de La Valette-Monbrun: Ediciones Plon, 1927, vol. 2, p. 34.

amistad y la sexualidad, para sus padres cada letra adquiere el valor de veracidad irrefutable del abuso a una menor. Los progenitores establecen una correlación exacta entre lo relatado y el yo escritural dando por descontada las fantasías como opción. Según el diario de Casi, por ejemplo, una de las mañanas que pasó con el Viejo la dedicaron a consumir “champán, cocaína y salchichas”, en una invención que procede, a su vez, de una de las anécdotas que Viejo recordó de Nina Simone²⁸⁰. Ese “consumir” “cocaína” no es por supuesto literal, como tampoco la palabra “salchicha” guarda una connotación sexual.

En el espacio novelesco, la historia es mucho más compleja e introduce un enfoque intersticial a partir del diario que devela las obsesiones morales establecidas en el mundo adulto sin atreverse a pensar otras alternativas. Por ello, la fantasía de Casi trazada en el diario cumple una proyección de los prejuicios de su entorno, en los que el único papel que puede desempeñar una adolescente en la relación con un desconocido de cincuenta años es el de víctima. De allí la alteración ficcional que ella elabora colocando a Viejo en el rol actancial del agresor (normalidad vehiculizada socialmente). Con esta fabulación Casi se adapta a los patrones obscenos de la mirada adulta, suponiendo, a su vez, una inversión de esa normalidad. En esta dirección apuntaban alguna vez las palabras de Judith Butler: “La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar” (Butler 2006: 51). Exactamente esa “familiaridad” con la concupiscencia adulta es lo que se manifiesta en la novela desde la duplicidad narrativa viabilizada por el diario cuando la niña anota alterado el incidente de los pantalones bajados:

En su diario lo ha contado de otra manera. No puede contar la verdad, tan deshonrosa. Esta vez no escoge las palabras con cuidado, ni se esfuerza en mejorar su letra, como hace normalmente. Escribe rápido con precisión,

²⁸⁰ La figura metaficcional de un diario dentro de otra narración también es usada por la escritora en otra de sus novelas, *Cuatro por cuatro* (2012). Allí se incluye el diario del protagonista que pretende descifrar un manuscrito del profesor que lo precedió en el colegio.

sintiéndose aliviada según rellena la hoja, pero muy mal cuando acaba y relee lo escrito. Las frases son contradictorias, están llenas de mentiras que son como aristas, de tanto como pinchan (Mesa 2018: 103).

La técnica de la escritura diarista expone a Casi en su doble capacidad de refutación y apropiación de la mirada adulta fomentado una intimidad posible en esas ambivalencias interpersonales y no en los modos unívocos de existencia. En la entrevista con Carlos Serrato, la propia Sara Mesa vierte una reflexión muy reveladora al respecto, no sólo sobre los modos unilaterales en que pensamos las relaciones sino también sobre la manera en que podría operar un cambio al variar la mirada: “Todo el mundo piensa que hay algo sucio ahí [se refiere a la relación entre una adolescente y un viejo]. El mundo de la novela justamente va de eso, de esa cantidad de esquemas previos, de prejuicios que tenemos todos, que tengo yo también, no me salgo fuera, pero eso, al final, hace que las cosas sean de determinada manera, porque se esperan que sea así y no de otra forma” (en *InfoLibre*, Serrato 2018: s/p).

La recurrencia al artificio diarista cruza la expectativa de intimidad igualadora de la que hemos hablado con las fantasías y ambigüedades de una adolescente en formación cuyo ejercicio escritural le recrea la experiencia vital por otros medios. Como producto lingüístico de una autoconsciencia, el diario no es un documento sobre la manera en que un individuo se limita a constatar de un modo neutral su lugar en el mundo, sino todo lo contrario: en su calidad de narrativa centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen depurada de un temperamento particular e inconsciente, acerca de la manera en que ese *yo* se ve a sí mismo en el mundo. Para el personaje se trata de explorar una subjetividad ajena a la mirada sancionadora del “afuera” en un intento que ella misma reconoce como “falso” y “bochornoso”, pero a la vez satisfactorio (“un raro placer -el de la transgresión-”) digno de ser explorado. Tal exploración se cristaliza en el argumento al retomar el tópico de la desobediencia adolescente (hacer novillos, firmar en nombre paterno y llevar un diario) en un rígido universo disciplinar que formatea incluso hasta la amistad, y mostrar por vía ficcional (uso metadiscursivo del diario) la proyección de un anti-

mundo imaginario en el que caben todas las fantasías y las realidades posibles, el mundo de la intimidad.

La inserción de un personaje adolescente que fantasea en el momento de abandonar la infancia construye una mirada al sesgo, tramada desde la ambigüedad propia de la edad. Esa ambigüedad es un elemento distintivo de aquella etapa vital, justamente por ser un momento de transición y de pasaje en el que los elementos inhibidores son desmantelados tanto en las figuras parentales como educativas. Por esta razón, el ausentarse de la escuela para leer y escribir en un primer momento y ver a Viejo más tarde calan en Casi en tanto transgresiones necesarias para su constitución identitaria, constitución cuyo desamparo proviene no de la desviación de un “viejo verde” sino de las fantasías de crueldad cristalizadas públicamente alrededor de esta figura. En el diario de Casi rompe simbólicamente con su entorno inmediato y romanesco, está en riesgo e infringe doblemente las normas tanto sociales como narrativas: va en contra de las normativas de los mayores y de la notación autobiográfica del género. Casi subvierte la intimidad impuesta en el género literario y en la vida. La novela ofrece un viaje en el que la chica *sale* alegóricamente a la ciudad (parque) con las ideas impuestas por su entorno y *vuelve* constatando que otras intimidades son posibles, tanto en la vida como en la escritura:

El diario complica las cosas, las ensucia. Es mejor dejarlo todo. Ahora ya nadie habla del diario. A ella no se le pasa siquiera por la cabeza escribir otro, ¿para qué? Dejar constancia de la vida que lleva es muy aburrido, y la imaginación -al menos por ahora- no le está permitida (Mesa 2018: 124).

Pensar la intimidad desde la técnica de la ficción diarista actualiza no sólo la ficción como espacio oportuno de manifestación íntima, sino que también visibiliza los mandatos de intimidades unívocas factibles de ser siempre reducidas a espectáculo y en estado constante de amparo²⁸¹ e inmovilidad, “[p]orque el ser un espacio en peligro es justo su salvación” (Pardo).

²⁸¹ Es representativo en este sentido, la constante réplica de los padres pidiéndole disculpas a Casi por no haberla “protegido”, por no haberse dado cuenta de lo que “le estaba pasando”. Así, el texto expone irónicamente la incapacidad de estos por *intimar* con su hija y no seguir anclados en las recurrentes ideas de abuso: “La sacaron de allí sin preguntarle nada. El padre hablaba por teléfono en voz baja mientras la madre le decía que todo había

Tomado desde esta perspectiva, el riesgo oficia de apertura narrativa, si no como denuncia del estado cercado por las intimidades desiguales, ya que nada se salva de la modelación (“protección”) social adulta: los niños jugando en escuelas rodeadas, los pájaros cercados por edificios y venenos, las fuentes “que no funcionan” demolidas y los setos podados para “dejar verlo todo”. Sin embargo, Casi y Viejo encuentran un intersticio por donde colarse y conectar sus mundos trastocando el horizonte de expectativas relativo a esta *impúdica* amistad.

Al apropiarse ficcionalmente del formato diario y de los discursos de la perversión, la niña impone la pulsión fantasiosa en su propia biografía y evidencia también la saña de un mundo que tiende a leer todo en clave de depravación o de verdad y mentira sin reparar en los dobleces de la naturaleza humana: “[1]o que no podían [sus padres y maestros] imaginar era lo que ese diario encerraba, que era verdad y era mentira, pero que básicamente era su forma de verdad” (Mesa 2018: 125). El diario simboliza la intimidad irrepetible e intraducible en información explícita (ni verdad ni mentira, una forma *otra*), ese efecto de lenguaje idóneo para hacernos humanos y propios, auténticos e irrepetibles.

Desde el mundo adulto a Casi se la ha instruido en la desconfianza hacia el otro, en la imposibilidad de un encuentro sincero y afectivo entre personas de distintas edades y sexos igualando todas las posibles relaciones a las atrocidades dadas en ciertos casos. Los voceros de tales paranoias son los padres, las instituciones educativas y los métodos psicológicos, ante los cuales la intimidad de Casi y Viejo resulta excepcional. Ambos personajes iniciados en la práctica de escuchar, compartir y acercarse se reconocen y experimentan la falacia de los discursos disciplinantes porque sus experiencias vitales son de aprensión difícil. Los dictámenes morales entran en coalición con sus afectos, sus deseos, sus ganas, sus inclinaciones y la rutina de deambular por espacios públicos apropiados por ellos mismos a fin de contener

acabado, que al fin estaba a salvo [...]. Su madre la abrazaba, lloraba con desconsuelo y le pedía perdón por no haber sabido cuidarla como merecía” (Mesa 2018: 127).

unas necesidades ilegibles en el contrato civil pero representables como fantasía. La fantasía, al contrario que las pulsiones y los deseos, resulta asequible y fácilmente reducible a una sola imagen, justamente porque funciona en términos de imagen. En este caso, el sistema de fantasías de Casi se encuentra calado por los discursos del abuso de menores. Esto sucede porque es el único marco discursivo puesto a disposición de la joven para decodificar una experiencia de este tipo. Allí radica la paradoja: el acervo discursivo aprendido no sirve para decodificar la experiencia. Esas fantasías asimiladas se ponen de manifiesto cada vez que Viejo dice algo y Casi intenta buscar un correlato de tinte sexual y farsante en sus enunciados:

Yo también leo revistas, dice, pero ¡las mías tratan de pájaros! La niña extrañada, murmura: ¿pájaros?, pensó que quizás al decir *pájaros*, el viejo se refiere a otra cosa, y que le está lanzando una indirecta. Este pensamiento hace que su desconfianza crezca e incluso llegue a pensar en huir, pero el viejo arranca a hablar de nuevo y lo que dice suena sincero, sin dobleces (Mesa 2018: 10).

La incorporación a la narración de un diario íntimo que contiene las fantasías ajenas recrea un ambiente público en el seno del registro escritural de la intimidad clásica, a la vez que subraya el empecinamiento colectivo a mantener la fantasía imperante sin siquiera atender a los silencios e intervenciones de defensa por parte de Casi: “No tengas miedo, le dijo el padre más tarde, y luego le oyó decir, susurrando, a la madre: lo está protegiendo, a ese *viejo verde*. Pervertido. Degenerado” (Mesa 2018: 118).

Otra vez, como en *Cicatriz* (con las cartas de Sonia), el lector no puede acceder directamente al diario de Casi, profundizando la ambigüedad del signo, pero sobre todo insistiendo en la idea de que la intimidad aquí manifestada no puede ser enunciada más que por evocaciones, silencios, grafías (“su letra, infantil, redonda, se había hecho acusadora”, Mesa 2018: 118) y (multi)interpretaciones porque una condición íntima no posee enunciación dable en un lenguaje denotativo que se pretenda portador de una verdad única y válida para diferentes situaciones de proximidad afectiva. Finalmente, la fantasía que moviliza a los “agentes de la moral” consiste en confiar ciegamente en el diario, porque es lo que acreditaría sus convicciones

y autentificaría el delito. Por eso, Sara Mesa “muestra” el diario a los personajes, pero no a los lectores, en una decidida resignación de la intimidad publicitada: lo que leen los personajes dentro de la novela queda fuera de nuestros ojos, pero resuena en cada página, “en cada costura del relato”, para decirlo con Marta Sanz, en cada inculpación a Viejo y en cada palabra redentora de la niña.

El acto diarista de *Casi* no es sólo la plasmación personal de una perversa fantasía colectiva ante la que se revela una adolescente: es también un reclamo al derecho de la exploración de las potencialidades de cada uno sin el peso permanente de la *potestad*. El corrimiento de la ley se produce a partir de la articulación de la demanda a través de una mirada adolescente a lo abyecto e inmutable de ciertos mandatos relativos a la sexualidad, la edad y el parentesco fundados en algunas catastróficas intimidades aleatorias.

El afán de la novela no es por supuesto desatender los miedos relativos a las agresiones contra menores, sino delinear otras formas de lo humano en las que pueda existir una intimidad redentora concebida más allá de la normalización de conductas aberrantes en tanto posibilidad mayor del juego social, sentido que se trasluce de las mismas palabras de la novelista:

Está claro que esas cosas pasan [abuso de menores] y que hay abuso de poder y, por ejemplo, en *Cuatro por cuatro* (2012) ya también se hablaba de ello. Pero hacer eso de, primero, considerar sospechosa y depravada toda conducta que se sale de lo llamado *normal* y, luego, errar el tiro con ella, me lleva a pensar que también podemos estar considerando *normales* conductas que vistas desde otro punto pudieran no serlo e incluso que quizá, con el paso del tiempo, dejen efectivamente de ser tan *normales*... (en Serrato 2018: s/p).

En términos actanciales este *diario ficcional* se convierte aquí en una alarma dentro del campo de batalla en el que tiene lugar el drama de la conciencia expuesta al mundo. El escrito se desvincula de todo propósito de publicación (gesto de mostración) y de notación autobiográfica total de hechos y pasa a ser un instrumento literario que, superando la intimidad como confesión y dejándola tras de sí como algo histórico, da a conocer el contexto que precede a toda fantasía de intimidad y a todas las familiaridades que la dicen. De este modo, Sara Mesa

utiliza el diario como “écriture”, es decir, como último vestigio de un modo de escribir “íntimo” que no persigue siempre “comunicar” sino evocar las condiciones contemporáneas del *status quo* de la realidad. Concretamente, el diario de Casi deviene un mecanismo literario que cristaliza el ambiente, en una perspectiva narrativa en la cual se imita el modo como un individuo, en la imposibilidad de comunicarse, escribe algo personal para pensarse.

Por último, nos interesa resaltar la función positiva que se le adjudica a la fantasía. Butler en su libro *Deshacer el género* (2006) explica que parte de la labor de la fantasía es postular posibilidades más allá de la norma, o incluso un futuro diferente para la norma misma (2006: 35-88). Si bien Butler habla de las fantasías de géneros sexuales, creemos que el pensar la fantasía de un género textual (como en este caso) opera de una manera similar reinstalando la idea de que cada fantasía es parte de la articulación de todo lo posible, lo que nos conduciría a aquello que no está actualizado, pero es actualizable. En este orden, la fantasía de Casi y las fantasías sociales contenidas en el cuaderno implican un reto lanzado a la realidad, en tanto que demarcan límites a la vez de significar “su exterior constitutivo” (Butler 2006: 51), por ello el diario refracta la intimidad vulnerable de una adolescente cuya potencia existe en pugna, en pugna con sus inclinaciones y los órdenes desarrollados para darle forma. El diario expone simbólica y programáticamente a los personajes en un lugar donde no hay refugio ni amparo, ni decencia, sólo una exterioridad inhóspita propia de cada ser (Pardo 1996/2004).

V.2. Cartas, grabaciones y un diario para hablar con la muerte

La muerte es un idioma contra el que se ha nacido.
Aunque nadie jamás podrá enseñármelo,
no quiero llegar mudo hasta el final.
Nombrarla es la renuncia y es el éxito.
Digo morir y soy
el primer extranjero de mi lengua.
De “La palabra sin patria”

Andrés Neuman

Tal como hemos mostrado con Sara Mesa, la estrategia epistolar funciona en la narración como espacio privilegiado en tanto y en cuanto le sirve a la dinámica diegética para poner en contacto a los personajes desde una noción relacional de la intimidad generada en la introspección, el análisis psicológico y el diálogo con *Otro* pero siempre desde su desigualdad. Al mismo tiempo evidencia la incompletud denotativa al presentarnos sólo una parte de las misivas y evocar el carácter fantasioso de otras. La estructura correspondencial reaviva la tonalidad íntima general, abre el espacio novelesco a la interiorización subjetiva mezclada con un texto palimpsestico en el que convergen diferentes gradaciones del ser humano. Así, los correos, los envíos (*Cicatriz*) y el diario (*Cara de pan*) operan como objetos íntimos en la propuesta saramesiana que hacen avanzar (y retroceder) la relación entre los personajes y el mundo desencadenando la introspección y la comunicación de manera metaficcional.

La novela *Hablar solos* también se construye a partir de un entramado de cartas, diarios y misivas de diversa índole, como las grabaciones de Mario a Lito antes de morir. Este bastidor estructural da cobijo a las cintas de un padre moribundo, al diario de su esposa y al fluir de conciencia del hijo. La estructura a tres voces desde andamiajes destinados a la introspección personal en solitario (misiva, diario y monólogo) se recalca en el acertado título de la novela

que nos reenvía a la idea de comunicación en soledad. Desde este punto de vista, la recurrencia a retóricas ligadas a la intimidad les reinstaura el carácter de naturalidad y sinceridad puesto en juicio por otras narraciones del corpus. La puesta en escena de tres diferentes *Yoes* yuxtapuestos en el mismo hilo argumental y temporal deviene sintomática de la actualidad caótica y dolorosa de la tristeza ante la muerte solitaria cuya realización retoza en diferentes eventos. Para Mario la intimidad de la muerte se asocia a la retransmisión y creación de memoria para su hijo a partir de fragmentos de voz (hablar) mientras que para Elena se coliga con la experiencia vital de la lectura, la escritura y el sexo. En cuanto a Lito, su mundo no puede ser más que pensado desde la mirada de un niño que desconoce la situación real de la salud paterna. Lito contempla el comportamiento de sus padres y presiente que algo está sucediendo, pero ignora su gravedad.

Acerquémonos ahora a las grabaciones de Mario y al diario de Elena. En el capítulo anterior explicamos el sentido de las grabaciones en tanto registro material de la intimidad condenada a desaparecer con la muerte física cuyo objetivo es crear a futuro un ritual dialógico de presencia/ausencia entre padre-hijo que el fallecimiento va a abolir. El *hablar* de Mario difiere de los modos tradicionales de posteridad (carta u objeto material, joya, libro o herencia, por ejemplo) utilizando el lenguaje innovador y controvertido del audio, expuesto en un discurso despojado de normas de escritura, cercano al tiempo de la comunicación medial e influenciado por el contexto tecnológico, pero quitando la imagen de la ecuación (grabación en video) para potenciar la fuerza íntima de la memoria en Lito. Los mensajes registrados retoman una temática abordada ya desde hace tiempo por la literatura y otras realidades sociales: la carta a los seres queridos antes de morir. Este orden confronta con los modos típicos de escritura y la “seriedad” que ha merecido este tema, pues los audios de Mario rebozan de vitalidad gracias al recordar las vicisitudes del viaje en el camión al mismo tiempo que reflexionan nostálgicamente sobre los viajes futuros que les serán amputados. Esta estructura oral de la misiva a Lito obedece a la premura de la situación (“...[sé], qué carajo, ya habrá tiempo,

decíamos, creíamos que sobraba, y de repente, o no tan de repente, ya no había, por eso tuve que hacerlo así, tan rápido” (Neuman 2012: 38)), y hace del mensaje un todo sumamente fragmentado, en cuyas sentencias se advierten frases espontáneas de su cotidianeidad hospitalaria y mortuoria.

Mario crea su propio lenguaje de muerte apartándose de tantos años de discursos cristalizados y sombríos que caracterizaron a obras anteriores en las que la carta adquiría un estatuto literario más que íntimo y en las que escribir en los momentos postreros casi siempre pretendía dar testimonio circunspecto de la enfermedad y encontrar (o dar) consuelo ante la desaparición futura²⁸². Bien lo han resumido Cantabrana, Hernández e Hidalgo en su estudio sobre escrituras de la enfermedad:

En el otro caso, en los textos escritos por personajes terminales, se escribe con estrategias diferentes. Quien no domina el arte de los procesos narrativos escribe de alguna de estas formas: a) mirándole a la cara a la enfermedad para reprocharle su inoportuna visita en un lenguaje directo y sin mayores miramientos ni efectismos, b) huyendo del castigo (moral o no) que puede atribuírsele a la enfermedad, c) aceptando con resignación su llegada y preparándose para el desenlace, d) también, es posible que el objetivo sea, bien exclusivamente o como motivo añadido a los anteriores, “Aportar un testimonio directo y personal que podría servir de ayuda y estímulo a enfermos y familiares de afectados”, como indica Puicercús) o, según el mismo autor (sic), para “dar sentido a esta nueva etapa de mi vida, por dignidad, por instinto de supervivencia” (Begoña Cantabrana, Sara González-Rodríguez y Agustín Hidalgo 2015: 48).

Efectivamente, Mario se aleja doblemente de la misiva en su afán de posteridad clásica: se distancia de la formalidad de la escritura (carta) como testamento, testimonio o aceptación y de la emoción física del visionado (video) eligiendo -en parte por apuro vital pues le quedan pocos días- las palabras cotidianas, discontinuas, la sintaxis desordenada, la literalidad de los sonidos, los recuerdos espontáneos, el humor y la ironía, por ejemplo, cuando reflexiona acerca

²⁸² Decimos esto pensando en las grandes cartas de la literatura universal de tono paterno que por lo general se engloban en tres direcciones: aquellas destinadas a la reflexión o enseñanza del ejercicio literario, artístico o filosófico a un hijo simbólico (*Cartas a un joven poeta* (Rilke), *Cartas a un joven novelista* (Vargas Llosa), *Ética para Amador* (Savater)), los epistolarios a descendientes con finalidades histórico-políticas (*Apuntes para mis hijos* (Benito Juárez), *Hombre preso que mira a su hijo* (Benedetti) y las misivas de un legado pedagógico (*Scott Fitzgerald: A Life in Letters*, *Lord Chesterfield: Cartas a su hijo*). En cuanto a los textos de enfermos terminales, tal como hemos señalado anteriormente, la mayoría se inscriben en el género diarista y lírico, tal como señalamos antes.

de la aceptación de la mentira como valor en la vida adulta. La retórica es soez (“todo niño es el comienzo de un posible hijo de puta”), desestructurada con ideas que se inician y no se continúan (“y eso, y yo que sé...”), con preguntas retóricas constantes (“no creo que los adultos seamos peores ¿eh? [...] las mentiras nos sirven para seguir viviendo ¿no? O “¿y sabes que me parece?, ¿el amanecer, digo?”), imprecisa (“cuando te insistía en hacer pis, por ejemplo, eso... no, nada, hola, nada”) o, multitemporal dejando ingresar la actualidad del momento de la grabación en el discurso a ser escuchado como cuando está hablando y se da cuenta que debe ingerir un medicamento: “[al] principio sentí que era un poco una frivolidad, o sea, eso, en mi estado, reírme así, a carcajadas, pero en seguida me dejé llevar, y era mucho mejor que una droga, una especie de, hablando eso, la pastilla” (Neuman 2012:70’).²⁸³

Sin embargo, esta ruptura de la retórica de un idealismo romántico, usual en las misivas íntimas de alguien destinado a la muerte, no hace que se distancie de su compromiso paterno: fabricar recuerdos, recordar/construir momentos para Lito y, de alguna manera, excusarse por haberle mentado:

Me alegra mucho que estés divirtiéndote, yo te he contado lo atareado que estoy, los transportes que sigo haciéndole al tío Juanjo mientras él está de vacaciones, te hablo de los viajes que no hago, de los lugares que no veo, de las carreteras que no recorro, un día de estos voy a tener un accidente, y ese accidente va a separarnos bien, Lito, yo quiero que nos recuerdes así, viajando juntos, ahora los recuerdos, hasta los más tontos desprenden una luz, como esas pantallitas que a ti tanto... (Neuman 2012: 112).

Los fragmentos de Mario, transidos de amor, dolor, miedo e inconclusión (“seguiré grabando mañana”) frente a la inminente partida, hablan en primera persona del conflicto íntimo de un enfermo terminal y contribuyen a ampliar las dimensiones de una muerte “poseída”,

²⁸³ Sobre todo, esta estrategia se observa en las frases inconclusas que dan a entender que debió parar de grabar porque las enfermeras entraban en la habitación: “[p]orque para colmo el tipo era, es increíble, no sé si te fijaste cuando a la mañana siguiente bajamos a.

Entran salen te cambian esto, lo otro, no sé ni qué me ponen” (Neuman 2012: e.1010). Susan Sontag, en su ensayo sobre la enfermedad y sus metáforas, ya recaló en el exceso de florituras lingüísticas que se usan para ocultar la situación de enfermedad. En este caso, las condiciones de producción discursiva de Mario emergen constantemente en las grabaciones: debe cortar, no concluir, retomar, no arreglar, dejar escuchar voces ajenas o su propia respiración aletargada.

singularizada e intransferible. Al desviarse de la escritura como materialidad postrera, Mario deja entrever la limpidez y llaneza de los afectos y se arroga una resonancia íntima en los sonidos que todo lo atañe y todo lo envuelve: el amor entre él y Lito y la imposibilidad de continuar juntos el viaje. En la filigrana que conforma el habla, la escucha y la vida, esos audios son depositarios de fuerzas vitales, deseos e inclinaciones (“tú querías ganarme sí o sí, las piernas se te están poniendo largas, ¿y sabes qué es lo peor?, ¿lo más bochornoso de todo?, que cuando vi que me adelantabas me puse a correr en serio, por un momento me molestó que ganaras”, 70), de requerimientos futuros (“Ah, una cosa, la próxima vez que alguien te moleste en el cole, vas y le rompes la cara de mi parte, ¿entendido?”, 109), de solicitudes y exhortos que aspiran a intimar con Lito más allá de la muerte y singularizar el evento en su escasa vida juntos: “El último día del viaje, cómo decirte, para mí fue triste y al mismo tiempo un alivio, ¿entiendes?, lo habíamos logrado, eso no nos lo iba a quitar nadie” (Neuman 2012: 147).

Estas grabaciones destinadas a Lito recordando un viaje entre padre e hijo suponen una hendedura para colar la intimidad a contraluz de las prácticas hegemónicas en torno a la muerte, prácticas que van desde la hospitalización hasta la igualación de los rituales. Esta forma de despedida cifra en su último momento un gesto discursivo (oralidad) que inscribirá en la memoria de Lito una liturgia mortuoria que les corresponde sólo a ellos. Lito y Mario han vivido la muerte de una forma totalmente propia, han viajado simbólicamente hacia una comunión interior alejada de todo mandato igualador y civil, principalmente en la subversión de la palabra, pues es la palabra y el acto de pensar (Lito) lo que desaparece con las Parcas, como lo escribió Benito Pérez Galdós: “Lo que se entierra, Nela, no es más que un despojo, un barro inservible que no puede pensar, ni sentir, ni tampoco ver y hablar” (Pérez Galdós 2020: 37). Superar el despojo en que Mario se está convirtiendo, sólo se puede lograr por la perpetuación de la voz y sus recuerdos almacenados en las grabaciones. Frente a este poder de la voz otorgada por Neuman a su personaje en su lecho de muerte es imposible no pensar en las reflexiones de

Derrida en torno a la voz y la muerte en las oraciones fúnebres, como, por ejemplo, durante el sepelio de Emmanuel Lévinas, el 28 de diciembre de 1995²⁸⁴:

Je savais que ma voix tremblerait au moment de le faire, et surtout de le faire à voix haute, ici, devant lui, si près de lui, en prononçant ce mot d'adieu, ce mot «à-Dieu» que, d'une certaine façon, je tiens de lui, ce mot qu'il m'aura appris à penser ou à prononcer autrement. À méditer ce qu'Emmanuel Lévinas a écrit du mot français «adieu», et que je rappellerai tout à l'heure, j'espère trouver une sorte d'encouragement à prendre ici la parole. Je voudrais le faire avec des mots nus, aussi enfantins et désarmés que ma peine (Derrida 1997: 11).

Mario realiza el gesto a la inversa y encuentra la fuerza para hablar en voz alta ante el hijo, un hijo muerto de padre. Un padre que adquiere el coraje de elevar la voz en el momento en que le falta el ánimo (*encouragement*) para decir “adieu”. Jacques Derrida observa que en todo acto fúnebre existe un patrón de habla proveniente de la necesidad de “decir algo” ante un muerto, justamente, para evitar que el silencio lo cubra todo y que el duelo tenga que ver con la nada. Por eso, ante un difunto siempre se pronuncian palabras de despedida, ya sea en discursos, canciones u oraciones, ya que

[C]e n'est pas forcément une nécessité conventionnelle, pas toujours une facilité rhétorique de l'oraison. C'est plutôt pour traverser la parole, là où les mots nous manquent, et parce que tout langage qui reviendrait vers soi, vers nous, paraîtrait indécent, comme un discours réflexif qui ferait retour vers la communauté blessée, vers sa consolation ou son deuil, vers ce qu'on appelle de cette expression confuse et terrible le «travail du deuil» (Derrida 1997: 12).

La voz de Mario va preparando a Lito para iniciar un trabajo de duelo imposible, el único que puede ser fiel con el amor profesado, porque “A través de la cita y por medio de la voz que se cede ni bien se ha tomado la palabra es posible ofrecer al muerto una fidelidad sin precedentes: la del duelo imposible. Devolverle al muerto la palabra, cedérsela, en eso consiste el duelo imposible o la aporía del duelo que afirma la posibilidad de lo imposible: mantener al otro en mí, como otro” (García Bravo 2009: 66).

Con los audios Mario sigue vivo como *Otro* después de su muerte, no sólo como recuerdo interiorizado por Elena y Lito sin cuerpo ni voz, sino como entidad material con sonido

²⁸⁴ Lo mismo ocurre con *Mémoire pour Paul de Man*.

y carnalidad. Esta presencia de la *voix* en contextos de muerte nos habilita, según Derrida, a pensar al otro y a mí mismo como alteridad pues es en la voz (palabra viva) donde se conserva la idealidad y la presencia de alguien antes vivo. La vida es indisociable de la espiritualidad del “soplo vital” que sustenta la palabra plena en un sujeto que hablando es consciente de estar presente en lo pensado y en la cercanía máxima con lo ideal. Así, sostiene García Bravo, “esta *filosofía de la vida* [propuesta por Derrida] resguarda la identidad e intimidad del sujeto en el teatro de la interioridad del otro. En ese espacio puro e incontaminado, el sujeto permanece inmune a cualquier duda acerca de la realidad, la veracidad, la certeza y la alteridad de sus semejantes” (García Bravo 2009: 70, cursivas del original).

Ahora bien, si la voz de Mario testimonia su existencia en la alteridad con Lito, Neuman nos propone con el personaje de Elena otra alternativa al duelo totalmente interiorizado y replegado sobre sí mismo, ya que ella piensa la voz de Mario de otra manera, no como voz autónoma y autosuficiente, sino abierta en otras direcciones: la escritura (su diario) y la literatura: “Un bosque en mi biblioteca y un desierto en mi casa. Pero, por muy lejos que me adentre en el bosque, siempre me topo con el mismo desierto. Como si todos los libros del mundo, sea cual sea su argumento, me hablaran de la muerte” (Neuman 2012: 163).

Elena lee y escribe incesantemente para apropiarse del Mario enfermo, para acercarse a algo que no comprende: la muerte. La retórica literaria la allega en su mecanismo evocativo a esa experiencia ininteligible de la claudicación de la vida. El lenguaje metafórico vuelve lo ignorado accesible a la mente y los sentidos, aunque por supuesto la experiencia necrológica es imposible. La literatura en torno a enfermedades y muerte, por un lado, escolta a Elena en el proceso de cuidadora y futura deuda anunciándole las emociones a pasar (sorpresa, odio, frustración, soledad, etc.), desculpabilizándola con respecto a sus inclinaciones; y por el otro lado, le brinda modos de sobrellevar la situación: “A partir de aquel día, todo sería disimulo. No habría otra manera de vivir con la muerte” (Neuman 2012: 28). Desde esta perspectiva los

textos literarios producen un saber alternativo al discurso científico normativo del proceso de muerte, y ofrecen a Elena un sustento emocional que ni el saber médico ni su propio marido pueden darle.

La particularidad del diario de Elena es el hecho de mezclar su notación biográfica con obras literarias de todo tipo. Tamara Kamenszain subraya en *Bordado y costura del texto* (Paidós 1983)²⁸⁵ que la escritura de mujeres se inscribe en una tradición oral, del habla, del conocimiento que no se plasma en los libros con mayúsculas, sino que fue transmisora de la memoria y la cultura oral nativa de los recintos interiores de la casa y el silencio de las tareas domésticas:

Memoria corporizada en la plática, la de las mujeres encontró también su lugar de registro escrito: el diario íntimo, las cartas y las libretas garabateadas con recetas de cocina acumularon durante siglos porciones de idioma familiar. Sentadas en el centro de la casa, sólo las mujeres podían enraizar la novela al fluir memorioso que camina por el árbol genealógico de un diario (Kamenszain 2000: 21).

Es a la sazón donde la mujer halló su espacio de expresión a través de registros escritos como el diario íntimo, cartas, recetas y cancioneros que acumularon durante siglos el idioma familiar. De este modo, cada mujer se hizo portadora de la memoria hogareña y con ella abrió caminos que se le suponían vedados. En este sentido, el diario de Elena es un corrimiento de la escritura femenina pintada por Kamenszain puesto que su materia no proviene del hogar sino de la empresa literaria universal sin distinción de género imprimiéndole a la escritura diarista la funcionalización y estetización de la literatura. En este sentido, Elena es portadora de una intimidad femenina liberada, que posee su propia habitación (para usar la metáfora de Virginia Woolf) y su propio cuerpo como templo. Si, como dijo Woolf, se necesita un lugar propio para escribir, Elena cuenta con el espacio, pero en medio de una frustración vital, el fracaso de la vida de su amado. El diario es el relato de un doble fracaso, de una esposa que quisiera mantener

²⁸⁵ La primera aparición de este texto fue en 1983, como apéndice del libro *El texto silencioso: tradición y vanguardia en la poesía hispanoamericana*, un volumen que reunía ensayos sobre autores como Macedonio Fernández e Enrique Lihn. En el 2000 vuelve a publicarse este escrito por Paidós dentro de *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós. Esta es la edición que hemos manejado.

en vida al marido pero que debe reconocer su derrota, y el de la incomunicación que trae la enfermedad. Para objetar estas capitulaciones vitales, Elena vuelve a la escritura como acto compensatorio y descifrante que le condesciende leer y transcribir la muerte, transmutándola en experiencia comunicable. La intimidad del diario no encierra a Elena en sí misma, sino que la abre a una verdad a conquistar que se desarrolla, despliega y realiza en la escritura diarista.

El cuaderno de Elena se convierte en una caja de resonancia, en un acervo de experiencias y pulsiones *otras* que colaboran para aprehender la intimidad de Mario y entrar en contacto con la de ella. Por su parte, Elena encuentra en la prestación intertextual de su diario un modo distinto de intimidar consigo misma que se caracteriza por la ausencia total de la intimidad como reservorio personal e inaccesible (Teoría frutal de la intimidad). La intimidad de Elena, como la de Casi o Sonia, no tiene nada de único ni secreto, sino que al contrario da cuenta del carácter relacional de lo íntimo con el mundo (y con los desconocidos). Las diferentes representaciones literarias subrayadas por Elena contradicen la poética de la intimidad como *noyau* privativo de cada uno y existencia a priori de la praxis comunitaria. El relato de Elena focaliza anécdotas, deseos, miedos y prácticas (como la relación sexual con Escalante) mediatizadas por grandes páginas de la literatura. Esta escritura que dice al *yo* sufriente sobrepasa lo netamente biográfico de la intimidad demostrando su carácter patrimonial y su potencia evocativa. La inclusión de citas textuales habla de una intimidad en la alteridad de la voz ajena, tal como lo comprendiera Derrida en su análisis de la retórica del duelo en *Mémoires pour Paul de Man* (1988). En esta constelación la prosopopeya original (el tropo que representa a personas muertas o ausentes actuando o hablando) es la que domina el acto discursivo anudando memoria y nombre propio²⁸⁶. Con este gesto escritural la mujer (y

²⁸⁶ Recordemos que, al decir de Derrida, tras la muerte de un ser querido nos dedicamos a recordar e interiorizar disponiendo una especie de metonimia del otro en nosotros. Por este motivo, el filósofo francés sostiene que la memoria permite en nosotros el contener simbólicamente un cuerpo, una voz y un alma que se hospeda dentro de nuestro ser, excediéndonos (“quelque chose qui est plus grand que moi et qui est autre, parce qu'en dehors de moi, il n'y a rien”, 57). Sin embargo, la cancelación de esta memoria interiorizante es impugnada por el otro gracias a la figura de la prosopopeya que mantiene el *duelo imposible*. De este modo, mientras se hace el duelo el éxito

Neuman en última instancia) plantea un duelo que mantenga la vida desnuda en cada una de sus potencias (pensamiento, cuerpo, voz, mirada y alma) pero en forma de *hypomnemata* (Derrida) que dé posada al Otro desde sus discontinuidades y fragmentos ahora ausentes porque antes tuvieron lugar. Esa huella del habla implica una presencia y ausencia singular, no totalizable que vendrá a la memoria cada vez que se lo invoque: “De pronto estoy hablando como Mario. Parece que el lenguaje se vengara de mí.” (Neuman 2012: 55).

En este contexto las citas librescas actualizan en el diario la presencia de un hombre ya casi muerto: “Me pregunto, si quizá sin darnos cuenta, vamos buscando los libros que necesitamos leer. O si los propios libros que son seres inteligentes, detectan a sus lectores y se hacen notar. En el fondo todo libro es el *I Ching*. Vas, lo abres y ahí está, ahí estás” (Neuman 2012: 56). Todos los nombres propios que dicen sus enfermedades y sus muertes (Bolaño, Levrero, Sylvia Plath, Virginia Woolf, etc.) van creando una energía funeraria que aproxima a Elena al mutismo de Mario en ese “nuevo lenguaje” que él ahora habla al mismo tiempo que la van preparando para la próxima fase: aprehender a convivir con Mario ausente, un Mario con el que hablará tras la muerte, tal como lo hiciera Menchu con el suyo. La dinámica de la cita como disparador de intimidad marital ante la muerte que Delibes ideara, es retomada por Neuman para crear su nueva Menchu, una esposa que no necesita el subrayado de su marido (sino el propio) ni la biblia (sino la literatura) para leerse y decirse²⁸⁷.

Al estar condenada a vivir en soledad y en secreto el pasaje de su esposo a la muerte (él ha decidido legarle sus últimos días a Lito), la protagonista busca en la literatura el interlocutor

fracasa (poner el otro en mí) y el fracaso triunfa (el otro sigue manteniendo su nombre) porque, aunque se lleve a cabo la imposible transformación del otro en parte de nosotros, hay siempre un resto de respeto por el otro en tanto otro. Derrida explica esta duplicidad retomando una distinción sobre la cual Paul de Man siempre giró: la oposición entre *Erinnerung* y *Gedächtnis*, planteada por Hegel en la Enciclopedia. Para profundizar ver *Mémoires pour Paul de Man*.

²⁸⁷ Las diferencias entre ambas novelas son sustanciales y no es nuestro objetivo establecerlas, pero no podemos dejar de señalar, más allá de la coincidencia del nombre propio (Mario) la estructura narrativa gestada en subrayados: en *Cinco horas con Mario*, Menchu monologa a partir de los subrayados que Mario hiciera en la biblia y en *Hablar solos*, los subrayados propios funcionan como disparadores de la escritura de Elena.

necesario para ahondar su pena y encontrar el diálogo que Mario no admite “Los libros me hablan más de lo que nos hablamos. Leo sobre enfermos y muertos y viudos y huérfanos” (Neuman 2012: 96). Los libros en Elena literalizan lo real (la situación de muerte) en un diario que es a la vez literatura construyendo un yo devenido personaje. Neuman monta una escritura discontinua que representa la intimidad desde un prisma subjetivo que apela al fragmento. Elena fracciona el tiempo con el diario, y su propio *yo* batalla en los espacios que median la lectura, el subrayado y la escritura cubriendo el hueco del olvido “Me asusto cuando a veces, momentáneamente, te olvido. Entonces corro a escribir” (Neuman 2012: 177).

Esta táctica fragmentaria, momentánea y caleidoscópica de la escritura diarista junto a su ficcionalización ofrece un acceso predilecto a la intimidad del personaje quien lleva hasta las últimas consecuencias al elegir recopilar las palabras de otros para decirse a sí misma, en una mueca que traiciona al diario como género netamente autobiográfico a la vez que le reconoce una gran ductilidad de enunciación. Este método textual de tinte acumulativo (citas) refleja el estado mental y emocional de Elena permitiéndole reconstruirse a sí misma y finalmente unirse a Mario, aunque sea postreramente a través de sus cartas. Es llamativo en este sentido que ella logra imponer su propia escritura cuando le llegan las grabaciones. Tras escuchar los audios una vez muerto Mario, el diario toma otro viraje, las citas son desplazadas por las cartas dirigidas a él, aunque previamente Elena anota sólo datos que nos dejan entrever el momento de la muerte: “Día 15 a las 19:50 horas. Día 15, 7:50 pm. El quince a los ocho menos diez” (Neuman 2012: 126). Este movimiento que va de la literatura a la carta se traspasa por un simulacro de objetividad diarista de tinte cronológico (atendí, llamé, corrí, llegué, etc.) que nos permite asumir simbólicamente el deceso y prepararnos como lectores para el *duelo imposible* de las misivas: “Si la muerte deja todas las conversaciones interrumpidas, nada más natural que escribir cartas póstumas. Cartas al que no está. Para que esté. A lo mejor escribir es eso” (Neuman 2012: 163). Ese mural de citas que es el diario parece perder eficacia para

representar la próxima etapa que va más allá del desorden interior que vivía Elena: si la citación de otras muertes conjuraba la pérdida, ahora que la defunción tuvo lugar, el duelo precisa de otras formas para legitimar al muerto. Entonces aparecen los sueños y las cartas. Elena sueña que al llegar a casa Mario está vivo y todos los invitados de una fiesta sorpresa portan disfraces de esqueletos mientras que él le dice que su muerte había sido una broma. En ese momento, por ejemplo, se cruza el espacio de afuera (los maestros diciéndole que Lito está muy triste) y el espacio de ensueño en un mismo deseo imposible de salvación, ni a Lito puede salvarlo del dolor ni a Mario de la muerte. Por ello, debe buscar herramientas que rescaten a la familia completa. Así, coloca fotos de Mario joven, rozagante (“Te puse en un estante alto de la biblioteca, cerca de la ventana, para que respires y te distraigas un poco”, 164), le cuenta anécdotas a Lito y, sobre todo, habla, por fin, con Mario.

Las cartas póstumas presentifican a Mario, devuelven un diálogo entre marido y mujer que la enfermedad había truncado y abren a Elena a poseer el recuerdo del fallecido desde la palabra. Si las grabaciones le significaron a Mario abrirse a la trascendencia con Lito, las cartas inauguran en Elena un duelo en el sentido derrideano, es decir, en tanto *obertura* al misterio del otro, a ese otro que en su ausencia sigue marcando su presencia a través del diálogo: “Tengo tanto que contarte. Y hasta mucho que preguntarte” (Neuman 2012: 163). Es evidente que la función comunicativa no existe, la correspondencia de Elena debe leerse entonces como activador introspectivo y terapéutico, ella escribe a Mario (y *en* Mario: “Querido, diario Mario”, 177) para traerlo al mundo de los vivos, un mundo que, tal como hemos visto anteriormente, se acredita en la palabra. Recordemos los postulados de Olivier Dekens, para quien lo íntimo se da siempre en la apelación al lenguaje y jamás en la intuición ni en lo inefable. Por ello, Elena no solo intima en lenguaje sino también en escritura, y aún más, en una escritura increpante y dialógica para redimir su marido no del olvido sino de la normalización de los muertos a quienes se les secuestran las palabras. El empeño de Elena ahora es *hablar* con Mario como si estuviera

vivo, destronarlo de la patria de los muertos (“Para evitar ponernos esotéricos, digamos que te has convertido en parte de mi organismo, 178), increparlo (“¿Te ríes, querido? 176), vapulearlo (“Vete a la mierda”, 176), exhortarlo (“¿Le mentías? ¿Le enseñabas a pegar”, 173, o “¿Cómo se te ocurre quedarte ahí, muerto?, 173) y hasta confesarle (“Te confieso que a veces me he sentido celosa”, Neuman 2012: 175).

Hablar solos echa mano a todo tipo de escenografía genérica de la introspección (carta, diario y lectura) pero demostrando que en ellas el sujeto no se circunscribe a un espacio replegado en sí mismo y encerrado en un núcleo propio e intransferible si no, por el contrario, conectado al afuera y solidario con sus semejantes. Otra vez, la notación biográfica como característica de género no es suficiente para decir la intimidad de los personajes, sino que se gesta más allá de los dispositivos puestos en obra, notablemente a partir de la cita literaria e incluso en el desvío del discurso médico sobre el cuerpo enfermo, que, en este caso no se refiere al muerto, sino a la sexualidad del deudo.

Los “géneros de la intimidad” aparecen aquí para potenciar una intimidad en plural, dialógica y sesgada que se cristaliza cuando la alteridad hace mecha (*duelo imposible*) a partir de estrategias de escritura como la oralidad, la intertextualidad, la hibridación genérica y la polifonía, tal como revisaremos en nuestro próximo capítulo. El motivo del *habla* en todas sus formas (letra y voz) invita a la apertura al otro, trazan líneas de fuga y abrigan la experiencia de cada uno, del otro y del mundo porque

[i]l n’y a jamais *mon soi* intime et les autres, rapport frontal de deux consciences ou d’une conscience et d’un monde d’objets; il y a manière de s’éprouver soi dans la présence de l’autre et du monde, manière d’être soi dans l’épreuve de sa propre altérité, rapport dès lors, comme le dit Merleau-Ponty, latéral à l’autre et au monde (Franck Robert 2020: 145).

En la obra es esto lo que precisamente nos devela la lectura de Elena, sus cartas y la grabación de Mario: ese otro, un sujeto que nombra el mundo (cosas, sentimientos) y lo devuelve como ofrenda que convoca sentidos precisamente porque provienen de ese encuentro

con la exterioridad, a fin de, como se declara desde el principio, “tenía que fabricarte ese recuerdo” (Neuman 2012: 38).

V.3. *Los cuerpos del verano*: la narración en simultáneo con la vida

Y este ser sincero, el yo, habla del cuerpo y lo quiere
incluso cuando sueña y se forja ilusiones y aletea con
un batir de alas rotas.

Nietzsche

On ne peut pas sacrifier à la vie ce qui humanise la vie.

Michaël Fœssel

Memorias, confesiones, recuerdos, ensayos, cuadernos, apuntes, testimonios, diarios íntimos. Todos estos y más son los numerosos subgéneros que conocemos como literatura del yo y que comúnmente se los ha enmarcado bajo el ala de literatura intimista, textos que bosquejan al yo como objeto de análisis, de introspección, de especulación, de investigación o de enigma. El caso de la novela de Castagnet es sintomática de su época (imaginarios de futuro en la era digital) y de la vacilación genérica que venimos señalando. *Los cuerpos del verano* es un texto que apela a los usos de la primera persona en tanto agencia subjetiva e introspectiva enmarcada en el espacio de lo privado -lo cotidiano, sexual, afectivo, emocional, confesional- cuya voz protagonista va narrando su vida desde la llegada a la postflotación hasta su decisión de renacimiento final. Ramiro es el responsable de las “verdades” de lo relatado, es quien le imprime una marca documental al mundo postflotación. El punto de vista desde donde se narra (Ramiro en un cuerpo de mujer cien años después de su muerte) reivindica así su parcialidad y su carácter insólito y personal. Por esta misma razón, la obra también se propone como un acto confesional²⁸⁸ en tanto y en cuanto Ramiro declara sus

²⁸⁸ Si atendemos a su sentido, “La confesión es revelación, reconocimiento, declaración o manifestación escrita de ideas o sentimientos íntimos y privados, puede ser que por alguna razón antes ocultos, que pueden referirse a la fe religiosa pero no necesariamente, y que tienen que ver en su raíz con la acción de absolución, es decir con exculpa, descarga o reconocimiento de culpabilidad o inocencia” (ver Wachowska, Judyta: “En torno al género literario de la confesión”, *Studia romanica posnaniensia*, n.º 28, 2001, p. 181). En este caso en particular, el acto confesional remite a la manera en que la intimidad de Ramiro es expuesta entrando en un juego de construcción de su “yo” discursivo.

motivaciones para volver al mundo material (venganza de Bragueta y búsqueda de la descendencia de su esposa), y por último, el ordenamiento fragmentario de los hechos emula una voluntad de secuenciación cronológica, única exigencia estructural del formato diarista: “La presencia de una fecha (o una evocación familiar) en los encabezados de entrada [partes de la narración] es un requisito ineludible [para el género diario], incluso cuando esté ausente” (Catelli 1991: 110). Asimismo, la enunciación en presente arraiga un sentido de inmediatez que busca presentar episodios de la “nueva” existencia de Ramiro²⁸⁹.

Estos usos liminares de formatos de la intimidad coquetean con un “yo” en presente que señala el cambio epistémico propuesto por el mundo novelado: “Cuando realicé el procedimiento y entré en flotación, mi cuerpo fue destruido porque no podía ser conservado; en ese momento no estaba listo el traspaso a otro cuerpo” (Castagnet 2020: 18). En efecto, cabe recordar que la eclosión de la primera persona en la literatura coincide con la transición que hubo, a lo largo del último cuarto del siglo XX, de los idearios políticos y culturales fundados en las aspiraciones universales y utópicas de las décadas de 1960 y 1970. Esto supuso, a su vez, un cambio epistemológico en el que los discursos totalizadores (como los del boom) dieron paso a discursos tentativos y provisorios basados en las experiencias y las subjetividades individuales (Sarlo, Arfuch, Giordano, etc.). La vocación introspectiva por narrar la realidad más íntima, privada y cercana recurre a la primera persona en tanto operación connatural a un sistema de representación en/de crisis que discute la pretendida objetividad e identidad de un “yo” cabal y transparente²⁹⁰. Oscar Tacca observa que el relato en primera persona (o aquel que de algún modo reproduce sus condiciones) es más realista que el omnisciente: “Se trata ante

²⁸⁹ Florencia Colombetti, en su artículo “*Los cuerpos del verano* de Martín F. Castagnet: imaginar el futuro como ‘casi presente’” (2017), propone adscribir el proyecto de Castagnet en las reflexiones de un futuro que ya está presente entre nosotros, o sea que como visión de porvenir se ha cancelado obturando toda novedad rupturista (Ludmer, Cabrera, Barceló). Para Colombetti la matriz genérica del futurismo en América Latina tiende a disminuir la distancia que separa el presente del futuro desde la relación con la reducción del espacio cronológico en el relato y, especialmente, desde los modos familiares en que se conciben los cambios que la futuridad trae consigo.

²⁹⁰ Ver nuestro tercer capítulo.

todo de un progreso en el realismo por la introducción de un punto de vista”, señala con razón Michel Butor. La novela realista se muestra, a esta luz, en flagrante contradicción. De ahí que Sartre y otros novelistas propugnaran un ‘realismo subjetivo’” (Tacca 1973: 74). La potestas omnisciente será destronada en la historia de la literatura para denunciar lo imposible de la ubicuidad temporal y espacial. El protagonista narrador propugna una visión más acorde con los modos “normales” de percepción y captación de la realidad, es decir, desde un yo enrarecido que ve/experimenta el mundo con la parcialidad de su humanidad.

El mayor estudio realizado sobre la novela escrita en primera persona corresponde a René Démoris y su célebre *Le roman à la première personne* (La Sorbonne, 1975)²⁹¹. En este libro el autor clarifica las dos direcciones narratológicas que tomó hacia 1700 la literatura en primera persona: o bien se retoma el esquema (¿auto?) biográfico de la novela picaresca, o bien se aplica la estrategia de primera persona al universo ficcional de la *nouvelle*. La primera opción se vincularía con los usos autoficcionales e “íntimos” en una escritura de tono “passionnel” y la segunda justamente viene a poner en cuestión la mitología pasional y el pacto autobiográfico que sirve de fundamento a la novela íntima tradicional. Así, Démoris examina cómo se ha dado toda una literatura del yo contra la tradición de la novela galante, por ejemplo, en la que la estructuración cronológica viene a poner orden “objetivamente” en el caos interior de la primera persona a fin de neutralizar el amor como evento. Desde esta perspectiva teórica, la novela de Castagnet correspondería a la segunda opción explicada por Démoris, es decir, a una *nouvelle* en primera persona ficcional que obedece a una suerte de crónica autobiográfica en la que el protagonista cuenta su experiencia en un tiempo (100 años después de su muerte) y espacio limitado (los meses que siguieron a su vuelta a la vida corporal en casa de su nieto). Este tipo de uso de primera persona se desvincula así de la notación biográfica y de una intimidad de clave amorosa; pero la revisión más importante con respecto al género se dará en el orden del

²⁹¹ En nuestro caso, hemos trabajado con la edición digital de 2002 publicada por DROZ, Ginebra.

tipo de tiempo narrativo. Como si de una suerte de diario se tratara se refiere día a día la nueva condición existencial de Ramiro Olivares en un viaje que lo conduce a su última reencarnación equina a través de un recorrido que coquetea con la epopeya, y que, además de desglosar los hechos, cimenta el ejercicio topográfico que nos explicará el nuevo paradigma *biotecnosocial* donde transcurre la historia. Para ello, el relato de registro informativo que se cuela a veces en la voz de Ramiro articula las vivencias de Rama con el nuevo modelo en el que se encuentra inserto, tal como se observa en los pasajes en los que se explica la flotación y las consecuencias que provocó en la historia de la humanidad (nuevas instituciones, nuevas políticas, nuevas relaciones familiares). Al hablar de sí mismo, el protagonista sobrepasa la vanidad y edifica un yo imaginario, es decir “[un] yo susceptible de proporcionar si no un modelo, por lo menos un ejemplo para la humanidad” (Miraux 2004: 47). En este sentido, la primera persona de Ramiro resulta aprovechable porque es singular a la vez que ejemplar y al presentarse en notación autobiográfica cronológica (Gusdorf²⁹²) enfatiza la descripción no solo de hechos, sino de lo que da unidad al tiempo y al espacio que los circunscriben. La cotidianeidad de Ramiro está compuesta por planos profundamente descriptivos que muestran las costumbres de la comunidad postflotación, sus áreas y paisajes. De igual forma, es sugestivo recalcar que cada “testimonio” es a su vez también descriptivo, lo que notamos desde el inicio:

1.1

Teo me hace señas sentado desde los escalones frente a la puerta. Abre la boca, pero la vejez le impide hablar; él también sonríe y mueve la cabeza como diciendo que sí. Tomo la mano de mi hijo, hinchada como una bolsa de hielo, pero que aprieta fuerte (Castagnet 2012: 9).

Esta presencia viva de la prosopografía a lo largo del texto, o sea, la acumulación de rasgos específicos del retrato descriptivo: caracterizadores, amontonamiento de la información,

²⁹² Georges Gusdorf recuerda que todo gesto de decir una vida requiere presentar al individuo “en orden de desfile”, es decir, a partir de una selección de eventos ordenados con algún tipo de matriz (Gusdorf 1991), a fin de “poner orden en el todo”.

enumeración servida por una sintaxis paratáctica, abundante adjetivación sinestésica hace que Ramiro se vaya desplegando en la escritura ante los ojos de un lector no experimentado con el proceso de la *quemazón* y el modelo de la *flotación*: “[me] ayudan a dar mis primeros pasos” (9), “[los] síntomas después de regresar de la flotación son poco sueño y mucha hambre” (9), “[e]l cable de la batería entorpece mi regreso al cuarto” (9) o “sentir la rugosidad del mundo”(9) (Castagnet 2019).

Todo lo que nos enseña el personaje sólo puede transmitirse en un tiempo presente ordenado, descriptivo y factual que se sitúe entre el mundo interior (“¿Cómo vengarse cuando no existe la muerte?”) y el mundo exterior (uñas mordidas):

La certeza me despierta del adormecimiento; cada día, despierto o en flotación, me hago la misma pregunta ¿Cómo vengarse cuando no existe la muerte? Me muerdo las uñas de mi nuevo cuerpo, las arranco antes de llegar al final, las escupo al piso y vuelven a crecer sin que yo pueda responder (Castagnet 2019: 21).

La primera persona en presente es efectiva para subrayar el vaivén entre lo que le sucede físicamente a Ramiro y lo que él siente²⁹³. Esto permite mantener cierto equilibrio entre la realidad y la ficción, importante rasgo estético que denota el *distanciamiento* necesario para no perder contacto con la “realidad interna” (el yo del narrador) y elevarse a la fantasía (el traspaso corporal) a fin de enfocar un mundo que resulte familiar pese a su extravagancia. Este recurso consigue aparentar una visión lo más objetiva posible del nuevo mundo desde el punto de vista externo del “recién llegado”. Aquí, Castagnet recobra una estrategia escritural muy utilizada en el género de ciencia ficción o, incluso, en otras novelas antecedentes con historias similares en las que llega un personaje extraño (generalmente extraterrestre o alguien de otra época) a un universo también insólito, baste nombrar *Un yanqui en la corte del rey Arturo* de Mark Twain

²⁹³ El motivo del travestismo resulta muy operativo para exponer esta dicotomía. Si bien este motivo forma parte del arsenal literario desde siempre, en los últimos tiempos ha cobrado mucha fuerza narrativa para abordar problemáticas actuales relativas a la identidad sexual. En este caso, el cuerpo de una mujer gorda que alberga a Ramiro se presta narrativamente por un lado a la ensoñación sexual y permite experimentar las igualdades entre hombres y mujeres al mismo tiempo que pone sobre el tapete la sensación de extrañeza material propia de la ciencia ficción.

que además de estar escrita en primera persona se refiere al motivo de la “transmigración del alma” y la “transposición de épocas y cuerpos”. Tal como ha señalado John Prince, la ciencia ficción aprovecha la primera persona presente y el motivo del “recién llegado” para explicar al lector el nuevo paradigma donde habitan los personajes y sus contradicciones (Prince 1990: 279).

El cariz autobiográfico de la diégesis favorece una inmersión introspectiva relacionando el interior perturbado de Rama y un exterior que le es ajeno y cuya mejor manera de expresarlo es justamente a partir de una primera persona que se va autoforjando al mismo tiempo que se reconoce y se enuncia: “Paso la mano por la cabeza del más pequeño y le digo: ‘Que vibrante tenés el pelo’; mi voz me resulta extraña” (9). Es aquí donde podemos registrar esta notable desviación de los géneros tradicionales de la intimidad narrados en primera persona²⁹⁴: el relato retrospectivo y la no marcación de la convención lingüística (escrita u oral)²⁹⁵. Jean-Philippe Miraux explica -al igual que Tacca- en su libro sobre las escrituras del yo (1996) que este tipo de escritos reproducen generalmente un relato regresivo en tanto cosmogonía de felicidad, ya sea pasada (*Confesiones* de Rousseau), ya presente (*Lazarillo de Tormes*)²⁹⁶ que se expresa con una retórica de la exclamación, del apóstrofe o del encantamiento: “[son] figuras específicas para una escritura de la añoranza, de la melancolía, que muy a menudo opone la turbulencia de

²⁹⁴ Y de la ciencia ficción.

²⁹⁵ Oscar Tacca, en su estudio sobre las voces en la novela, argumenta que la mayoría de las narraciones callan las circunstancias materiales del relato. Otras, por el contrario, entre las que se encuentran las historias de vida (diarios, memorias, autobiografías, cartas), ponen de relieve el acto de escritura y la reconstrucción regresiva hecha por el personaje. En el primer caso, “la escritura aparece como una rara solidificación de la palabra, como su condensación en un extraño ornamento: el de la literatura. La obra encierra la misma gratuidad del universo. La segunda solución [presentificar las condiciones de escritura] es más coherente. El narrador no sólo asume la palabra, sino que consigna las circunstancias del relato, tal como lo hiciera Chejov: ‘Estoy escribiendo estas líneas mientras la lluvia golpea los vidrios y el viento aúlla’” (Tacca 1970: 115-116). Según Oscar Tacca entonces, las narraciones en primera persona protagonista mayoritariamente presentan dos características: los hechos se relatan en pasado y desde una estructuración de género que contiene a la escritura como convención.

²⁹⁶ Tras explicar que los relatos autobiográficos se manifiestan tradicionalmente de forma retrospectiva a través de un movimiento de retorno elegíaco para analizar regresivamente al yo, Miraux detalla que tal movimiento puede situar la felicidad en el pasado o en el presente de la enunciación: “En el registro picaresco se ve que el pasado representa un tiempo degradado y que el presente es un tiempo feliz. A la inversa, las *Confessions* de Rousseau, a pesar de algunos episodios negativos, relatan episodios felices del pasado, mientras que el presente de la enunciación, se sitúa en un periodo degradado y desdichado de la existencia” (1996: 43).

los momentos presentes a la singularidad de un momento único, precisamente identificable en la historia del individuo” (Miraux 1996: 44). Como es de notar, nuestra novela no solamente renuncia a la regresión temporal sino también a su retórica, pues la “circunstancia extraordinaria” se exhibe “desde una voz neutra, de medida fáctica, policial, como un *as-a-matter-of-facteness*” (Prochazka 2020: e.11)²⁹⁷; una voz que solamente puede cartografiar un mundo (interno y externo) que se está experimentando en el instante en que se está diciendo; por lo cual no cabe ni nostalgia ni añoranza.

Jean-Philippe Miraux analiza igualmente que las escrituras del yo (ficcional o biográficas) presentan una serie de motivaciones que pueden resumirse en la elucidación de una trayectoria (postflotación-cuerpo animal), la voluntad de ordenamiento de la totalidad (nuevo paradigma biológico, social e histórico), el examen de sí mismo (Ramiro en su nuevo cuerpo, en su nueva familia y frente a sus nuevos proyectos) y la búsqueda de una felicidad perdida. Este último punto es el que se potencia principalmente con el uso retrospectivo de la narración (Miraux, *Démoris*), pero la propuesta futurista de Castagnet lo canjea por una narración en presente que busca aumentar el sentido de referencias quebradas del personaje, para quien el día en que sucede la acción relatada es un día sin referencia pasada, pues obedece a otro paradigma biológico. El presente gramatical pone el acento en la simultaneidad del evento y la expresión, concomitancia que se distingue de las formas usuales del relato en primera persona en el que la expresión es siempre posterior al acontecimiento (Cohn 1981: 198). La inmediatez de *experiencia* y *decir* distorsiona las convenciones genéricas tanto de los usos retrospectivos en el relato de una vida como de las usanzas en la ciencia-ficción, pero le sirve al autor para naturalizar el desacomodo íntimo de Ramiro consigo mismo (en cuerpo y alma) y con los otros, como también con el modelo de futuro: “Lo veo, pero no lo acepto. Entiendo que su cuerpo va a dejar de funcionar, y luego va a cesar la actividad cerebral. No entiendo que con ello se va a

²⁹⁷ En el prólogo a la edición digital de *Pesopluma*, 2020.

desintegrar todo lo que identifico como mi hijo menor. La culpa es de internet, del estado de flotación, de los cuerpos quemados; todo lo que íntimamente yo represento” (Castagnet 2019: 106).

El acto y la palabra aquí se superponen en un simulacro diarista (1.1, 2.1, 3.3, etc.²⁹⁸) que no nos deja claro si proviene de una voluntad de escritura o solamente de palabra, dejando la narración en un limbo que no llega a pronunciarse ni como “écriture”, ni como “parole” y que podría ser calificada como un “monologue autonome d’aspiration autobiographique”, es decir como un texto “au statut problématique” (Cohn 1981: 200) cuya naturaleza exige que desaparezca toda justificación o vinculación realista del origen textual: “Ce type de monologue ne peut donner l’illusion qu’il rend compte d’un flux de pensées ou événements” porque simplemente renuncia a “[une] relation causale entre langue intérieure, actions fictives et texte écrit”, relación que se encuentra a la base de los géneros tradicionales de la intimidad.

Esta estructura narrativa ambigua en la que un yo protagonista en presente relata su vida, pero renunciando a toda huella manifiesta de simulacro genérico (y evocándola igualmente) en términos de escritura y oralidad debe leerse en paralelo con la idea de una intimidad capaz de expresarse en la ambigüedad, en un estatus discursivo de lo implícito, es decir, como interioridad intersubjetiva e indeterminada que se revela en su ocultación.

Según el análisis de Dorrit Cohn, esos textos de estatuto problemático del yo (ni diarios, ni autobiografías, ni grabaciones, ni memorias) se hermanan con modalidades también problemáticas, entre las que sobresalen el subgénero de la confesión y el modo fantástico principalmente porque contienen “hypocondres invétés”²⁹⁹ con tendencia a “se parler tout seuls” en los momentos de gran tensión psicológica. De allí que la primera persona resulte tan

²⁹⁸ Cada “capítulo” está fragmentado en minisecciones con ítems que representan diferentes momentos del personaje.

²⁹⁹ Cohn rescata esta expresión de Dostoïevski en “La Douce” para señalar cómo en momentos de crisis el héroe es invadido por un estado mental desordenado y alejado de la realidad (Cohn 1981: 205).

pertinente en *Los cuerpos del verano* en tanto fórmula intermediaria que convoca la crisis existencial y el aura cronológica sin implantarla, que rememora el pasado sin los usos retrospectivos poniendo el acento en el instante de la enunciación a fin de dar cuenta de una vida que se está viendo arrastrada por la corriente de una nueva era. La trayectoria cronologizada de Ramiro toma la forma de un rito de pasaje (a su ser caballo) o de iniciación del “yo” (a un nuevo modo de existencia posthumana). Esto, claro, desde el rito como asunto de cambio existencial en el que un sujeto deja una etapa de su vida para franquear otra; y como acogida en otro grupo (Eliade 1983: 156), además de revelar un proceso de revitalización del *yo* en un espacio y un tiempo determinados y con un conjunto de personas (los “otros”) también determinadas. Así, por ejemplo, Ramiro concluye: “Soy un caballo amarillo; o quizás rojo. Mis ojos miran hacia ambos lados. El horizonte es extenso y plano. Puedo ver mi comida, veo lo que necesito, y lo que no, lo huelo, lo oigo o lo siento. Pisadas, ruedas, silbatos, voces, tormentas” (Castagnet 2019: 121). La figura del revestimiento corporal de Ramiro demuestra quizás el lugar material de la intimidad y se erige como el más adecuado para pensar los cambios. Travistiéndose en caballo, el protagonista hace un gesto simbólico de ruptura con su propia naturaleza humana, es decir, con esa impureza humana que desmembró cuerpo y espíritu negándole al hombre su “intimidad última” (la muerte). Los cuerpos resultan ser el símbolo evidente del revestimiento de una intimidad pervertida. En una naturaleza depravada, entonces, no se puede ante la muerte encontrar la pureza más que en lo animal. Esto parece decirnos la novela, la evidencia es clara: el animal, en virtud de su inferioridad aparente, se vuelve el ente capaz de acunar la intimidad del personaje tanto en su alteridad (“Puedo oler como se disuelve mi ego”, 124) como en sus deseos. En un universo que existe bajo el signo del mal, de la caída (“Debo parar en seco: donde hay muerte hay depredadores”, 123), la existencia animal se vuelve ejemplar. Su estatus particular en el orden vital aparece como el símbolo de la injusticia de los hombres.

En esta voz de tonalidad autobiográfica se explicita en el encuentro de lo uno y lo múltiple en el personaje, la acompañan imágenes de una comunidad reunida (Cuzco le da de pastar, Moisés le ofrece ser un “caballo de troya”, el nieto lo cuida como su nueva veterinaria, y Vera vendrá a tomar el cuerpo de una potrilla) que contrasta con la incomodidad del trayecto anterior y con las sensaciones que daban prueba del conflicto existencial: “El último miembro fantasma desaparece” (Castagnet 2019: 124).

Desde este punto de vista, el uso de la primera persona en presente plantea cuestiones relacionadas con la disposición de la intimidad del *yo* que se realiza en la potencia de lo que le es real e inmediato, es decir, en todo aquello que vigoriza la vida del *yo* en un espacio-tiempo-ritual particular y en contacto con los *otros* que lo acompañan: la familia, Moisés y Cuzco. Es además en este espacio-tiempo-ritual que se soluciona la crisis de identidad de Ramiro al honrar cada uno de sus resguardos (esa intimidad humanamente animal) después de haber experimentado el desplazamiento forzado en tres cuerpos que nada tenían que ver con sus deseos, pulsiones y necesidades.

La crónica del autorretrato de Ramiro Olivares al iniciar su recorrido como “quemado” necesita de una primera persona protagonista para representar la intimidad crítica en un contexto de desplazamiento y migración total (de cuerpos, de costumbres, de lugares, de sistemas, de amores). Además, la narración cronológica resuena con el género testimonial y salvaguarda cierto régimen realista que permite ser más asertivo cuando se trata de hacer repicar la familiaridad pasada en un régimen de presente tan extraordinario, algo fundamental para una novela que piensa la intimidad en circunstancias enrarecidas tal como hemos analizado en el capítulo anterior (demarcación corporal y digitalidad). Un *yo* desacomodado aumenta la verosimilitud, proporciona claves para conocer la novedad del entorno y comparte junto al lector la trayectoria épica, amén de proporcionar una visión crítica de la vida humana.

Por su parte, la trasgresión de emplear un protagonista que cuenta su propia historia en presente sin especificar ante qué género estamos nutre una sensación de no mediación imprescindible para evocar la intimidad como efecto, y no como condición de lenguaje. Por otro lado, este gesto es revelador del proyecto de desintegración final del *yo* en caballo y no de recomposición identitaria propia de una escritura netamente autobiográfica (remembranza). El mundo de sensaciones y vivencias que trasmite Rama no puede ser retrospectivo porque es inseguro, inestable y desdoblado en significados y maneras. El propio personaje no está fijo, sus creencias, deseos y pulsiones migran al igual que su cuerpo, su intimidad es performática y no dada con anterioridad a la experiencia. El cambio de sentimiento y actitud hacia Bragueta es sintomático de esta dimensión intersubjetiva entre las pulsiones y deseos del individuo y su confrontación con la colectividad. Por eso mismo, el relato autobiográfico no sirve a modo retrospectivo pues no es una reorganización de la intimidad lo que persigue el personaje sino más bien el dirigirse hacia lo innombrable: la muerte, el olvido, las ausencias y el fútil anonimato de los cuerpos. De allí, que a medida que la vida de Ramiro avanza, el texto de Castagnet se vuelve lacunar, con grandes ausencias de información que reflejan las faltas del personaje. Esto se ve en la sucesión de las últimas experiencias corporales de Ramiro, que se describen de modo parcial y confuso tal como lo va sintiendo: “Para cuando me doy cuenta estoy en el suelo. La bolsa en mi cabeza no me deja respirar; quiero librarme, pero no puedo, no me alcanzan las fuerzas, mi traje se moja con algo que no sé si es agua, pis o detergente” (Castagnet 2019: 122).

Martín Felipe Castagnet no presenta una visión de futuro total a la manera clásica del género de la ciencia ficción, ni tampoco una autobiografía, ni una crónica diarista ni memorias en términos de formatos íntimos. Lo que hace el escritor es acercarse a todos los géneros, coquetear con ellos y rondar las fronteras de la subjetividad extrema con un narrador protagonista; pero cuando ésta comienza a cristalizarse, entonces la injerencia de un presente

factual diluye la integridad subjetiva en una apariencia de objetividad propia del sustrato científico del género. Sin embargo, la vuelta a la dimensión subjetiva (a través de la injerencia de lo sensorial y cotidiano, por ejemplo) se patentiza a cada paso y poco a poco se va creando una vivencia de la yuxtaposición verosímil-fantasía que teje una zona fronteriza posibilitadora de una intimidad en la que no sólo la muerte se *posea*, sino también el cuerpo mismo y las propias relaciones familiares y humanas.

V. 4. Schweblin, Barba y Harwicz o el desuso del género

En el margen interno del destino individual que escapa a la factura general de la Historia, estaría la especificidad de lo íntimo, en una especie de suplemento de lo privado, un campo extra de formato indefinido que apela a los afectos, los sentimientos, los deseos.

César Aira

Las cuatro novelas analizadas anteriormente apelan a un arco de modelos textuales considerados íntimos, ya desde los formatos (cartas, diarios, autobiografías, confesiones) ya desde las temáticas abordadas (amistad, amor, sexualidad, muerte) pero siempre proponiendo una vuelta de tuerca tanto al género en la ficción como a la concepción de intimidad tradicional. Los ejemplos abordados revelan la eficacia del uso de formatos íntimos en los argumentos al mismo tiempo que sus debilidades y fingimientos en las actuales condiciones de enunciación. Esto es lo que leímos en Sara Mesa y Andrés Neuman cuyas novelas seguramente son las más personales e introspectivas del corpus en virtud del diálogo que establecen desde/con especies tan *íntimas* como el diario, la confesión, la memoria, la correspondencia y la elegía para decir el dolor de la pérdida y otorgar una función catártica y restitutiva a la intimidad de los protagonistas. Por su parte, la ambigüedad de registro en *Los cuerpos del verano* plantea la influencia de las temáticas y formas de la literatura intimista en un formato de tinte especulativo

convirtiendo la novela en ensayo, monólogo y figuración autotélica del espacio interior del personaje protagonista.

El análisis llevado a cabo conduce a pensar que, en contraposición a la noción clásica de intimidad y de géneros de la intimidad, los casos presentados operan una reelaboración de los géneros en las tramas, precipitando a veces los géneros al vacío, y otras rescatándolos para aprovechar su codificación como evento de escritura que irrumpe y enfrenta dos dimensiones del individuo, lo exterior y lo interior. En ejemplos como *Los cuerpos del verano*, ese mismo enfrentamiento tiene lugar, pero en la ambigüedad del componente reconocible como *íntimo* (cartas, memorias, grabaciones, diarios).

La convicción que está en el origen de este uso de los *géneros de la intimidad* asume que tanto las categorías escriturales como la intimidad misma son nociones inestables de límites y formas difusas, espacios caracterizados por la convivencia entre lo publicable/privado y lo íntimo. Sin embargo, lo que se expone de una manera radicalmente diferente a otros tratamientos³⁰⁰ es la convicción de que esas desviaciones en los usos de los géneros se condicen con una transformación de la noción de intimidad tradicional en el campo de la literatura. Así, lo público y lo privado se aproximan situándose ambas categorías en una relación de naturaleza civil que efectivamente se puede representar muy bien en géneros estancos e identificables en solitario; sin embargo, al mudar la noción misma de intimidad los géneros claramente definidos resultan obsoletos pues funcionan en virtud de una convención y de una norma de naturaleza pública (y publicable) en cuyas coordenadas no puede ser asumida la intimidad. El choque entre lo público y lo privado en el orden de lo real es entendido como una percepción personal y subjetiva de lo que siendo de naturaleza contractual se prefiere exponer o mantener en secreto,

³⁰⁰ Infinitos son los ejemplos en los que se da un uso ficcional e híbrido de los géneros, pero con un sustrato de notación autobiográfica, principalmente en la literatura argentina tal como lo han mostrado Arfuch, Giordano o Sarlo. Quizás un arquetipo de este uso sea *Historia de mi madre* de Angélica Gorodischer.

o sea, siempre es refrendado civilmente. Por el contrario, lo íntimo no precisa de autenticación social pues da cuenta de un orden distinto, de una alianza entre las *disposiciones* de cada uno en concomitancia con la comunidad que lo alberga. Esto supone que, si hay cambios radicales en la comunidad, también puede haberlos en la intimidad y por ende en sus modos de representación. De estos cambios estimó Paula Sibilia que nació una *espectacularización del yo* (Sibilia 2008):

En los últimos años surgieron, en internet, un conjunto de prácticas que podríamos denominar “confesionales”, “diaristas”. Millones de usuarios de todo el mundo se apropian de las diversas herramientas disponibles online, y las usan para exhibir su intimidad. Los detalles más jugosos o inocuos de sus vidas supuestamente privadas se exponen todos los días en las pantallas, derramándose en blogs y fotologs, a través de webcams siempre encendidas o en sitios como YouTube, MySpace y Facebook.

Un verdadero festín de vidas íntimas que se ofrecen sin ningún pudor ante las sedientas miradas de cualquiera que desee dar un vistazo. La tendencia es muy actual y, de hecho, excede los márgenes de la web para inundar todos los medios de comunicación (Sibilia 2008: 34).

Entonces, si la historicidad de las formas se piensa y construye desde una historia cultural podemos aseverar que a nuevas coyunturas les corresponderán diferentes modos de representación y que, por supuesto, la transformación de los géneros y sus apropiaciones sufrirán asimismo cambios, poniendo en entredicho las características que definían al género. De esto han dado cuenta los textos precedentes, de cierto desgaste en los motivos habituales (casa, familia, cuerpo), en los personajes (yo autoficcional), eventos (muerte y corporalidad) y retóricas (pathos) que en la tradición intimista constituían el eje del relato y suponían el umbral hacia “lo más interior” y “lo más auténtico”. Así, aparecen contenidos extraños a lo íntimo, tal es el caso de la intimidad entre/desde desconocidos o rupturas en el nivel discursivo como el vacío o la pérdida del valor intrínseco de ciertos formatos, como cartas que no comunican

(“*carta. Ejercicio de invención de un destinatario*”³⁰¹), confesiones que no confiesan, memorias³⁰² que no recuerdan, diarios que fabulan literatura:

The type of storyteller I try to be is the short storyteller. That brevity takes me to a frontier terrain that, for the kind of writer that I am, interests me a lot, which is being able to experiment with the possibilities and interventions of the different genres. That is, making a 30-page poetic story would possibly be a failure, but making a four-page poetic story can be tried. I like to experiment with the poetic possibilities of the story, with a certain aphoristic syntax; that basically the story is an exercise of synthesis, syntax and evocation of all the literary exercises of the human, of the proper and of the untransmissible (Neuman 2014: 36).

A su manera, Neuman explica la deshabituación de los géneros en tanto relevo de los modos adoptados por lo íntimo, antes caracterizado por la presencia de ciertos elementos en el mundo narrado, en el nivel semántico, ahora reemplazados por innovaciones en el nivel sintáctico, por ejemplo. Todos estos comedimientos relevan que los marcos clásicos que desarrollaban y estructuraban la tradición teórica de la intimidad han perdido alcance para dar cuenta de las novedades de una dimensión humana sometida a procesos de cambio sustanciales en los últimos años. Como consecuencia, las obras reducen la valía intrínseca de los géneros como portadores directos de intimidad y los emplean sólo como agenciamientos escriturales pertinentes que construyen significados en paralelo con la aventura ficcional en la que se encuentran. El hecho de volver los géneros reconocibles en la trama ficticia desviándolos de su importe inicial hace, como hemos marcado, entrar en crisis el paralelismo entre el género y su poder de representar la intimidad convencionalmente y cuestiona la posibilidad misma de representación de la intimidad en un signo único y ya negociado en el mundo exterior, lo que equivaldría a su perversión.

Gran parte de los estudios críticos sobre la cuestión de los géneros llama la atención acerca de su relación competitiva, trato que ya Lyotard definió como “agónico” y Sylvia Molloy

³⁰¹ Definición de *carta* en *Barbarismos* de Andrés Neuman (2014). Pero también esto debe ser pensado en el contexto de *La vida en las ventanas*, la gran novela epistolar de Neuman, donde Nick escribe a una Marina que nunca aparece, lo que muestra la presencia del género (correspondencia) pero cambiado en monólogo.

³⁰² Neuman define las *memorias* como “capacidad escrita de almacenamiento de un artilugio, directamente proporcional a la amnesia de su usuario” (2014 e. 468, edición ebook).

como “interventor”. Recordemos que el filósofo francés ve en los géneros un problema de injusticia, principalmente porque pasan por alto la heterogeneidad de las expresiones para someterlas a una finalidad, lo que genera una competencia entre ellos a fin de buscar la mayor cantidad de frases para perseguir un mismo objetivo. De esta manera, sostiene Schäffauer, “[los géneros] entran en una situación de conflicto con respecto a la frase y a otras frases posibles que excluyen. Lyotard entiende este conflicto como *diferencia* en el sentido de un litigio no arbitrable (*différend*) (Schäffauer 2006: 252)³⁰³. Ahora bien, si Lyotard focalizó la *injusticia* de los géneros, Sylvia Molloy³⁰⁴, ya aceptando tal iniquidad, se centró en apelar a pensar los géneros desde una eficacia no destructora con la totalidad sino en tanto capacidad *interventora* en otros discursos. Así, el valor de las cartas entre Sonia y Knut no representa la intimidad por ser cartas sino por su fuerza aglutinadora de rasgos psicológicos que tercián los intercambios emocionales de la pareja. Desde esta perspectiva, las estrategias escriturales de las novelas funcionan como reconocedores de la desigualdad³⁰⁵ entre los géneros al mismo tiempo que intervienen (ya que no puede ser visible) para desestabilizar no sólo la categoría de lo escrito sino también de la posibilidad de reconstrucción de una intimidad concluida y consumada capaz de asumirse en una ley con normas y convenciones, implícitas y explícitas, que regulan los modos de leer y escribir (géneros). En este punto, cabe recordar lo que irónicamente Jacques Derrida se autoimpusiera con respecto al género literario en *La loi du genre* (1980):

NE PAS MELER les genres. Je ne mêlerai pas les genres. Je répète: ne pas mêler les genres. Je ne le ferai pas. Supposez maintenant que je laisse ces énoncés résonner tout seuls. Supposez: je les abandonne à leur sort,

³⁰³ El mismo Markus Schäffauer llama la atención de que se podría objetar que Lyotard suele referirse a discursos (y no a *géneros*). Pero hay que recordar que el filósofo francés la mayoría de las veces no se refiere ni a los “géneros” ni a los “discursos” sino a los “géneros del discurso” (*genres du discours*). Así, “[l]a observación parece ser poco satisfactoria por no distinguir nítidamente entre género y discurso, pero el propio Lyotard evita distinguir en *Le différend* entre distintos conceptos como «frase», «género», «discurso» y «género del discurso», justamente porque tal distinción sería contradictoria por falta de un metadiscurso acerca de la distinción absoluta, lo que no obstante postura a partir del sentimiento de lo sublime” (Ver Schäffauer 2004).

³⁰⁴ La crítica Sylvia Molloy fue una de las primeras en América Latina en tratar la cuestión de los géneros (literarios y sexuales) en muchos artículos, pero para nuestro enfoque nos resultó operativo su texto *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, no por la relación que explícitamente hace entre género y nación, e identidades sexuales disidentes, sino por sus intentos de pensar y cartografiar diferentes formaciones discursivas.

³⁰⁵ Molloy no habla de injusticia sino de que hay enunciados “resistentes” al género (Molloy 2012: 818).

je libère leurs virtualités aléatoires et les livre à votre écoute, à ce qu'il leur reste et que vous lui donnez de mouvement pour engendrer, sans que je me tienne derrière eux pour en répondre, des effets de toute espèce. J'ai seulement dit, puis répète: ne pas mêler les genres, je ne les mêlerai pas (Derrida 1980: 251).

Reactivo a estas afirmaciones, Derrida asumirá dos de sus probables lecturas (*hypothèse*): o bien aceptar que cada género es una proposición descriptiva, constatativa, neutra y necesaria para que el género *diga lo que tiene que decir* (un *engagement*), o bien cada intervención genérica debe ser tomada como “un ordre bref” (Derrida 1980: 252), o sea como una resonancia elíptica de un consenso en torno a algo que nos diría algo así como “para que esto sea esto, no debe ser aquello”. A este razonamiento Derrida lo llama “La loi de la loi du genre” y así indica que todo género al moverse en las aguas de la ley común demuestra su naturaleza impura, es decir, contaminada por todas las contraleyes que convoca para autolimitarse:

Avant d'en venir à l'épreuve d'un certain exemple, je tenterai de formuler, de manière aussi elliptique, économique et formelle que possible, ce que j'appellerai *la loi de la loi du genre*. C'est précisément un principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du parasite. Dans le code de la théorie des ensembles, si je m'y transportais au moins par figure, je parlerais d'une sorte de *participation sans appartenance*. Le trait qui marque l'appartenance s'y divise immanquablement, la bordure de l'ensemble vient à former par invagination une poche interne plus grande que le tout, les conséquences de cette division et de ce débordement restent aussi singulières qu'inimitables (Derrida 1980: 256).

Sin entrar en un análisis exhaustivo de la conferencia de Derrida, una empresa poco menos que consecuente, es pertinente para nuestro trabajo resaltar cómo las obras aquí tratadas inquietan las seguridades taxonómicas de los géneros de la intimidad justamente porque encarnan esas contraleyes, no sólo en términos literarios sino también filosóficos, pues lo que anteriormente se consideraba dominio íntimo hoy ha entrado a formar materia constitutiva del dominio público, ese *yo espectacularizado* del que habla Sibilia, constatación que implica una revisión del concepto de intimidad, tal como venimos mostrando. En este sentido, los textos de Sara Mesa, Andrés Neuman y Martín Felipe Castagnet analizados aquí muestran la dificultad que supone hallar categorías operativas para representar las novedades de una intimidad

desbordada, una intimidad que se resiste a la presión por su explicitación, una intimidad cercada por las actuales demandas de significación pública y privada. Frente a esta constatación, los autores exploran textualmente no una *pertenencia* de/a géneros íntimos clásicos sino su *participación* en el tejido novelar en tanto técnicas de escritura.

A diferencia de las propuestas *participativas* de los géneros, ahora la intimidad en las *nouvelles* de Ariana Harwicz, *Kentukis* de Samanta Schweblin y *Ahora tocad música de baile* y *Versiones de Teresa* de Andrés Barba va un paso más allá realizándose sin los géneros de la tradición intimista en sus tramas, lo que implicaría una borradura total del formato en tanto capacidad *enunciativa* de la categoría. Sin embargo, creemos que esta aparente retirada de los modelos no refleja explícitamente un renunciamiento a la dicción de la intimidad sino un síntoma de los cambios dentro de las coordenadas de expresión íntimas hoy presionadas por las disputadas de lo privado. Andrés Barba escribe al respecto:

Nuestra fascinación por el *biopic*, por los poemas (un tanto chuscos) y póstumos de Marilyn, por la confesión, nuestra sed de consumir intimidad ajena, de secreto ajeno, del porno ajeno, pone de manifiesto dos cuestiones claras y en cierto modo contrapuestas; por un lado, que todos nos sentimos con derecho a juzgar e igualar, por otro, que nadie parece saber vivir a derechas su propia vida y necesita devorar cómo otras personas, en el cerco de su intimidad, han resuelto lo que no hemos sabido resolver nosotros; el amor, la enfermedad, la soledad o la muerte. Más aún si esas personas han tenido una dimensión pública. Y más aún si se han demostrado poco solventes en esas lides (Andrés Barba en Babelia 2010: 12).

Ante esta voracidad del consumo de la intimidad ajena, a lo que apelan estos textos es a una revisión de las categorías críticas que usamos para hablar de constelaciones íntimas, básicamente porque cada intimidad existe a “derechas de su propia vida”. La trilogía de Harwicz pone en escena urdimbres narrativas dislocadas cuya asimilación a cualquier tipo de formato es inoperativa. Schweblin nos entrega un espacio narrativo en el que se cruzan diferentes cuentos con narrador omnisciente donde el mundo kentuki funciona como elemento estructurador. Y, por último, Andrés Barba intuye la intimidad en momentos de discapacidad, tanto en *Versiones de Teresa* como en *Ahora tocad música de baile* con novelas de exploración

coral. Hay solamente una ocurrencia en *Ahora tocad música de baile* donde aparece un formato íntimo de manera más o menos explícita: la confesión. En ciertos momentos de la novela intervienen primeras personas en la narración, ya desde la voz de Pablo dirigiéndose a un “Señor Presidente”, que parece ser el presidente de su empresa, RENFE, ya de Bárbara reconociendo algún momento de pudor (primera relación sexual con Manuel, por ejemplo) o Santiago que recuerda el momento del accidente de manera borrosa y expía la culpa de un golpe también en tinieblas dado a su madre³⁰⁶. Esas escasas formas de una oralidad confesional aparecen y desaparecen en el texto sin prácticamente marcación y se diluyen rápidamente en el entramado omnisciente de la obra. Son ráfagas de interioridad que, más que dar una versión de verdad, aumentan la inexactitud y se empalman con el resto de la trama, aunque es principalmente en ese resto de omnisciencia donde más se aprende de la interioridad de cada personaje. Esas intervenciones de tinte confesional guardan dos sentidos: recordar una y otra vez lo convulso de la travesía íntima de los miembros de la familia y, en segundo lugar, instaurar un aura de sospecha frente al accidente de Inés, ya que el “Señor Presidente” parece ser un funcionario de alto cargo de la Renfe, pero también podría ser, un juez que debe dictaminar sobre un asesinato. En este sentido, el final abierto de la novela invita al lector a la experiencia íntima total: no hay posibilidad de arbitraje público porque evocar textualmente la intimidad no puede hacerse desde las normas o las sentencias, lo que juzga un dictamen judicial es el acto público no la intimidad del acusado. De esta manera, Andrés Barba restringe y expande todas las afirmaciones que verían en la muerte de Inés un crimen, dejándole al lector la “carga” de la decisión final. Gracias a estas nimias intrusiones de tono confesional, el autor siembra la duda en la mente de los

³⁰⁶ Se hace alusión en un momento a un golpe de “mano seca” dado por Santiago a su madre, un golpe que se hace patente cuando Bárbara en la morgue acaricia la parte del rostro no golpeada por la coalición; y que, ante esa “marca” Santiago se reconoce un ser “caído” un ser que ha cometido un acto impuro. Hecho que queda siempre en la indeterminación: “Era como si sintiese el contacto de la carne de Inés, aquella tarde, aún entre los dedos, como si en el último segundo (pero tal vez no fue así, tal vez lo ha inventado todo, cómo saberlo) se hubiese arrepentido y no lo hubiese hecho en realidad, no había sido un empujón, sino un pellizco, un pellizco que deseó dar a Inés en el borde de la cadera, recordaba el deseo... o no [...] o (tal vez sí, pero qué significaba exactamente preparar una escena)” (Barba 2004: 252).

lectores, al mismo instante que suspende un veredicto: “The verdict, murder or assisted suicide, would depend solely on the reader’s position, thus creating a text without an ending that can be interpreted *ad infinitum*” (Derrida 1976, citado en Medina 2016: 23).

Las narrativas intimistas tradicionales, ya sean autoficcionales (autobiografías) o personales (memoria, correspondencia o diario), intentan representar dos órdenes: uno que se decodifica en términos de formato, y otro de contenido (intimidad) que naturalmente no es *mostrable* pero se vuelve expuesto gracias al tipo de textualidad que lo contiene y el designio perseguido. La *finalidad* -para retomar la idea de Lyotard- o la *hipótesis* -para decirlo con Derrida- sería instaurar relaciones de similitud entre estos dos órdenes que guíen al lector a escudriñar una interpretación de la intimidad más allá de lo literal. Daniel Madélénant nos recuerda que, tradicionalmente, el género fue imprescindible para dar circunscripción a una serie de escritos cuya temática y modelación eran marginales a los intereses dominantes, como es el caso de la escritura femenina. Empero es innegable que en la actualidad el concepto mismo de género se ha desgastado y con él su operatividad y agenciamiento. Por ello, en gran parte de textos íntimos como *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin o *La recta intención* (2002) de Barba los formatos encuentran muy poco lugar pues son obras compenetradas con un escorzamiento de las figuraciones de la intimidad a partir de estilos más experimentales en proyectos que se resisten a manifestaciones de rígido significado (la escritura de Harwicz lleva al extremo esta idea).

La trilogía de Harwicz nos ubica en las coordenadas familiares, pues hay madres e hijos, pero la ausencia de una estructura lineal (regresiva, prospectiva o simultánea) afecta la capacidad del texto para funcionar simbólicamente, al mismo tiempo que, paradójicamente, incita a la búsqueda de algún significado para compensar la falta de sentido literal. Pareciera una apuesta naturalista exagerada en la que se suplanta una trama convencional por una serie de desconexiones en las relaciones de causa-efecto. Efectivamente el encadenamiento de

escenas es ineficaz en tanto argumento, muchas veces se suprimen las transiciones convencionales entre un nudo y otro y el diálogo entre personajes no contribuye a la construcción de la historia. En vez de esto, la técnica de fragmentos quebrados y escenas interrumpidas pone el acento en lo irresuelto, lo elidido, lo amputado. Los personajes galantean con el peligro, están al límite de padecer accidentes, aparecen y desaparecen sin lógica. Para los lectores, la experiencia es un sufrimiento constante y una confusión excesiva en la que los esfuerzos por encontrar sentidos acabados caen en el vacío. La misma autora manifiesta regularmente en entrevistas que sus textos pretenden transcribir literalmente estados mentales desasosegados y sensaciones de desequilibrio y desolación (Cabral 2020, Wolfenzon 2021, Centenera 2019). En la trilogía lo banal (piedras, objetos) y lo irracional (asesinatos) siempre amenazan con echar por tierra los últimos vestigios de estabilidad. La sombra de la violencia y la destrucción siempre flota en el ambiente: un bebé solo encerrado en un auto o encaramado a la punta de un árbol, menores de edad conviviendo con cuchillos o lapidaciones, mujeres borrachas por las carreteras o niños casi ahogándose en piletas pelopincho. Los finales tampoco terminan nada, de hecho, son un impase más en la sucesión de instantáneas. El suspenso que sirve casi siempre de hilo conductor, aquí se releva por sensualidades y gestos de intenso poder visceral. En las novelas, los hogares son sitios asediados por vecinos e instituciones, repletos de pasiones incómodas, abuso, amor y un desamparo en el que los mismos chicos no se conciben como víctimas inocentes de abusos (Sara Mesa) sino como seres cómplices en deseos y pulsiones moralmente embarazosas.

La desorientación que se experimenta en la lectura de Harwicz nos vuelve más conscientes de nuestra propensión a sacar conclusiones, a analizar las situaciones en busca de significados concluyentes y a anhelar el cumplimiento argumentativo. Es evidente que en un organismo de esta naturaleza el uso de los géneros resulte estéril, pues el género instaura un conjunto armónico entre representación y referente quitando todas las posibles difuminaciones

en esa otredad que es precisamente la cualidad que permite que estén colocados para cimentar significado. La cuestión de la notación textual de lo íntimo queda muy bien elaborada a partir de esta anulación del género ya que contemplar al género sería una forma de estandarizar también la intimidad. Pero si todo atisbo de representación formal decae, ¿cómo se expresa la intimidad? Recordemos que, según Sophie Dufays y Bieke Willem, las nuevas narrativas tienden a usar dos estrategias para hablar de la intimidad: la autoficción y el tratamiento alegórico. Anteriormente hemos demostrado cómo los textos de nuestro corpus desmontan los enfoques autoficcionales; sin embargo, podríamos también coincidir con Dufays y Willem en que la alegoría podría funcionar como estrategia escritural de representación íntima:

[e]n los relatos contemporáneos la intimidad, que según hemos visto no pertenece a lo privado sino está en su frontera y linda con lo público, es susceptible de constituir una alegoría “moderna,” es decir, un significante aislado, desbordante, que no logra integrar una trama narrativa convencional ni remitir a un referente según una relación codificada. En palabras de Idelber Avelar (que se refiere a Walter Benjamin), “alegórico es todo aquello que representa la imposibilidad de representar. El objeto de la alegoría sólo se ofrecería al conocimiento, por definición, como objeto perdido, objeto en retirada.” (247, énfasis en el original) [...] la alegoría moderna implica “una nueva relación entre un significante íntimo, hasta hermético, sin significado accesible y un sentido histórico desprovisto de vehículo expresivo, de representante adecuado” (Dufays / Willem 2016: 112)

Si embargo, desde esta visión estaríamos reemplazando el tratamiento genérico de la intimidad por uno alegórico, lo que en realidad volvería a entablar una relación entre representación y referente, además de retrotraernos a la idea de una intimidad inaccesible, hermética y desprovista de expresión. Desde nuestro punto de vista, la trilogía de Harwicz no contiene alegorías porque éstas resultarían incompletas e insuficientes y, por otro lado, tampoco evidencia una nostalgia por un objeto perdido, *en retirada*, típico de la alegoría, como podría ser la familia tradicional o la liberación total de toda constelación familiar. Lo que transmiten estos textos es una desconfianza hacia férreas estructuras significadoras como las instituciones o los vínculos filiares, aunque tampoco se negocia su claudicación. Lo que se hace es evocar sensaciones (de asfixia, ahogo, sofocación, angustia), temores (muerte, locura) y exponer

placeres y displaceres de la vida íntima (cópula, golpes, besos, miradas, sabores) en un continuum de acciones desbocadas que quiebran toda inercia y estatismo. De esta manera, no es un orden externo el que se convoca mediante el uso alegórico o el genérico, sino que se registra justamente una crisis en las estructuras de significación que insertan lo individual, personal, íntimo en el contexto de lo general y lo público citado en algún atisbo de modelación, pues de lo que se trata es de resistirse al *avancement* (Ricot 2020) de las lógicas igualitarias y contractualistas de lo público y lo privado en la vida íntima. Lo que se *presiente* en las novelas de Harwicz es un *ambiente cargado de vivencia* (Baudrillard, citado por Ricot 2020) que revela un mundo interior latente en sentencias exteriores. Esto queda impreso, por ejemplo, en el énfasis de lo material, corporal en los vaivenes de lo psíquico y emocional.

De esta manera, el repliegue de todo atisbo genérico o alegórico implica, más que un rechazo a la expresión, un profundo gesto de rescate de una intimidad incapaz de convertirse en información explícita con la que se podrían negociar leyes públicas. Tanto la dislocación, la *(in)coherencia* y la desorientación simbólica en el trabajo de Harwicz pueden ser su respuesta estética y narratológica al mismo fenómeno filosófico que Jacques Ricot y José Luis Pardo plantearon desde sus reflexiones: la tendencia a *pervertir* la intimidad en estructuras de significación concluidas y explicitables dentro de las coordenadas de la polis vaciando al hombre de esta dimensión tan esencial y única que debe ser mantenida en *peligro* y en el titubeo; algo así como lo que la propia autora reclama para su obra:

Quiero que la obra como la intimidad conserve su emancipación y su ámbito de libertad. Creo que una obra nunca debe ser juzgada por su posición política o por la adecuación o no a la corriente pública. Me parece importante que se mantenga independiente y que conserve su libertad (Pérez Coppen 2021: 34).

En el caso de *Kentukis* y los textos de Barba se podría aceptar -aunque con bastantes reparos- un tratamiento en clave alegórica, las nuevas tecnologías como alegorías de la incomunicación íntima y los personajes en situaciones de discapacidad como alegorías de un mundo interior puro e incontaminado; sin embargo, el principal problema al pensar desde este

lugar es la reconstrucción de un concepto de intimidad estable y representable formalmente desde una norma que evidenciara una voluntad disciplinaria³⁰⁷.

Frente a los patrimonios genéricos o alegóricos, una novela como *Kentukis* aparece como lo que podríamos calificar de *producción literaria de frontera*: el “border writing” (Emily Hicks en su libro *Border writing*, 1991) es un texto fronterizo, tanto desde el punto de vista del género literario (a caballo entre el cuento y la novela), como desde la visión de un mundo poblado por personajes que traspasan literalmente fronteras nacionales, continentales, etarias y geográficas, en un constante transgredir los sistemas referenciales de disímiles culturas y lenguas. Según Hicks, el “border text” es aquél que cavila, habla y escribe desde márgenes que constantemente se diseminan reflejando realidades semejantes en diferentes contextos de nación y de estado. Esto es lo que efectivamente sucede en la obra de Schweblin, incluso hasta el lector debe reconstruir las partes y establecer los nudos de estructura argumental y significación que permiten edificar sentido³⁰⁸. Tal como hemos analizado en nuestro capítulo anterior, las diferentes historias que se entretajan con los kentukis como elementos aglutinantes desprenden un ideario de trascendencia de la perspectiva única a favor de la multifocalización, que es

³⁰⁷ Muy interesante para este punto de vista resulta la polémica que mantuvieron diversos críticos latinoamericanos (Sommer, Franco, Alonso, Moreiras) con un texto de Frederic Jameson, quien proponía que “Todos los textos del tercer mundo [...] son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré alegorías nacionales” (Jameson 1986). Tomando esas polémicas palabras, la crítica norteamericana Erin Graff Zivin analiza los problemas que conlleva una lectura en clave alegórica, principalmente con respecto a las consecuencias en la formación de un canon literario. En nuestro caso lo que nos interesa rescatar de su análisis es la idea de que las lecturas alegóricas (incluso las cercanas a los conceptos de alegoría de De Man y Benjamin - diferentes a lo dicho por Jameson-) si bien posibilitan inscribir en la figura una relación problemática con el concepto de representación; también plantean la idea de que una heterogeneidad es homogeneizable en una única representación que por supuesto obedecerá a las condiciones de autorización en la vida pública. Para profundizar, ver Erin Graff Zivin, “The Metapolitics of Allegory”, en *The Yearbook of Comparative Literature*. Toronto Press, 2015, pp. 156-173.

³⁰⁸ Incluso Schweblin reconoce que para dar un sentido de *realidad* en la coherencia estructural de la obra trabajó con diferentes personas en cada una de las ciudades donde transcurren las acciones. Ella comenta que cada vez que escribía un pasaje enviaba el texto a algún conocido en esa ciudad para que lo revisara con los ojos de un local: “De hecho, las veinte y pico de ciudades en las que sucede *Kentukis* son ciudades que conocí por razones literarias. Viví dos meses en Shanghai, tres meses en la residencia de artistas en Oaxaca, donde sucede la historia de Alina, y estuve, aunque sea un solo día y de pasada, en ciudades como Erfurt o Lyon. Luego, por supuesto, el libro empezó a pedir otras ciudades, y aparecieron sitios en los que nunca estuve realmente, como Surumu, Sierra Leona o Honningsvåg, pero para las que sí encontré lectores locales que conocían las zonas, y con los que trabajé de cerca cada capítulo” (Viceversa 2020: s/p).

precisamente y desde el punto de vista de la forma lo que caracteriza esta novela como texto fronterizo: todo sucede más allá de fronteras oscilando entre la búsqueda de cada personaje de la alteridad y los vacíos de su mismidad.

En términos netamente genéricos, *Kentukis* sondea los procesos de resemantización posibles en el universo íntimo desde una obra concebida como acto de “desposeimiento de los estatutos narrativos” (Schweblin 2019: 32) que sobrepasa la antinomia cuento-novela para aproximar una identidad narrativa que englobe situaciones de dislocación más allá del género, por ejemplo, el hecho de que ciertos personajes no sean constitutivos de la trama más que puntualmente (el hijo de Emilia, por ejemplo). Se logra así un diálogo fecundo entre cuento y novela en una constante reapropiación de sus matices constitutivos:

Kentukis no es un cuento que salió mal, desde un primer momento ya entendí que esta historia en particular no se podía contar de una manera que no fuera con distintos personajes en distintos lugares del mundo y que para que la emoción funcionase debía ser coral. La diferencia entre un cuento y una novela no tiene que ver con las páginas; el género es una fatalidad con la que carga una historia. Una historia nace y ya pide una forma y ni siquiera pienso al inicio de una historia si es un cuento o una novela, sino lo que necesita (Schweblin 2018, s/p).

Pasamos entonces de una participación (o intervención) de los géneros históricos de la intimidad a tejidos narrativos que directamente prescinden de ellos a la hora de abordarla. En lo que concierne a los textos de Andrés Barba, encontramos una estructura similar a *Kentukis* en sus libros *Ha dejado de llover y Agosto, octubre* (según Segura (2020): “*nouvelles de nouvelles*”). *Ahora tocad música de baile*, al igual que *Versiones de Teresa*, apela a una narrativa omnisciente con focalización interna que va cambiando según los personajes y que apuesta a una elaboración de objetos y de una simbólica del universo intimista, tal como revisamos antes.

Creemos que esta ausencia de los géneros íntimos en las obras no persigue una voluntad de exclusión sino más bien una invitación (in)consciente a situar la intimidad en representaciones que sobrepasen un concepto férreo y estático de lo íntimo como algo, o bien,

inaprensible que no alcanza a ser evocado externamente dado su carácter *frutal*, o bien materializable en leyes comunes (género). La tradición genérica a la que adscriben todas las obras del corpus aprecia lo polimorfo y lo ambiguo como algo inseparable de la reflexión en torno a la intimidad, no solamente sobre lo que cada intimidad es, sino sobre el vínculo que las une a las otras dimensiones con las que existen (privada y pública). Así, las obras mentan la intimidad por fuera de los arcanos herméticos de la clasificación y de lo prescriptivo en favor de una palabra abierta, sugestiva e híbrida de un *yo* que transmita esa “porosidad del/al mundo”, según la acertada frase de Nicoletta Dolce al decir que “[l’]intime dont je parle est plus perméable aux choses, aux autres et au monde; il endosse, humblement et difficilement, le caractère universel de l’humanité de manière plus «complexe et imbriquée»” (Dolce 2012: 47).

CAPÍTULO VI

Capítulo VI

Recursos formales para aproximar la intimidad

Le sens de l'art n'existe que *dans la forme même, sensible, que l'artiste lui a donné*: mots d'un poème donc, mais aussi sons d'une musique, couleurs d'un tableau, tonalité unique d'un style d'écriture. Il ne peut donc être saisi qu'intuitivement, j'ose à peine dire silencieusement, dans l'*intimité*, justement, de l'expérience esthétique, à travers les intérêts affectifs qu'elle engage.

Yvon Quiniou

La intimidad como categoría de análisis es compleja puesto que es una noción vasta, huidiza y espinosa de tratar en su abordaje material, principalmente porque su manifestación no es del orden de lo decible e informable en palabra pública y argumentada, sino del orden de lo implícito en lo común; y si bien es justamente en las artes y, en nuestro caso, en la literatura, donde mejor se puede bosquejar su esencia, somos conscientes que cualquier intento de taxonomización sería desplomar nuestra tesis y, sobre todo, caer en la desnaturalización del sujeto de nuestro estudio; amén de comprimir el caudal de las posibilidades ofrecidas por los textos para su dicción. Asumida esta dificultad, también sabemos que reflexionar en torno a una serie de aspectos formales usados recurrentemente podría ayudarnos a continuar delineando ese pensamiento de lo íntimo que venimos intentando analizar. Examinaremos entonces los recursos estilísticos que los autores han utilizado para hacer ocurrir literariamente esa dimensión humana, precaria y no arbitrable que fragua complicidades, alianzas, paternidades, filiaciones y juicios no explicitables bajo las leyes de la ciudad.

El estudio de Sandra Cheilan al que nos hemos referido tantas veces en estas páginas ha expuesto dos formas principales de retratar “l'aventure intimiste” en el camino que une a Proust,

Woolf y Pessoa y ha significado el intento más sustancial y armónico realizado hasta la fecha, especialmente porque apuntala, además de los cambios en la novela de corte intimista, el nacimiento de una poética, en el sentido etimológico de *fabrique*, y en el sentido estético de *dispositivos* puestos en marcha para designar la diversidad de la vida íntima en el texto. Entre estos dispositivos, la académica francesa propone una “escenografía intimista” (*chambre, endormissement, maison, corps, objets domestiques*) y una representación enunciativa basada en el dialogismo y la heterogeneidad de la palabra interior (intertextualidad y polifonía). Ambos recursos de tinte espacial y discursivo representan para la autora lo plural, equívoco y oblicuo de la categoría de lo íntimo impresa en el relato desde “zones de dissension, d’alterité, d’hybridité et d’étrangeté” (Cheilan 2016: 159). Este entramado del discurso íntimo iniciado por Marcel Proust se juega, según Cheilan, en la modulación con el idioma extranjero en las obras de Fernando Pessoa, el diálogo con discursos oficiales sobre la intimidad en torno al silencio femenino y en la constitución de una polifonía mental en los personajes de Virginia Woolf.

Cuando el filósofo francés Yvon Quiniou reflexiona en torno a la comunicabilidad de la intimidad en la obra de arte, sostiene que el rol de la forma es decisivo en tanto *medio* que permite a los sentimientos íntimos de un individuo ser conocidos por los otros y no mantenerse en el silencio de la subjetividad, con el objetivo

“[d]’être connus par d’autres, qui pourront (ou non) s’y retrouver: on est à nouveau éloigné de tout formalisme impersonnel et c’est là le secret prosaïque de la communicabilité esthétique. Mais, tout autant, Vygotski montre bien que c’est cette *mise en forme* des sentiments ou des affects et effets qui permet à la *catharsis* affective d’avoir lieu: elle les met à distance dans un objet imaginaire, voire elle déréalise ceux-ci et nous offre ainsi la possibilité de jouir du contenu de l’œuvre, à travers un processus d’identification distanciée, et de le supporter quand sa présentation directe risquerait de nous effrayer (Quiniou 2020: 183).

En su análisis Quiniou busca explicar el porqué de la divergencia de opiniones frente a un objeto artístico que se construye sobre los mismos recursos formales, llegando a concluir que “[c]elle diversité *effective* s’explique uniquement par sa base *affective intime*, celle de

l'artiste et de l'amateur" (Quiniou 2020: 184). Ciertamente, lo que arguye este filósofo es que los grandes artistas logran desde sus vitalidades singulares reunirse con las de todos, camino transitado desde un compartir ciertos soportes de transmisión de sentimientos y efectos íntimos (singulares): "Car il n'y a pas un sens univoque du monde ou de l'existence humaine, mais des sens vécus conférés à eux par les hommes et l'art est là aussi pour nous faire entrer dans cette intimité étrangère" (Quiniou 2020: 185). Por ello, lo que nos proponemos en este apartado es perfilar algunos de esos "soportes de transmisión", algunos de esos recursos mediante los cuales en las obras de nuestro corpus se vehiculizan la intimidad y sus condiciones de emergencia. Cabe señalar que, llegados a este punto, estos recursos ya han sido notados y explorados en el trabajo y que en esta ocasión únicamente perseguimos agruparlos en un torpe atisbo de ordenación que se centrará en los usos del espacio y en las voces narrativas.

VI.1. Espacios reducidos y desterritorializados: refugios interiores en la plaza pública o la crisis del arquetipo de la casa y la habitación propia

Pour vivre et nous croire libres, il nous faut plusieurs espaces.

Jean-Bertrand Pontali

En nuestros apartados anteriores hemos llamado la atención sobre la crisis manifiesta en los tradicionales arquetipos espaciales de reposo íntimo, tales como los espacios de la casa, la habitación y el cuerpo propio. Hemos expuesto cómo las lógicas contractualistas de avance del Estado y de los mecanismos de la *polis* operan en dimensiones de la intimidad que antes encontraban su agencia en lugares resguardados de la vida pública en los que el hombre "[e]xplayaba sus sentimientos, inclinaciones, apetencias e ideas al resguardo del juicio ciudadano" (Desantes y Soria 1991: 109). Un juicio que ha ido permeando la vida íntima de las personas naturalizando la idea de que lo indeterminado precisa cada vez más de ser codificado

en preceptivas propias del orden político y privado, principalmente cuando se trata de metabolizar innovaciones científicas y tecnológicas que inciden en el ciclo vital, en las relaciones con los seres más próximos y con nosotros mismos. Los textos que estamos analizando cavilan sobre este desconcierto actual en el que los sistemas de parentesco y de amistad, el uso del cuerpo y el tiempo de la muerte están sufriendo procesos de transformación a una velocidad inusitada. En pocos años, la antropología profunda del ser humano está siendo discutida, sus modos de comunicación, sus mandatos biológicos e incluso su experiencia de presencia/ausencia en la vida íntima y pública son rebasados. Ante estas titanescas permutas, los fantasmas y las angustias que suscitan, el derecho y el reclamo normativo (desde todos los órdenes) parece ser el único camino para aplacar la zozobra social e individual, tal como señalan Sánchez, Silveira y Navarro:

[e]l derecho aparece como la única terapia social, con una demanda intensa de normas, límites y prohibiciones. Perdidas las leyes de la naturaleza, la sociedad se refleja en el derecho y solicita de él tranquilidad, antes incluso que protección. Las leyes naturales, inviolables por cuanto sustraídas a la influencia humana, son sustituidas por una posibilidad creciente de opciones libres y deseos particulares que se desea regular a través de leyes también particulares y nuevas ofertas de mercado (Sánchez, Silveira, Navarro 2003: 158).

Efectivamente, parece existir un acuerdo comunitario en invocar leyes *jurídicas particulares y mercantiles* con el objetivo de reglar los límites que las leyes *naturales* (antes *comunitarias y religiosas*) y el contrato social (estado de derecho y de deliberación) ya no están en condiciones de señalar. Sin embargo, esta es la paradoja, a más demanda de leyes, una equivalente desconfianza en las instituciones jurídicas y su carácter representativo (Lipovetsky, Bauman), tal como lo señala Grigor (*Kentukis*) en la charla con su padre:

- ¿Es que es ilegal, hijo?

“Ilegal” era una palabra que alarmaba a la generación de su padre, un término sobrevalorado que además ya sonaba anticuado.

-No hasta que esté regulado- dijo Grigor.

Su primo había juntado bastante dinero haciendo entregas anónimas con drones, pero eso no había durado mucho tiempo. Tarde o temprano aparecía alguien con más capital y mejores contactos. “Regular” no era organizar, sino acomodar las reglas grandes a favor de unos pocos (Schweblin 2018: 61).

En este contexto de revisión general hasta los espacios tradicionalmente concebidos dentro de la escenografía intimista de la novela han padecido el sobresalto. Ya mostramos cómo la casa (y con ella la familia) se ha desgastado en tanto motivo íntimo como consecuencia de las derivas públicas que se dan en su seno. En cuanto a los espacios geográficos por dónde circulan los personajes en nuestras obras es significativo resaltar dos aspectos: su acotación y su imposibilidad de establecer una referencia directa territorial con algún enclave específico, excepto el caso de *Kentukis*, que, a fuerza de ocurrir en tantas ciudades, no ocurre simbólicamente en ninguna en particular.

Un recorrido por los textos nos permitirá reconstruir las topografías por dónde transitan los personajes y enmarcarlos en espacios interiores o exteriores convocantes de la intimidad. Pero antes de abordar el corpus, recordemos las principales reflexiones en torno a este tema en los estudios críticos. Para Sandra Cheilan, Pessoa, Proust y Woolf juegan su escenografía a nivel narrativo en espacios interiores (domésticos) que disparan eventos introspectivos, rememorativos o fantasmagóricos del sujeto:

[l]’intimité du sujet se trouve ainsi modélisé par ces espaces de repli, de refuge ou de retrait, qui offrent la possibilité d’être soi. Sur le plan métaphorique, la représentation des intérieurs signale un phénomène de contamination et de prolongement puisque les espaces du dedans prennent la forme de l’intimité du sujet et de ses affects: espace libidinal, claustrophobique ou mystique, la chambre apparaît alors comme une métaphore ou une matérialisation de l’émotion authentique du sujet. Univers du domestique, la maison constitue, elle, le lieu de la protection familiale et renforce le symbolisme maternel lié à l’espace du dedans (Cheilan 2016: 285).

Mientras que Coto-Rivel demuestra de qué manera en la novelística centroamericana reciente la *ciudad* aparece como un espacio propicio para la representación subjetiva de los

personajes, sobre todo porque es en la ciudad y en sus bordes donde las marginalidades de la intimidad de los personajes pueden reflejarse:

La thématique la plus fédératrice dans notre corpus en ce qui concerne à la construction de nouvelles subjectivités est celle de la marginalité. Les sujets marginaux s'expriment en prenant des voix et des positions très différents dans les romans étudiés; nous pouvons lire et identifier cette condition de manière transversale tout au long des trois grands axes traités dans cette troisième partie: le corps, la ville et les espaces de la violence. C'est l'espace urbain qui représente le mieux cette marginalité dans la construction sociale, en dehors des délimitations subjectives de l'intimité. C'est en ce sens que les géographies subjectives sont déterminées à partir de diverses marginalités, mais aussi à partir de l'espace de la ville qui devient central dans la structure narrative (Coto-Rivel 2017: 212).

Una posición intermedia es la que plantea Bieke Willem en su tesis doctoral sobre el espacio narrativo en la novela postdictatorial chilena. Willem se focaliza en la interpretación comparada de la categoría de *espacio narrativo*³⁰⁹ y, particularmente, de la figura literaria de la *casa* en textos de Zúñiga, Zambra, Bolaño, Fernández, Marín y Eltit. Su perspectiva de análisis restablece las dicotomías entre el adentro y el afuera del *domus*³¹⁰, lo privado y lo público, pero desde una matriz de lectura alineada con la coyuntura política de la postdictadura en la que los espacios se corresponden con las subjetividades (intimididades) que se expresan a partir de los traumas presentes en la reciente democracia trasandina:

Los conceptos que se propusieron con el fin de completar los estudios acerca de la narrativa postdictatorial chilena -el desamparo, la nostalgia, lo siniestro, la postmemoria- guardan relación con esta categoría [espacio], pero también abrieron la perspectiva hacia otros horizontes (Willem 2016: 326).

Según Willem, tanto la *casa* como la *calle* (ciudad) subrayan la “derrota”, es decir, el fracaso de sí mismas como mitos de contención (casa) y agresión (calle), pues, al esfumarse sus límites, lo único que queda es el dolor del desamparo, del fracaso y de la nostalgia.

En las narrativas que nos conciernen, el tratamiento del espacio vuelve a ser complejo, justamente porque es imposible hacer coincidir todos los aspectos en una única simbólica de lo topográfico desde lo positivo o negativo que rememoran lo público y lo privado (antes tratado

³⁰⁹ La categoría de la intimidad en relación con el espacio narrativo se desarrolla sobre todo en el cuarto capítulo.

³¹⁰ “Domus” en tanto casa/hogar y espacio de cotidianidad.

como íntimo). Ambos espacios escapan a la manifestación rotunda de una interpretación en la que sea posible entablar paralelismos contundentes, no sólo porque los espacios habitados por los personajes son múltiples: desde parques públicos (*Cara de pan*), azoteas de ciudades imaginarias (Cárdenas en *Cicatriz*), bosques indeterminados (*Versiones de Teresa*), hospitales y rutas indefinidas (*Hablar solos*), ciudades de todo el mundo (*Kentukis*), e incluso el espacio público por excelencia: internet; sino también porque reflejan una noción de intimidad que evade toda notificación y agenciamiento explícito. Al uso de la categoría de *espacio* subyace una concepción sustantivada, material, definida y limitada que nos confunde, ya que es precisamente en contraposición o en problematización con toda expresión nítida que debe pensarse la intimidad. De hecho, los espacios en estas novelas se presentan como no-espacios en la medida en que son lugares con contornos físicos pero que no se dejan concebir ni localizar en ningún sitio conocido³¹¹. El parque de *Cara de pan* es cualquier parque: “La novela se desarrolla en una especie de limbo, o como ellos lo llaman, en un refugio, donde los personajes pueden tener una vida paralela. Todo ocurre en un parque que es cualquier parque³¹²” (Mesa 2020, presentación del libro para el Instituto Cervantes). El viaje de Lito y Mario puede ser en cualquier ruta, el bosque en donde Teresa y Manuel se enamoran es igual a todo bosque y, por supuesto, las rutas, ranchos y ríos de Harwicz empujan la indeterminación al extremo: “Después atravesamos campos con estuarios y el sonido del latido de un cisne es tan intenso que nos hace llorar” (Harwicz 2016: 13). El lenguaje topológico que da sentido a todo territorio es inoperante en nuestros textos en la medida que escapa a toda marcación inserta en una red histórica, social

³¹¹ Decimos “conocido” en el sentido de no poder ser ubicado en ningún *territorio*, es decir, en una porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región o provincia (marcación política y civil). Cabe señalar que todas las obras adscriben a esa poética de la “desterritorialización nacional” que se marcó como característica de época en *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI* (2011). En este libro se apostilla muy bien cómo en escritores actuales (Neuman, Bellatín, Paz Soldán, Bolaño, Fresán, Volpi, Álvaro Enrígue, Yuri Herrera, Guadalupe Nettel) lo local o nacional se obtura como referente inmediato del espacio en pos de una universalidad que permite la agencia en cualquier espacio cultural o literario porque apela a claves de tinte transnacionales.

³¹² La autora explica, en una nota final en el libro, que el parque de la novela quizás corresponde al parque Amate en Sevilla, un lugar por donde ella solía pasear cuando adolescente.

o topográfica. Los parques, bosques, ríos, rutas u hospitales huyen de una localización precisa y determinada, lo que conlleva cierto anhelo por un espacio limpio de connotaciones culturales y normativas previas, algo que, por supuesto, es imposible en su totalidad pero que deja constancia de un afán de ruptura con mandatos públicos como los de nación y Estado. Es por este motivo que en el apartado dedicado a *Cara de pan* hemos sugerido un análisis a partir de la categoría de heterotopía, ya que lo heterotópico en Foucault se vislumbra siempre como un rasgo relacional, se es “hetero” en comparación con un espacio culturalmente ya dado, ya signado. Es decir, se trata de un espacio que sí es viable de ser signado, pero que está en directo careo con un espacio ya prefijado:

Enfin, le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes. Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée –peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé–, ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre, et désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation (Foucault 2004: 18-19).

Así, pensamos los espacios de nuestras obras como espacios heterotópicos que proponen una alternativa a la espacialización ya cargada culturalmente a partir de una revalorización del espacio no marcado. Tal como vimos ya con *Casi y Viejo*, la intimidad de los personajes es facilitada por esa redistribución del espacio, en la cual el parque, hasta ahora considerado espacio público por excelencia y poco significativa para la intimidad, se vuelve espacio *otro*. El parque no es un espacio totalmente extraño o nuevo a la ciudad, al contrario, forma parte de ella, pero se conforma en la novela como un lugar abierto en el orden mismo del espacio tradicional de la urbe. Lo que queremos marcar es que el parque forma parte de cualquier diseño urbano, pero en la diégesis no existe como espacio público o privado, sino como un vacío configurador de tejido espacial, cuyo interés radica en que se yergue como posibilidad para escapar al peso de una significación ya preestablecida. *Casi y Viejo* escogen ese intersticio detrás de los setos para entrever una intimidad basada en la confidencia, la

sorpresa, el aprendizaje, las fantasmagorías de cada uno y el poder compartirlo todo siempre desde una cierta *distancia*.

En este sentido, el parque en *Cara de pan* y los centros comerciales en *Cicatriz* son pensados como heterotópicos porque no están suscritos para los personajes por los significados tradicionales. El Corte Inglés, la Fnac o el Mercadona no son espacios de venta para Knut sino espacios donde él ejerce una actividad (robo) que le posibilita mantener una relación íntima con Sonia. El bosque en *Versiones de Teresa* no es el lugar donde perderse o caminar, sino el sitio donde posarse para hacer el amor y besarse: “De la misma forma que este bosque era mucho más que un bosque” (Barba 2006: 17). La ruta para el padre y el hijo de *Hablar solos* no es una infraestructura que va de un punto A a un punto B sino un itinerario paralelo: “Marca con un lápiz la ruta por la que íbamos a ir. Y en tinta roja la ruta por la que estamos yendo” (Neuman 2012: 156). Ciertamente, los espacios que analizamos en esta tesis son mucho más que su marcación pública o privada, son espacios posibilitadores de intimidad porque su sentido es alternativo al oficial y porque su aparición en el relato ofrece un emplazamiento a lo extraño, lo desviado y lo imposible en términos de subjetividad, publicidad y aceptabilidad. Quizás el mayor ejemplo de esto sea la flotación en *Los cuerpos del verano* y los peluches en *Kentukis* por lo que de rareza conlleva el género literario dentro del que se mueven.

En segundo lugar, además de la desterritorialización y la capacidad de contingencia propia de los espacios, en las obras es apreciable otra recurrencia relativa a lo espacial: su acotación. Estamos ante historias que generalmente no transcurren en múltiples espacios, al contrario, podemos fácilmente localizarlas: parque, centro comercial, bosque, hospital, carretera y casa. Cada novela da cuenta casi de un único espacio para hacer convivir a los personajes que, lejos de complacerse en la ciudad y sus casas, buscan recovecos en cada una de ellas para ampararse del asedio familiar o civil y darse una chance para la experiencia de una intimidad no pervertida. Más allá de su realidad material tanto la ciudad (calles, edificios,

plazas, monumentos, negocios) como la casa (habitación, cocina, cama, etc.) dan lugar en el texto a una comunidad imaginada por los personajes, quienes al vivirlas y asirlas experimentan una dimensión existencial que supera la materialidad de cada espacio dando lugar a un espacio virtual -podríamos decir- que suplanta al netamente físico. Estas heterotopías se continúan en las canciones de Nina Simone, en los obsequios de Knut y las mentiras de Sonia, en las grabaciones de Mario y en las lecturas de Elena o en las ramas y los pájaros que suenan cuando Manuel y Teresa se besan. En cada heterotopía se dan cita las experiencias, los deseos y frustraciones de quienes la habitan, pero para que sean concebibles y eficaces en tanto peripecia íntima ha sido necesario restringir las dimensiones, las entradas y salidas y otorgarles una cierta manifestación, ubicarlos simbólicamente en lugares que signifiquen un retiro, un espacio hipotético de libertad, una zona que no sea ni explícitamente pública ni explícitamente privada. A la luz de esta reflexión, los textos del corpus apelan desde nuestra lectura a tres modalidades de representación fraguadas en la desterritorialización: el recoveco, el vacío y el viaje. Estos tres elementos asociados a la desfiguración de lo territorial son quienes estructuran la materia narrativa.

VI.1.a. - *Cara de pan, Cicatriz y Kentukis*: el espacio público y la intimidad en sus *recovecos*.

Insisto en animar los recovecos profundos, y quizás por esto
estoy desacreditado por las personas que acreditan.

Macedonio Fernández

recovecos,

diminutos

planetas,

hormigueros

de

poemas,

refugios del sol y de la noche,

creadores de lo oculto y lo olvidado,

cazadores de una lágrima.

Antonio Gamoneda

A lo largo de *Cara de pan*, *Cicatriz* y *Kentukis* dos espacios se identifican con claridad: el privado y el público, representados por las casas de Sonia, de Casi o de los usuarios de los kentukis, por un lado; y de lo público, por el otro: parque y digitalidad en sus diversas formas, ya sea como muñecos conectados a cámaras o como blogs literarios. Sabemos ya que las tres novelas exponen cierto desencanto por las estructuras de proximidad afectiva tradicionales (familia y amigos), no por lo que ejercen en tanto opresión o coerción, sino por lo que contienen de filtración e interpelación de lógicas públicas en sus entrañas. La vida doméstica y hogareña no es proclive para la experiencia íntima, ya que no son más que un tenue velo de la *polis* moldeando los sitios interiores donde antes era posible expandir las *inclinaciones* sin juicio inmediato. Más aún, los hogares sirven como *locus* de lo normativo y como exigencia de publicidad. En todas las casas y relaciones las familias y parejas protagonistas habitan espacios que no sienten como propios -cuando menos- sino como lugares fastidiosos y abyectos -cuando más- por lo cual, a diferencia de lo que Cheilan había constatado en Pessoa, Wolf y Proust, los espacios interiores de Mesa y Schweblin no constituyen por sí solos motor diegético, narrativo o heurístico de intimidad simplemente porque no se realizan como “[I]eux privilégiés de la narration intime et des espaces psychiques et affectives, supports d’une esthétique du quotidien” (Cheilan 2016: 286). Contrariamente a esto, el impulso diegético generador de un sentimiento de complicidad espiritual y de indagación de la indeterminación íntima en nuestras obras proviene de la salida de los personajes al espacio público, aunque tampoco sea en la plenitud de la ciudad donde la intimidad es posible, tal como lo verificó Coto-Rivel en los escritos centroamericanos. En el ejemplo de *Cara de pan*, la cohabitación de espacio público (parque) y espacio íntimo (el recoveco detrás de los setos) nos retrotrae a una espacialización de la intimidad más complicada de situar que en la casa, la habitación o la ciudad. Lo mismo acaece con *Cicatriz*, pues si bien Sonia y Knut se conocen a través de un blog/chat literario abierto a

todos los interesados en la literatura, es en la circunscripción de las cartas donde se afincan las sensibilidades que los atraviesan. En lo que respecta a *Kentukis*, cada usuario accede a un artefacto en el espacio abierto del mercado e internet, pero la singularización proviene de un intento de *tú* (monigote) a *tú* (conexión) en una relación tan excepcional como ominosa. La conexión kentuki opera como cesura entre lo público y lo íntimo, asociado, tal como demostramos antes, con el motivo de la búsqueda de intimidad y su paradójico derrumbe constatado en las historias de Alina, Emilia y Marvin.

Las tres novelas se construyen precisamente en ese dinámico co-habitar, en ese movimiento de ida y vuelta entre lo público y lo íntimo pasando por lo privado, en la coexistencia que va desde la territorialización de lo público (parques) y lo privado (casas) como dimensiones explícitas a lo implícito de la intimidad. Para ir y venir de lo público a lo íntimo hay que situarse o proyectarse en un espacio, un lugar obligado que agencie el encuentro y lo posibilite, un espacio que sea un poco un *entre* donde constituir el texto, o, para decirlo con Cheilan, se convierta en un “motor diegético”. Ese espacio intermedio, que se juega a medio camino entre los espacios de la *polis* y las energías individuales, proponemos analizarlo como *recoveco*, o sea, como un sitio recóndito, rincón inesperado, disimulado o artificio edilicio que forma parte (y no) de una topografía pública. Un espacio a veces inoportuno, un hueco accidental o inesperado, pero que se aprecia en tanto vuelta a una curvatura o a un desvío de una línea recta, de una normalidad inescrutable. Estas localizaciones albergan la imaginación, el deseo y la ilusión de la representación íntima. Por su naturaleza esas topografías tienden a segregarse el input exterior y aspiran a devenir residencia simbólica donde sea plausible la experiencia denotada de la intimidad. El recoveco es así un espacio efectivo que se dibuja en la institución misma de la sociedad pero que se propone como especie de contralugar (*espace autre*, según Foucault), una especie de utopía de intimidad realizada en lugares reales de exteriorización. De esta manera, el recoveco se nos presenta como una configuración narrativa

del espacio en las obras que posibilita indagar el vínculo entre la intimidad y lugar, puesto que se constituye como configuración narrativa del espacio bajo la condición de operar en la ambivalencia subjetiva y en la sustracción a la rectitud pública.

Esta cohabitación de las dimensiones públicas e íntimas se marca retóricamente en la aparición de recovecos en el espacio público que sean aptos para la manifestación de la intimidad, como es el caso de los exiguos mensajes privados que Sonia recibe en el foro de internet:

Justo cuando decide abandonar el foro recibe ese único mensaje privado de Knut Hamsun. Conciso, inesperado, lo lee varias veces sin saber bien qué debe responderle. Sonia no ha hablado nunca con él, tampoco lo conoce. No llegó a presentarse en la cena, aunque, al parecer vive en Cárdenas y estaba en la lista de los posibles asistentes (Mesa 2015: 20).

Tras recibir estos mensajes se inicia a partir de una foto un ritual de envíos y correos con el que Knut pretende conquistar el afecto de Sonia y que a ella la rescatan de lo anodino de su cotidianeidad. La correspondencia y los regalos son eventos excepcionales en la vida de ambos, anomalías que no pertenecen al ámbito diario y que existen dentro de los espacios públicos, pero en una especie de refugio marcado por tres gestos arquetípicos de la intimidad³¹³: la gulliverización (preferencia por espacios pequeños), el repliegue (encerramiento) y la inversión (cada gesto provoca una sensación). Los objetos robados y mandados por Knut son amontonados por Sonia en el minúsculo fondo de un armario de la oficina y en el de su cuarto y los correos y cartas se esconden con etiquetas que enmascaran el destinatario. Todo está confinado a espacios pequeños, aislados del mundo público, igual que su relación, una relación que se malogra el día que deciden encontrarse en Cárdenas, justamente en el momento en que se inicia la novela. La elección del punto temporal y espacial desde donde iniciar la narración de este enrarecido vínculo “amoroso” no deja de ser significativa pues muestra que la intimidad de ambos no es posible fuera de los recovecos en los que acontece. Si la intimidad de la pareja

³¹³ Estos tres gestos arquetípicos los propone Cheilan en su libro para determinar la escenografía intimista.

Sonia/Knut se da en forma de relación secreta, de mercancías lujosas nunca usadas, y en los efectos del lenguaje, entonces el llevarla a la vida pública (terraza, hotel) no sólo la malogra, sino que la imposibilita, de allí que hasta la relación sexual sea improbable. La topología de la cerca se transforma en la nota de una arquitectura de la intimidad, fundada sobre el mecanismo relacional de huida del espacio público y las relaciones en él gestadas. Esta función de tapia y de aislamiento espacial con respecto al espacio público está asegurada y representada más claramente por el rincón detrás de los setos de *Cara de pan*, donde se recrea un recoveco fuera del mundo exterior insistiendo en el tipo de arbustos, árboles y césped que permiten el retraimiento del espacio, su confinamiento y su existencia dentro de un tiempo también otro, un tiempo paralelo al tiempo de la ciudad³¹⁴. Este lugar de encuentro de Casi y Viejo está separado del resto del parque, pero integrado en el parque, lo que muestra esa cohabitación de la que venimos hablando. Dentro de un emplazamiento destinado al paseo, la recreación, la participación en la experiencia social del encuentro y la vigilancia de los poderes públicos, los personajes hallan una hendidura para refugiarse, para poner en pausa las lógicas normativas de la escuela y la institución psiquiátrica y recentrarse en sí mismos en un doble movimiento de repliegue contra lo que simboliza el parque³¹⁵ y de expansión de sus intimidades. A esta propensión íntima contribuye la espacialidad de un recoveco que actualiza en los protagonistas su necesidad de conversación, de apertura, de conocimiento propio y ajeno y de aceptación de su vulnerabilidad, de sus “desechos” e “impropiedades” (Pardo). Este paralelismo y diferenciación es doble gracias al recoveco, ya que permite la puesta en escena de un espacio

³¹⁴ Es decir, en una “heterocronía”, según Foucault, en una ruptura con los tiempos de la ciudad, o de la escuela en este caso.

³¹⁵ Burgess, Jacquelin, Carolyn Harrison y Melanie Limb (1988), en su investigación sobre los parques, plazas y espacios verdes dentro de ciudades, explican que los parques desde su consolidación a fines del siglo XIV son centros de lo urbano por excelencia (sólo existen dentro de las ciudades) y reflejan las dualidades de poder de la vida pública en sus facetas simbólicas (monumentos, festividades, esparcimiento, coronaciones), mercantiles (mercado), biológicas (aire, agua) e incluso castrenses (desfiles). Según las autoras los parques son por antonomasia los espacios públicos con mayor control y atención de los poderes del estado porque, por un lado, nacieron de la privatización (la mayoría nacen de anteriores espacios privados) y, por el otro, porque son una arteria principal de la simbólica civil.

propicio para la intimidad (el rincón de los setos) al interior de otro que no lo es (el parque) pero que lo cobija. Los setos, la música -concretamente Nina Simone-, el árbol escondido con tronco ahuecado, la fuente significan la búsqueda de la intimidad en potencia, de aquello que hace al ser humano y que permanece desconocido. En consecuencia, puede decirse que un espacio en recoveco aleja a los personajes de los valores preestablecidos sobre su ser, su condición en la ciudad y su mundo circundante, con el fin de demostrar que la intimidad no desfila ante los ojos y que habitar un intersticio es su única manera de manifestarse, dando cuenta de que es una realidad en potencia en un marco común de entendimiento normativo.

En cuanto a *Cicatriz*, los dos personajes se mueven en el espacio público de internet y de las cartas y envíos postales posicionando simbólicamente a cada uno en un espacio: Knut ocupa el lugar de quien admira, observa y espía habitando la ciudad, y Sonia en el lugar de lo atendido, de la amada inmóvil encerrada en su hogar. Ese dispositivo de admiración y exclusión del hombre en la vida de la mujer reduce a Knut al lugar de las sombras, tanto en términos de estructura narrativa como descriptiva. Todo en él es oscuro y desdibujado en su interior como sus intenciones. Paradójicamente el personaje que más se desplaza en la ciudad, que más visita centros comerciales y estancos, más invisible se vuelve ante los ojos de Sonia y de los lectores. Esta característica de los espacios por donde se mueven los personajes marca muy bien la oposición entre interioridad y exterioridad, sombra y luz, transparencia y barreras. Él siempre está asociado con las sombras, hasta cuando le manda una foto sentado en una habitación donde poco se logra ver, mientras Sonia aparece siempre al lado de ventanas o patios de luz. Knut sabe escapar a las cámaras, a la imagen, hasta tal punto que la novela termina con un *supuesto* Knut en la noche de Cárdenas cuya imagen “se empequeñece mientras avanza. Se difumina. Desaparece” (Mesa 2015: 194). La apuesta de Mesa con esta pareja que vive solamente en ese *huis clos* de intimidad demuestra también que las personas condenadas a vivir en la intimidad constante de sus deseos y ruinas entran en “un sistema de torturas mutuas” o de “dominación

desigual”, para retomar las palabras de Eva Illouz, ya que: “[l’]intime n’est viable que lorsqu’il est sous-tendu par la sociabilité et la sphère publique, ce que Hannah Arendt appelait le «monde des apparences»” (Illouz 2006: 56).

Retomando la poética de lo íntimo en los espacios de la casa, Samanta Schweblin abre *Kentukis* desde la habitación de una joven que se conecta con sus amigas; sin embargo, inmediatamente la novela se encarga de desbaratar la habitación como espacio de intimidad incluyendo en la escenografía tanto la *cama* como la *cámara*. La descripción de la habitación de esa primera escena se construye exactamente contra toda posibilidad de intimidad presentando dentro del espacio íntimo un objeto que la pervierte. Alrededor del dispositivo de video como nudo semántico se introduce en el texto la noción de publicidad y explicitación contraria al espíritu de repliegue e introspección. Siguiendo un proceso de mostración (“Lo primero que hicieron fue mostrar las tetas” Schweblin 2018: 9)³¹⁶, la representación de la habitación reduce los espacios de repliegue y amparo subrayando la pertenencia de ese microcosmos del cuarto a otro macro: la red. La lente del kentuki no sólo señala la presencia de la mirada ajena dentro de la habitación y de la casa, sino que crea la *extimidad* tal como la plantearan Sibilia y Tisseron, es decir, como exposición de retazos de privacidad en la esfera pública con cierta lógica de placer y de búsqueda de capitalización identitaria. La plática en modos esotéricos (huija) de las jóvenes y el otro lado de la cámara no es tan sólo una ociosa y relajada fechoría adolescente, es la perfecta introducción de aquello que empezará a reglón seguido, apenas entremos en el vertiginoso texto que da cuenta de lo abyecto de la comunicación cuando se la origina desde eventualidades íntimas. Las tres chicas miembros del clan sienten un cierto goce en su exhibición frente a un extraño, pero también quieren encontrar en ese kentuki un aliado que extorsione a la “culogata”, la chica blanco de sus acosos escolares. En esta reconfiguración de la intimidad pervertida todo nace desde la habitación y la casa/hogar:

³¹⁶ Primera frase de la novela.

“Casi siempre comienza en los hogares” (contratapa). La trama de Schweblin se toma muy en serio la descripción de las casas y las habitaciones dado que son los espacios por donde circulan los peluches, pero todas distan mucho de la visión tradicional de refugio, amparo, calor, comunicación e introspección tal como hemos visto en nuestro apartado anterior. Generalmente son los espacios donde los kentukis se desplazan a ciegas, se golpean, se rompen o se descargan. Para Alina su habitación en la residencia deja pasar tanto a la luz por enormes ventanas que nada le recuerdan a los colores ocres y tenues de su infancia en Mendoza, Emilia se siente espiada (desde la mirada correctiva) por su hijo incluso estando sola en su propia casa, y Marvin ni siquiera usa su habitación para conectarse pues su soledad y desatención paterna es tan grande que no debe ni esconderse para conectar su tablet: lo hace desde el escritorio de su padre. Para Grigor su pieza es su espacio privado de hackeo al espacio público de los kentukis y su límite comunicativo con el padre.

Las habitaciones y casas están penetradas por los ojos y cuerpos virtuales de desconocidos, multiplicando los efectos inquietantes de la exposición. La cámara reaparecerá en el espacio privado como elemento estructurador y al mismo tiempo de quiebre, en la medida en que interrumpe constantemente las rutinas de los personajes en momentos de intimidad: desayunos, cenas, lecturas, sexo, reposo y provoca en cada uno de ellos situaciones de abyección, disputa o ignominia. Estas dislocaciones Schweblin las señala a través de las pantallas en negro, las conexiones cortadas, las descargas o las caídas y averías de los muñecos amén de las dificultades lingüísticas en la comunicación³¹⁷. Esas marcas gráficas dan cuenta del salto a otro plano, a otro espacio, aquel salto que se genera en la voluntad de crear un diálogo entre la imagen y los seres a fin de exhibir en definitiva las miradas implicadas en el evento. Cada personaje inicia con su conexión un viaje en y a través de las pantallas que siempre revelan su naturaleza de miradas imprudentes, invasivas y abusivas (Sven y su obra de arte) o doloridas,

³¹⁷ Uso de software de traducción, huijas, código morse, escrituras en carteles, etc.

como es el caso de Marvin que pretende encontrar belleza y consuelo y lo único que encuentra es una vidriera con aspiradoras. De cada pantalla surge una historia, un relato que no cuenta más que la propia existencia dentro de esa pantalla: Emilia no nos participa de la vida de la joven alemana sino de sí misma mirando esa vida, lo mismo que Alina al dejar entrever su soledad marital y su frustración profesional o Enzo y su inestable paternidad. Cada personaje no expone su intimidad ante (o desde) el dispositivo en un espacio privado o ciudadano, sino que es la literatura la que deja vislumbrar en las costuras del relato la intimidad de seres experimentando el rechazo, la tristeza o la distancia al confrontarse con un artefacto extraño a espacios cuyas puertas deberían estarle vedadas: el abrazo de un padre y su hijo, la muerte de un tío o la copulación de una pareja.

Las cámaras son, en este sentido, el espacio, el recoveco por el cual los protagonistas buscan actualizar unas intimidades pervertidas desde el principio de la novela, pervertidas porque el dispositivo de filmación las imposibilita, el hecho de pretender *mostrar* y *mirar* la intimidad postula ya la degeneración del concepto, pues la intimidad es impropia e *in-mostrable* en pactos de la mirada pública (comprar un kentuki) y de la casa, pues tal como repite Pardo: “[l]a intimidad es lo que queda al hombre cuando se lo retira de la ciudad y de su casa. No está en el tren de los derechos, ni de los hechos que se miran, sino, más bien, en el de los desechos, en ese resto, que queda cuando parece no quedar nada” (Pardo 2016: 137). Como dijimos, las cámaras son el recoveco fracasado en el que pusieron las esperanzas los personajes para expandir su intimidad dentro de espacios y tiempos ciudadanos, pero si en los personajes fue fracaso, para nosotros como lectores el uso de ese ojo en tanto motor diegético nos descubrió el estado de muchas intimidades, no de los fragmentos secretos que se ocultan pudorosamente a los demás tras los muros de la casa y la habitación sino de lo transmisible en lo que de “contrabando” (Pardo 2004: 124-127) tiene cada palabra, cada gesto o cada mirada, en ese

“socio” con que Enzo llama a su kentuki dejando al descubierto su falta de comunicación filial³¹⁸.

La cámara permea los espacios *otros*, los focaliza encarnando la posibilidad de clausura y al mismo tiempo de llamada de las vidas ajenas en el espacio de la novela, pero siempre desde los espacios domésticos y familiares. El lente es frontera entre lo público y lo privado, entre lo real de otro lugar y lo imaginado, entre lo *extimo* y lo *íntimo* no cesando de permitir que lo público penetre en lo privado y distorsione la intimidad. Sin embargo, dado que su función es de proyección y mostración, la intimidad en tanto apertura al otro queda obstruida pero manifestada en un efecto de sobreimposición de las imágenes interiores en el espectáculo público de la cámara:

Se movió hacia atrás. La aplicación en la tablet era casi tan buena como en los visores, y aun así le costaba deducir dónde estaba. Giró y al fin vio algo: cuatro aspiradoras compactas alineadas una detrás de la otra, casi todas tan altas como su kentuki. Eran brillantes y modernas, a su madre le habrían encantado. Cuando se vio hacia el otro lado terminó de entender: la cuarta pared era de vidrio y daba a la calle, estaba en una vidriera [...] y entonces la vio, la nieve. ¡Nevaba! Marvin sacudió sus pies bajo el escritorio. Sus amigos tendrían lo que tendrían, pero ninguno tenía nieve. Ninguno había tocado la nieve en su vida, y él podía verla ahora con toda claridad. “Algún día voy a llevarte a conocer la nieve -solía prometerle su madre, incluso antes de que Marvin supiera qué era la nieve-. “Cuando la toques van a dolerte los dedos”, y lo amenazaba con hacerle cosquillas (Schweblin 2018: 31).

Percibida tras el cuadro de la cámara y luego de la vidriera, el espectáculo de la nieve está invadido por la visión de Marvin, en un efecto de sobreimpresión jugado entre la nostalgia materna y los espacios públicos del lente y la vidriera. Gracias al objeto determinante y central del kentuki (la cámara), la escena se inviste de intimidad y se impregna de la visión real (nieve) y el recuerdo fantasmático de la promesa materna. Esta escena, al igual que casi todas en las que se describe el “despertar” de cada conexión kentuki superpone y complejiza la relación de los sujetos al espectáculo ofrecido por la cámara, así lo visto/mostrado es visión e intimidad

³¹⁸ O la necesidad física de Emilia de ver y abrazar a su hijo. Recordemos que a ella la ilusiona la idea recurrente de cruzar el kentuki de su hijo en Alemania junto a su conejita.

porque ahí se cruzan no sólo espacios (Guatemala/Noruega) sino temporalidades: lo que se juega no es solamente lo exhibido sino los recuerdos, los miedos, las faltas; en el caso de Marvin, su orfandad, y en el de Alina, su soledad. Multiplicando los lentes, el texto crea un efecto de *mise en abyme* pero también de proyección de los fantasmas de cada mirada sobre lo mirado, y es justo en ese intersticio, en ese recoveco capturado por la mirada literaria donde se perfila la intimidad. La obra de Schweblin otorga una carga fantasmática a las cámaras de los kentukis desde dónde se proyecta también la intimidad de los protagonistas, ya que cada foco es a la vez delimitación de una escena y proyección de quien la mira. Por ejemplo, Alina desde su visión maternalista de mujer mayor y latinoamericana ve en la joven pareja de alemanes a un hombre que se aprovecha de la debilidad de la chica robándole su dinero sin concebir que la que ambos buscan es una relación pornográfica de trío con ese *Otro* que espía desde el kentuki.

Esta dialéctica entre el afuera y el adentro, entre lo público y lo íntimo, las novelas lo vislumbran desde esos recovecos que cohabitan en diferentes dimensiones de lo público, lo privado y lo íntimo a partir de superficies habilitantes de la reflexión interior, ya sea en chats y cartas, en dispositivos de mostración o detrás de setos amigables. En términos narrativos, los recovecos estimulan la actividad diegética desde lo oculto y lo mostrado e incitan al entrecruzamiento de lo público, lo privado y lo íntimo para amueblar la ficción evidenciando la incompletud de cada espacio para existir en solitario. A veces apertura, a veces pasaje, quizás rincón, carta o cámara, los recovecos reinscriben la dialéctica del adentro y del afuera, de lo público y lo privado, del yo y de lo otro, de lo real y lo imaginado en el corazón mismo de cada acción novelesca.

Tras este recorrido por aquellos elementos que conforman *recovecos* propiamente dichos, hemos tratado de ejemplificar el deseo de los escritores por buscar el *otro lado* de la *rēs pública*, la cara oculta pero que está ahí en condiciones de extranjería y mismidad, en otro tipo de existencia manifestada como curvatura de los espacios públicos y privados. Así, se ha

tomado el rincón del parque, los correos y envíos postales y la cámara como objetos de referencia, como manifestación textual de la angustia y la insatisfacción interior de los personajes: esos elementos como objetos maleables, fragmentados y recreados, principian y exponen una realidad otra en la que “l’intimité est une notion relationnelle qui rend compte des liens qui s’entremêlent à l’abri des regards publics et privés afin de rendre à l’homme sa singularité, la possibilité de se suspendre à la nécessité de la norme” (Fœssel 2021: 132).

VI.1.b.- El vacío constitutivo en Harwicz y Barba

El hombre que se ubicó en el vacío para vivir se abanicaba sin embargo.

Macedonio Fernández

Las obras de Harwicz y Barba están construidas a través de dos faltas: la de las capacidades cognitivas (Barba) y la de las capacidades significativas (Harwicz). Ambas se vuelven el espacio simbólico que hace arrancar los textos y ubicará los personajes en los parajes por donde van a circular. En Barba la gulliverización (espacios reducidos) apuntada por Cheilan en la literatura intimista cobra sentido: en *Versiones de Teresa* aparece claramente un solo lugar, el heterotópico bosque, y en *Ahora tocad música de baile* el de la casa. En Harwicz ganan la tergiversación topográfica y la indeterminación. Todos los textos aluden siempre a los huecos, a los vacíos, a las cavidades como metáforas supremas: Teresa e Inés son definidas como vacíos o huecos y Harwicz esparce todos sus campos semánticos insistentemente: concavidad, agujero, socavamiento, boquete, orificio, hoyo, fosa, pozo, ojal, poro, bache, etc. Así se sirve de toda una retórica de los huecos y los vacíos: “Apoyo los ojos en las manos y me los ahueco, me duele, de qué sirve llorar. Soy un venado asustado, tiernito, infeliz, vacío”, dice la protagonista de *Matate, amor* hacia el final (Harwicz 2012: 108); o la de *La débil mental*: “Me la paso

buscando huecos donde derribarme” (Harwicz 2014: 12), donde “saltar al vacío rocoso” (Harwicz 2014: 5).

Estos vacíos funcionan como núcleos estructuradores del espacio novelesco y, por supuesto, como buscadores o potenciadores de sentido cuando lo explícito se ausenta, cuando la fijación de la realidad en su acto de nombrar públicamente las cosas claudica dando paso a las múltiples maneras de nombrar y reasignar significantes, tarea propia de lo poético. No en vano estas tres obras son las más cercanas a la poesía en palabras de todos los críticos. Las tres narraciones dislocan la escritura, sin renunciar a ella para desde ella acceder, aunque sea efímeramente, a esos vacíos: “Pienso en los efectos paliativos que podría tener sobre mi vida escribir o tirarme del hueco de una ventana” (Harwicz 2012: 98). El vacío como fracaso del espacio uniforme y del relleno conocido se convierte en el espacio deseado por la escritura. Una escritura que precisamente por enfocar hacia un punto ciego fuera de la rectitud interpretativa de la ley, debe merodear en vez de afincarse, desenfocar en lugar de enfocar y narrar desde distintas voces y tiempos el mismo espacio. *Versiones de Teresa* se abre con Manuel volviendo un año después al bosque donde vivió su idilio con Teresa, con la intención expresa de encontrar un sentido a lo ocurrido, de entender lo que *fue*, lo que ocurrió, “[p]orque aún no lo comprende” (Barba 2006: 13). En esta escena el bosque es vuelto a llenar por los recuerdos, es reorganizado en función de lo sucedido, por eso el joven mueve las ramas para intentar reponerlas en el lugar donde estaban el día del primer beso, y en ese deambular solitario por ese recoveco del bosque se entrecruzan todos los significados posibles de ese amor: monstruoso, tierno, inadmisible, auténtico, anómalo y sádico. El bosque al igual que Teresa es un espacio “vacío” en el sentido de que en él la significación no es unidireccional ni convencional porque se ha suspendido de todo proceso significativo asegurado por los mandatos públicos:

Impetuosa, pero suavemente, se unían cuerpo y paisaje, cuerpo y encuentro, cuerpo y vestido; lo *transparente* se volcaba sobre lo *transparente*, una alegría que no alcanzaba a comprender, una alegría para

otro, un lugar vacío, un hueco, y en él Teresa, dejando caer los brazos como quien deja inexplicablemente de sentir vergüenza, (sic)

ya no era una persona; era un paisaje,

un no lugar de la que había sido antes de aquel día a la que estaba siendo creada en aquel instante, un pájaro, ya no le importaba reconocer que no sabía nada, que no entendía nada, pues todo en la actitud de Teresa era, al mismo tiempo que una entrega, una especie de acto de perdón (Barba 2006: 193, cursivas nuestras).

Términos como “transparente” e “inexplicable” no hacen más que exacerbar la dificultad y la paradoja de describir lo ocurrido en el bosque con una sola nomenclatura. El término “transparente” apela a una conceptualización de la realidad en términos -otra vez- de cohabitación, de co-presencia de algo que está para dejarse atravesar, de algo que está, pero no se ve, que se rehúsa a la mostración y se edifica como desnudez y despojamiento pues lo transparente es mirado y no mirado al mismo tiempo. A su vez, la cita se indica en un bosque atravesado por los rayos de luz discontinuos, por lo cual la transparencia involucra una luz previa, la de otro elemento sobre el cual se revela transparente: el cuerpo de Teresa. Estas difuminaciones del espacio conducen a lo que Roland Barthes llamaría *signe vide o recul des signes*³¹⁹, o sea como ausencia y suspensión de un significado recto en el lenguaje. Esto es lo que acontece cuando Manuel nombra el bosque, cuando entran en contacto sus recuerdos y el paisaje: ese paisaje no corresponde con la definición pública que la botánica ha inscrito en los diccionarios, es siempre algo más, y ese algo más es la intimidad de Manuel. A ese suplemento que nos entrega el texto podemos llamarle experiencia íntima. Una experiencia perceptible en dos espacios vacantes que vuelven una y otra vez en el texto con metáforas como la del bosque y la del juego de sombras que las hermanas jugaban en su infancia y con la que se cierra la novela:

No hay nada tan inocente como la sonrisa de Teresa iluminada de pronto por la luz de ese recuerdo. Verónica siente el contacto de su mano haciéndose de pronto intenso, convertido en ese recuerdo. Pisarse las sombras era el juego favorito de Teresa, y de Verónica recuerda que era precisamente en ese juego el momento

³¹⁹ El *signo vacío* o la *retirada del signo* es un concepto que se lee en toda la obra del semiólogo francés, pero especialmente en *L'empire des signes*. Paris: Skira, 1970.

en que más se evidencia su inferioridad con respecto a Teresa. Teresa, al jugar, se convertía en el juego; se hacía el juego mismo, precisamente por su seriedad. No concebía otra manera de entregarse, por eso su actitud era generosidad pura. Teresa jugaba con su cuerpo para explorar aquel sentimiento de vacío que parecía contenido en el juego mientras que Verónica sólo jugaba al juego para realizarlo, por eso su jugar era siempre triste comparado con el de su hermana (Barba 2006: 201).

Las grandes experiencias de intimidad en *Versiones de Teresa* se espacializan en esas minúsculas transparencias, constantemente hay referencias a las aguas cristalinas de un río, a las gotas de agua, a espejos, telas traslúcidas, vidrios de mamparas o vasos de agua; sin olvidar sobre todo la narración bíblica de Adán y Eva en medio de la luz: “Y es la luz del séptimo día” (Barba 2006: 203).

En la mirada de Manuel sobre Teresa y de la familia sobre Inés se constatan siempre giros, experiencias de otredad permanentes. La obra completa de Andrés Barba tiene la virtud de *someter* las miradas oficiales y paradójicamente de liberarlas del -al parecer- inevitable trabajo de significación. En *Ahora tocad música de baile*, por ejemplo, los espacios domésticos revierten la mirada que había sobre ellos, como pasa con el “feo” y “crujiente” sofá o las puertas y ventanas que antes siempre estaban vacías (y cerradas) al llegar Pablo de la RENFE y ahora contienen a Inés en sus umbrales esperándolo:

Ahora nuestra casa ha cambiado [...]. Ahora esperas en la puerta para abrir. Nunca habías hecho eso antes, Inés. Cuando llamaba desde el telefonillo de la calle porque había olvidado la llave, dejabas la puerta abierta y volvías a la cocina o al cuarto de estar; ahora esperas en la puerta. No por rencor, ni por curiosidad, sino por un vacío que, pareciéndose al miedo, no te atreves a pronunciar abiertamente (Barba 2004: 99).

Con Inés enferma los espacios antes desprovistos de interés y por ello *in-significantes* retrucan un cambio de mirada, de sentido, de emoción: significan otra cosa. Esos nuevos lugares brotan del vacío original de la historia, el Alzheimer, de ese hueco que vuelve el espacio poroso y jabonoso en todos sus sentidos: “[t]e comiste una esponja y una pastilla de jabón” (Barba 2004: 87) y lo llena de aire “[h]ay que abrir las ventanas” (ídem). De estos espacios *otros* surgidos de un vuelco de la significación habitual, nos habla Barba en toda la novela, como cuando Pablo recuerda el instante en que detectó qué algo le pasaba a Inés:

Ella siempre entraba en el cuarto de baño para cambiarse cuando llegaba a casa pero no lo había hecho esta vez. Fue a buscarla y la encontró en el cuarto de estar sentada, sonriendo a ninguna parte, y su aspecto le pareció tan infantil que por un momento pensó que iba a encogerse hasta adquirir el aspecto de una niña, como la vieja aquella de la película se iba a encoger Inés y transformarse en una niña con sus labios de puta desvencijada y su vestido verde y su olor a vieja y a colonia de bebé.

[...] tan obedientemente sentada estaba Inés cogiéndose la falda, haciendo un pliegue con el borde, y después otro pliegue, meticulosamente levantando la cabeza y sonriendo, quién se había creído, y no contestó, ella, que siempre contestaba, y entonces ya fue evidente que algo había cambiado en Inés (Barba 2004: 21-22).

La experiencia íntima que Pablo registra en Inés se da por su ubicación espacial y el gesto de plegar los bordes de su falda, en esa sonrisa al vacío dislocada que vuelve inoperante todo lenguaje topológico. Al comparar a Inés con una niña carente de lenguaje que no puede llevar a cabo el proceso de significación normal (“Dijo: ‘la sal’ no ‘pásame la sal’, no ‘por favor, la sal’ (Barba 2002: 13)) y de ubicación espacial, la narración quiere traernos a nosotros como lectores la experiencia de ese abismo, generar el hueco observado por Pablo, incluso en la caótica sintaxis del texto donde resuenan tanto la voz de Pablo como las habituales interpelaciones de Inés antes de enfermar (“[e]lla que siempre contestaba” (Barba 2004:14)), un recurso sobre el que está construido el texto. Aunque, si hacemos abstracción de esas voces, notamos que lo que queda de esa supuesta abstracción de la experiencia del Alzheimer de Inés es nada. En muy pocas ocasiones encontramos huellas discursivas de ese vacío original que es el motor de la narración: ha desaparecido en el transcurso mismo de la escritura. O, parafraseando a Manuel, es la experiencia “[del] vacío absorbiendo el vacío” (Barba 2006: 15), es escribir *alrededor* y *sobre* un hueco, sobre algo que antes estaba y ahora se ha fugado. El vacío de la experiencia de la discapacidad es revestido por diferentes voces narrativas, pero nunca se accede a él, aunque sí al proceso activo de su búsqueda, es decir, a la búsqueda del sentido en lo que le es ajeno (los otros miembros de la familia). Por esta razón, la vacancia actual opera como resorte de intimidad, pues manifiesta en los personajes su singularización, su imposibilidad de explicitación del sufrimiento propio y el ajeno al tiempo que ejemplifica el sentir de cada uno y la incapacidad de conexión con el otro. Esto ocurre, por ejemplo, en los

últimos momentos de Santiago con su madre, cuando se perciben en el hijo emociones encontradas que van desde las más puras a los más aberrantes³²⁰:

Santiago sentía que su amor por ella, al mismo tiempo que su repugnancia física, estaba casi al límite de convertirles en una sola carne. Pero no. La debilidad, el miedo, la enfermedad de Inés, no los podía hacer suyos. Podía sufrir, tener miedo, pero su sufrimiento y su miedo serían siempre un sufrimiento y un miedo distintos de los de Inés. El miedo de Inés era un miedo animal, un desesperado revolverse de un organismo que moría y que no quería morir. Y eso no podía sentirlo él (Barba 2004: 256).

En cuanto a la trilogía de Ariana Harwicz, la experiencia del vacío notacional es agigantada por la proliferación de los espacios, espacios que solamente se nombran, pero no se describen, localizan ni contextualizan. Desde las primeras páginas de *La débil mental* y *Precoz*, los personajes son presentados en estado de errancia continua que parece estar favorecida por su marginalidad. La idea de usar un lugar que conlleve características eficaces para hacerlo funcionar como casa, rancho, calle, parking, hospital o ruta está desarticulada, pues los lugares son puntualizados desde tal interferencia de sentido convencional que parecen abismarse a esos barrancos tantas veces nombrados; además de no guardar ninguna conexión en términos políticos de territorio. El desboque espacial por acumulación disuelve marcos y contextos, liquidando cualquier presupuesto que funcione como acreditación referencial. Los personajes van de un espacio a otro sin respetar secuencias ni lógicas de desplazamiento, da la sensación de una aturdida errancia permanente. En esa cierta (ex)tensión (que parece empujar todo hacia adelante, sobre espacios indeterminados), hay lugar para que el acto de narrar asuma algo de carácter ritual: una suerte de intersección entre el desvarío de lugares y las proyecciones mentales de los protagonistas, tal como pasa en la *La débil mental* cuando al freír un huevo en la sartén la madre parece empezar a describir la cocina pero finalmente abandona la descripción para evocar la incomunicación con la hija y la huida de ambas hacia adelante. Este empalme participa de la búsqueda del sentido y de su extravío, en la digresión que comprende el centelleo

³²⁰ Frente a la construcción de una trama coral que no da voz al enfermo, Raquel Medina escribe: “Unfortunately, it does not give voice to the life narratives of people living with dementia, thus defining them as abject bodies (Kristeva 1982), and stigmatising those living with Alzheimer’s disease” (Medina 2014: 6).

de un retorno siempre abierto a la errancia, a un desplazamiento continuo. La narratividad en la escritora argentina se sostiene sobre el devenir de episodios y personajes desalineados (en términos narrativos), de puestas en escena donde los caracteres embeben todo con sus miradas (perturbadas y perturbantes por su precisión afilada) y pormenores que bifurcan una y otra vez cada evento exponiendo cortes y diseminaciones del sentido que vuelven su escritura tentacular y cribada, distante y extrañada, totalizadora y fragmentaria.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, es evidente que los espacios participan de esta dinámica textual de la errancia operando como disparadores para conceptualizar un estado: el de la pérdida, el desvío como formas permanentes de la subjetividad. Los protagonistas no viven en territorios estables, transcurren sus vidas como en una especie de desterritorialización eterna, tan pronto están en una autopista como en una habitación de hotel o en un comedor hogareño junto al fuego. Este estado de extrañamiento permanente los lleva a transitar de modo más o menos fugaz por todo tipo de lugares generando un *estar* siempre enrarecido que los ubica en el lugar de expatriados, exiliados, enfermos, excéntricos o migrantes, personajes siempre *fuera de lugar*, como el amante de *Matate, amor*: “Ella, una visión alucinada y naranja y yo un zorro loco al costado de la ruta” (Harwicz 2012: 32). Los lugares específicos (casas, calles, restaurantes, hospitales, patios, hoteles) son espirales del lenguaje para facilitar cuerpo concreto, y a su vez, conceptual, al tiempo y espacio como edificación performativa del universo novelesco donde se fondean lenguas, rostros y cuerpos inasibles, inconsecuentes con alguna forma de principio o de origen que suponga fijeza e inmovilidad. En este sentido, se puede hablar de escenarios exóticos (extraños) y de incoherencias, en sintonía con zonas que connoten algún signo de pertenencia -nacional, regional, urbano o campestre- o con modulaciones de la contemporaneidad. La recurrencia de la extraterritorialidad funciona, más bien, como cruce; espacios simultáneos y sincrónicos con aquello que los vuelve potencialmente, ficticiamente, inaugurales del proceso de inversión y/o diseminación de

sentido. Esto le ocurre a la protagonista de *Matate, amor* cuando, ante una supuesta enajenación mental postparto, la suegra llama a una asistente social para que la eduque en las labores maternas. Sorprendentemente la asistente entonces le aconseja que, en momentos de crisis de llanto del infante, ella busque un lugar para calmarse, deje el niño en un lugar “seguro” y básicamente huya. Este temprano consejo parecen seguirlo todos los personajes de Harwicz, siempre agitados, angustiados y en fuga o paralizados físicamente por sus embrollos mentales.

Los lugares aparecen y desaparecen en el devenir novelesco, contienen de a momentos una escena y dos palabras después ya se han esfumado. La gran característica de muchos espacios es justamente su naturaleza sobrellenada de ley, pero desprovista de intimidad: los espacios evocan los atributos que la vida pública y privada les ha asignado, como las paredes corroídas y húmedas de los puentes que son enclave de prostitución y campañas publicitarias de extremistas de derecha y de izquierda, pero para la protagonista no son más que la antesala hacia el encuentro con su amante. Para la madre de *Matate, amor* todo espacio convencional se va convirtiendo en un no-lugar o más bien en una localización contra-íntima. Si la casa es familia, la maternidad felicidad y la escuela educación para el personaje son únicamente modalizaciones de la *polis* para *explicitar* intimidades que se acomoden a las “fantasías hegemónicas”. Sirvan como ejemplo los espacios de paseo dominicales:

Ahí me esperan con el auto en marcha, corro intentando no tropezarme, tocan bocina, ¡Ya escuché! Hay una insistencia en que esté con ellos, sentadita en el asiento de acompañante, el cinturón bien ajustado, con la expectativa del paseo dominical. ¿Adónde vamos?, dice mi suegra que ya abandonó el luto y se comporta como una viuda más, una de tantas en las mesas de los bares de aire moderno comiendo masas secas. ¿Adónde quieren ir?, pregunta y siempre es igual. No puedo quedarme callada, solamente mirar por la ventanilla, tengo que proponer un *lugar de paseo*. Ir a comer papas fritas con aperitivos al río, ver pasar a los veteranos que hacen esquí náutico con esos trajes de buceo. Ir a la ciudad, subir en fila india las escalinatas que llevan al campanario, mirar con la fascinación con que miran los turistas las cosas más pelotudas, una piedra, los techos rojizos de las casas. Ir a la kermese ambulante, a tomar un cafecito al centro, cerca del mercado, con tufo a carne asada. Hay que parecer entusiasmada y hay que hacer que parezca que se vive. Hay que llevar al niño de acá para allá, comprarle globos, hacerlo girar en falso en la calesita, sacarle fotos, porque eso hay que hacer para que tenga infancia (Harwicz 2012: 51-52, cursivas nuestras)

Los espacios generalmente operan en la narración como interrupciones que muestran el quiebre entre los atributos otorgados por la *polis* y las vivencias íntimas de los protagonistas, quienes permanentemente experimentan la singularidad de un espacio y se cuestionan cómo los otros lo perciben: “Caigo ahí de rodillas. Si un lugareño pasara con una canasta buscando setas por aquí y frutos creería que es un acto de misticismo” (Harwicz 2012: 76). La *debilidad mental* de los personajes, al no manejar el orden de la mecánica de los hechos, desarma también la disposición de lo espacial. La opacidad mental de las madres de la trilogía desmantela (y por lo tanto pone en peligro) las lógicas espaciales de la ciudad o del campo, por ejemplo. Cada apunte de esas mujeres (y del mismo modo, cada apunte de Harwicz) cincela una fisura en las superficies del mundo real derrumbando las propiedades oficiales de cada localización. En la cita anterior, el juego de desfamiliarización que planean las observaciones de la mujer es una presión amenazante para la realidad urbana embellecida del paseo dominical de cada familia. La función corrosiva de esta voz incómoda, su errancia y su desapego por los códigos del paseo familiar desvirtúan la idea de la ciudad (y la familia) como morada de encuentro y placer. En este sentido, es interesante revisar en la trilogía incluso hasta el vaciamiento de la ciudad y el campo en su tradición simbólica: ambos espacios están atravesados por las mismas abyecciones. Los protagonistas de las tres narraciones viven en el campo: “Así recorrimos los kilómetros que separan mi casa en el campo del otro lugar, ya caído en la apatía de lo pasado” (Harwicz 2012: 148-149). De este modo, se retoma la dupla campo/ciudad, pero Harwicz la vacía de las interpretaciones tradicionales para expulsarla después en las páginas de la novela como localizaciones sin compasión ni amabilidad (excepto en la simbología del ciervo y, a veces, del río³²¹). En las tres obras, el campo como lugar de idilio comunitario (entre el hombre y la naturaleza, y entre los campesinos) es presentado como una realidad moribunda,

³²¹ El río aparece repetidas veces como el espacio que alberga momentos de júbilo, diversión y comunión en las duplas Madres/Hijos. Este es el caso de la excursión que en algún momento hacen las mujeres de *La débil mental* o en *Precoz* cuando la progenitora y su hijo aprenden a nadar. Si bien en la excursión cada una rema para su lado y tras encallar la balsa la madre queda inconsciente, es la hija quien la salva.

descompuesta y poblada de fantasmagorías de la agresión³²² y la corrosión tal como sucede con la ciudad: “Su casa [la de la suegra] era un gran bloque de cemento macizo con vista al campo abierto de pastizales secos y maíz detrás de una hilera de huertos. El sendero de asfalto que llevaba a su casa estaba sucio, el aire teñido de humo cancerígeno. Alguien quemaba cables de cobre para revenderlos. Los topos hacían agujeros profundos también en su tierra transformándola en un campo minado” (Harwicz 2012: 34). En el substrato de la cita se encuentra la descomposición de la concepción idealizada del campo como lugar de inocencia y naturaleza pura y contemplativa (“bloque de cemento macizo”, “sendero de asfalto”) opuesto al ocio pestilente de las ciudades (olor a cables quemados, a humo cancerígeno). Más adelante en *La débil mental*, el campo será el lugar donde se acumulan cosas, objetos inútiles y rancios (muebles, chatarras, comida) porque justamente “se tiene demasiado espacio” y hay que llenarlo de algo para colmar el hastío, hasta de anécdotas que no entretienen a nadie: mientras en la ciudad se consume, en el campo se habla, aunque, nuevamente ese hablar sea vacío: “Los días de lluvia en la ciudad la gente consume cine, teatro, restaurantes; en el campo, se cuentan anécdotas, *creen* que así combaten el hastío” (Harwicz 2012: 48, cursivas nuestras). Estas novelas son ajenas al poder del campo como archivo de mitos culturales o como lugar de lo exótico sublimado y del buen salvaje, aquí sólo queda lo salvaje en su sentido destructivo: apedreamientos de vecinos, campos minados, asesinatos, enterramientos e incendios. El tiempo utópico de una edad de oro campesina, auténtica y bienaventurada, no tiene cabida en la campaña de nuestros personajes, excepto brevedades como el bosque donde está el ciervo. Pero tampoco la tiene la ciudad. Miremos de cerca la descripción que se hace de la autopista en *La débil mental*:

³²² Esto se repite a cada instante, como cuando la mujer escucha en el hospital la conversación de una enfermera que cuenta cómo en el pueblo de al lado un hombre violó a una niña, y la protagonista piensa: “Yo sola pude haber elegido para criar a mi hijo esta fauna llena de fans de punk rock consumidores de ácido, con moretones allá y acá producto de caídas accidentales y de lugares comunes de la autodestrucción” (Harwicz 2012: 20).

Lo espero en el cruce de la autopista, debajo del puente con afiches de extrema derecha y grafitis de los drogadictos. Qué se puede entender por fuera de esta asfixia. Mi cabeza es una gran lámpara, intermitente, por momentos los motores pasando a toda velocidad. Un camión, y sobre él, una decena de carcasas de autos viejos. El camino hacia el desarmadero. Hace tantos días que no lo veo. Y, mientras habito la antesala, soy un escarabajo dando vuelta y tengo pulsiones fugaces de irme a lo blanco. Pulsiones rápidas de irme a lo puro. Ver únicamente las ramas del árbol por una grieta. El aire transpira (Harwicz 2014: 16).

A pesar de no poder describir ni territorializar la autopista donde -al parecer- espera la protagonista, lo que sí se trasmite a partir del espacio es su estado de sobresalto y abatimiento, su experiencia íntima de ofuscación corre en paralelo con la “asfixia” y la urgencia de la autopista como lugar de tráfico rápido. Si bien el sentido convencional del espacio está vaciado (*retirado* en palabras de Barthes), hay otros sentidos que se despiertan, y que se manifiestan en el retraimiento del primero, y en ese gesto sobrevuela la intimidad: la intimidad de la protagonista no se explicita en paralelo a la descripción de la carretera y su arquitectura de circulación sin pasos a nivel. La cita no da cuenta solo de un lugar en la urbe, no está este anclado estructuralmente, no tiene una existencia objetiva; no obstante, adquiere un sentido portador de emoción, es un doblez que se bosqueja en el pesado tejido de la información (lo que sabemos de una autopista) y de la significación (una mujer en estado de enajenación, con pensamientos suicidas, pulsiones libidinales y en plena metamorfosis).

Es justamente esta tensión permanente entre un sentido particular transmitido por la escritura (la turbación de una mujer, por ejemplo) y uno universal (la ausencia de cruces a nivel y la sobreabundancia de información en un espacio concebido para el tráfico de automóviles - autopista-) de lo que da cuenta el texto poniendo en cuestión una hegemonía semántica. En este sentido hablamos de vacío de significados en tanto y en cuanto las novelas rehúsan del significado institucional al mismo tiempo que tampoco entablan otro significado cerrado ni niegan el precedente, como sería el caso de una escritura alegórica. La hegemonía semántica propia de la vida pública supone un determinado cierre de la universalidad, lo que podría tener como correlato una concluyente construcción de intimidades específicas que se reconocieran

en esa universalidad. Sin embargo, lo que Harwicz plantea es que para modificar las relaciones de poder en la vida pública respetando las intimidades no basta con cambiar el lugar que ocupa cada particularidad o proponer una nueva forma de identidad íntima puesto que así seguiría vigente el mismo cierre hegemónico, aunque a otro nivel. Por el contrario, hay que problematizar el significado recto que opera como cierre en las palabras, en las tramas y en las imágenes mismas. Pero para hacer esto, hay que reconocer (y aceptar) el contexto universal (lo público) en que se desarrolla la lucha por la hegemonía de los sentidos y concentrarse en cuestionar la articulación misma que vincula las referencias, por eso la inconsistencia de las relaciones de causa-efecto en la acción, los referentes políticos vaciados de contenido (derecha e izquierda son lo mismo, por ejemplo) o la ausencia de cierre de una escena. De esta manera, las *nouvelles* de Harwicz dejan aflorar la intimidad en un estilo de escritura que apela al vaciamiento (retirada) de significados hegemónicos, codificados, esperables pues ningún elemento deja de lado su desigualdad para constituir sistema en sus paridades; en cambio, la conexión viene por la diferencia, por la discrepancia con respecto a las universalidades esperables, como una trama ordenada cronológicamente, por ejemplo, o una recurrencia en los espacios que pueda establecer sistema.

Estas obras no asimilan los significantes a un significado preciso, a lo sumo, aglutinan particularidades construyendo una cadena de equivalencias que evoca algo mayor, aunque también confuso: una sensación, una constricción, algunos deseos. Por ello, según Ernesto Laclau³²³, la posibilidad de determinar un significado desde significantes vacíos y de agrupar a las particularidades diferenciales en torno a él es lo que constituye la lucha política y la hegemonía de la vida pública, no de la vida íntima. La lucha política supone necesariamente una dimensión de representación uniforme³²⁴, justamente porque un elemento particular pasa a

³²³ Laclau, Ernesto: *Misticismo, retórica y política*. Mexico : FCE, 2002.

³²⁴ Valgan en este sentido las palabras de la propia autora en entrevista con Miguel Frías (Clarín): “La única ética que tengo es no darle todo servido al lector, entregarle vacíos, no darle un sentido cerrado a una obra, evitar las bajadas de líneas, las operaciones fascistas. No se trata de reemplazar lo que piense el lector por lo que pienso yo:

representar al universal: “[el] significante vacío puede operar como punto de identificación sólo porque *representa* una cadena equivalencial” (Laclau 2002: 204). Contrariamente a esto, los sentidos de la intimidad no pueden ser adosados a un significante directo, porque se refieren a las diferentes relaciones que una persona en su inconmensurabilidad guarda con las realizaciones universales. Desde esta perspectiva es que hablamos del *vacío constitutivo* en la escritura, lo que no quiere decir una cesantía total sino una profunda fluctuación de los significantes tal como lo señala Laclau:

“En el caso del *significante flotante* tendríamos aparentemente un exceso de sentido, mientras que el *significante vacío* sería, por el contrario, un significante sin significado. Pero si analizamos el problema con más detenimiento veremos que el carácter flotante de un significante es la única forma fenoménica de su vacuidad [...] De tal modo, el flotamiento de un término y su vaciamiento son las dos caras de la misma operación discursiva del vacío” (Laclau 2002: 26-27, cursivas en el original).

En este sentido, el carácter *flotante* de los significantes de las obras (autoridad, casa, campo, libertad, familia, maternidad, incesto, etc.) es lo que permite que se constituyan como significantes “vacíos” en permanente resignificación, lo que hace que un concepto como “madre” para Harwicz no signifique siempre abrigo a protección, ni tampoco su contrario, desamparo y hostilidad o simplemente consanguinidad. Cada palabra se convierte al mismo tiempo, en lugar de la posibilidad y de la imposibilidad de la referencia, puesto que habilita a la voz narrativa al mismo momento que le marca los límites del (contra)sentido. Esta convicción de la lengua como imposibilidad del *grado cero* (Barthes 1953) es la que atraviesa la escritura de Harwicz al comprender que no se puede escribir neutralmente porque la escritura blanca (o totalmente vacía) a la que hizo referencia Roland Barthes es tan utópica como la misma destrucción de la lengua o su imitación³²⁵.

no importa si le estoy diciendo aguanten las mujeres o abajo los feminicidios; ese sería un libro totalitario” (Clarín, 15/02/22, s/p).

³²⁵ Recordemos que Roland Barthes en *Le degré zero de l'écriture* (1953) rastrea las diferentes moralidades del lenguaje en la Historia: moral de la imitación, del artesanado y de la destrucción.

Ariana Harwicz es particularmente consciente de que la posibilidad de la lengua de evocar la intimidad se juega en su cualidad coercitiva: el sistema que restringe es asimismo el que permite dar forma porque en los límites de la lengua se abre la posibilidad de la escritura como intersección entre lo real que irrumpe constantemente y toda la historia anterior de cada signo. En esta contradicción está la acción trágica de la intimidad como *vacío* en Harwicz, pues en tanto dimensión latente y personal debe realizarse como efecto, pero no puede describirse unilateralmente sino solo en la fluctuación de la representación marcada por los significados evocados, por los cortes en la linealidad, por la desconexión entre escenas, la simultaneidad de pensamientos, y, principalmente por el hecho de nombrar espacios reales vaciados de significado hegemónico, cuyo caso más notable es el de los parkings y las casas, siempre lugares desconcertantes y ubicados en ninguna parte. Estos espacios parecen existir solamente para exponer la irrupción de lo Real (que se da en el puro presente, por fuera del tiempo) con la lengua que lo coacciona ubicándolo en un sistema históricamente determinado. La intimidad, desde esta mirada, emerge como fricción ante toda notación pública y se trasparenta para sugerir la inconmensurabilidad del mundo interior frente a la uniformidad de las leyes de la ciudad, porque, para la autora: “Lo más interesante en el arte es la fricción de mundos y de espacios” (Harwicz 2022: s/p). Estos textos traslucen la intimidad de la voz narradora en esa recurrencia a lo vacío, a la falta de sentido evidente con la que nos tenemos que enfrentar los lectores. Tales discontinuidades y carencias semánticas y sintácticas se entretajan en las obras con la referencia constante a los lugares vacíos: parkings vacíos (“Estacionamos en el parking vacío al lado de la pila de carritos de metal donde me lleva de paseo y me usa de mascota”, en la *La débil mental*, 33), platos vacíos, bolsillos vacíos e incluso “teléfonos vacíos”. Esta forma rapsódica de construir la narración reniega evidentemente de la mimesis y de la señalización única de las cosas. Las referencias cronotópicas de los textos harwiczianos son efectivamente sitios llenos y a la vez vacíos, puesto que están colmados de sentido como signos en el sistema semiológico

primero, pero se ahuecan para ser usados como formas en el espacio mismo de la escritura merced a su desarticulación normativa. Veamos el siguiente ejemplo:

ACABO DE SOÑARLO a punto de escapar en un furgón. Encontré la clave. Aleluya. Despertáte. Ya no necesitamos del Apocalipsis, hay algo todavía mejor. Dejá de zamarrearame, te voy a matar, mamá. Bueno, bueno, pero levantáte, te hiervo agua, nos unto algo y te cuento. Qué hora es. No hay hora cuando hay iluminación. Pero qué decís, dios, llévensela. Arriba. El tiempo no existe después del sueño. ¿De qué corno hablás? Lo vi en ese camión de carga envuelto en tierra como espirales, iba por un camino montañoso y tornasolado, estoy segura de que se dirigía a nosotras, eso lo sabés sin saberlo, y se alejaba, eso es lo principal, se alejaba de su familia. ¿Tornasolado? No le importaba nada, ni los clientes más gordos, ni su padre, ni la insípida. Les dejaba casa, auto y tierras, ¿No es excepcional? Y venía por nosotras, mi yerno (Harwicz 2015: 60-61)

En esta cita se nota la cualidad de irrupción propia del fragmento de escritura instantánea, que “registra contingencias e individualiza matices” y capta el instante “tal cual nos punza sutilmente, enceguediendo la comprensión” (Giordano 2012: 98). Esto se advierte no sólo en las intervenciones de uno de los personajes (“Qué hora es.”; “Pero qué decís, dios, llévensela” o “¿De qué corno hablás?” (60)) sino también en lo alucinado de las secuencias, de los hechos expuestos (ver un camión de carga subiendo una montaña de ambiente tornasolado que se acerca del personaje y se aleja al mismo tiempo) y en la vacuidad de términos como “la insípida” o la no correlación entre los roles de parentesco aludidos: yerno y madre³²⁶. Podemos ver en el fragmento la cualidad que le hemos dado a este estilo anteriormente: la de la irrupción de lo real, de lo íntimo que acontece trágicamente acometiendo la escritura. Harwicz pretende explicar algo que se deja percibir pero que no se puede nombrar concretamente, aunque deja intuir una confusión entre sueño/vigilia y locura/cordura en un contexto de desavenencias familiares.

³²⁶ La confusión es tal que en un primer momento podemos pensar que la voz narradora es la de una mujer que habla con su hija sobre el esposo que deja a su familia de origen para unirse a su familia adquirida (ellas), pero tal sentido se desmorona en el instante que se refiere a este como “mi yerno” enrevesando los roles de nuera/suegra.

Regresemos entonces a nuestro planteo acerca del *significante vacío*. Para entender lo que significa “sueño” en la cita se necesita entender lo que significa “hija”, “madre”, “Apocalipsis” e incluso reclusión hospitalaria. Sólo relacionando la sentencia “acabo de soñarlo” con los otros términos en su ampliación semántica se puede llegar a un acto de sentido que evidentemente no es un “sueño” sino un estado de perturbación emocional y familiar constante que sigue careciendo de una significación estable en el orden de parentesco, ya que no estamos ante un abandono, un maltrato, o un abuso.

En este sentido, la escritora evita la responsabilidad política de relacionar directamente un significado uniforme a un significante licenciado, pues al hacerlo se estaría tomando una decisión hegemónica propia de la vida pública, lo que justamente es cuestionado por Harwicz:

En literatura, hay seudolibros o libros “humanistas”, prointegradores, prodiversidad, proinclusión o, para decirlo rápido, políticamente correctos. No es el gesto que tiene que tener un autor al escribir, es un gesto para políticos, diplomáticos, ONGS y militantes de causas nobles. El escritor tiene que evitar ser totalitario en su escritura (Harwicz 2022: s/p).

Como es posible apreciar, los textos de Ariana Harwicz y los de Andrés Barba plantean nociones a partir de ese vacío de sentidos normalizados (*retirada o flotación*, para decirlo con Laclau y Barthes): uno como consecuencia de usar personajes impedidos de la regla (discapacitados mentales o con enfermedades neurodegenerativas) y la otra porque apela a una trama de sensaciones e ideas más que incidentes ordenados temporo-espacialmente y a un clivaje de los significados oficiales. Los capítulos (más bien entradas cortas), viralizan lo indefinido usando signos como: el fraseo balbuceante, la sonoridad animal o los puntos seguidos, comas, palabras muy potentes junto a otras desguarnecidas y oraciones breves o escindidas. Todo este entramado provoca una escritura rica en tensión de significados.

Los dos autores presentan acontecimientos con consciente vaguedad o jugando con ilaciones especulares y nebulosas exponiendo en ambos casos (más extremo en la argentina) una desconfianza por las narraciones lineales, por las voces únicas y por la pureza de la relación

entre significante y significado. La/s voz/ces narrativa/s se expanden en la dispersión, saltando desde descripciones a reflexiones, de símiles a elipsis o recuerdos a fantasías, e incluso variando voces como lo hace Barba. Adicionalmente, no es desdeñable ni azarosa la constante sonoridad de ambas prosas, con una musicalidad que guía los relatos y potencia ese silencio normativo de la palabra, ese *vacío* del que pretendemos dar cuenta y que amplía la capacidad expresiva de la intimidad en la obra literaria más allá del vocablo, el argumento, la estructura y los temas, valga la indicación de Harwicz al respecto: “Cada lector lee como quiere, por supuesto, pero los temas no son lo que más me interesa, lo que me interesa es precisamente lo que vos decís (el periodista Nicolas Cabral que la entrevista): el espacio en el que se puede desplegar una retórica” (Harwicz 2020: s/p).

VI.1.c.- El desplazarse del viaje en *Hablar solos* y *Los cuerpos del verano*

En consonancia con lo planteado en los análisis anteriores, continuaremos ahora tematizando los espacios en tanto heterotopía, lo que nos permite concebir los espacios desde un cuestionamiento de las coordenadas topográficas tradicionales en la asunción textual de la intimidad. Creemos haber explicado cómo los espacios considerados siempre como moradas del despliegue de la vida interior (casa, habitación y cuerpo notablemente) han perdido en nuestro corpus su función de “arquitectura interior” que permite “[a]u sujet de s’abstraire de l’espace comme du temps communs en privilégiant la solitude du sujet, la chambre est un moteur diégétique qui déclenche l’intimité de personnages, sous le triple mode de la rétrospection, de la introspection et de l’imagination” (Cheilan 2016: 308). Este giro lo leemos en virtud de la crisis (y la sobrecarga) de los lugares privados advenida a partir de los actuales cambios sociales (nuevas tecnologías o revisión de paradigmas biológicos, por ejemplo) y desde la perspectiva crítica que hemos adoptado en la noción misma de intimidad. Así, al alejar la intimidad de una definición “frutal”, el hombre se debe a su encuentro comunitario, a esa pertenencia sobreentendida antes del pacto social.

El rastreo en el corpus de espacios propicios a esta manifestación artística de la intimidad, es decir, que desertan de una localización y significación precisas, nos ha llevado a hablar de espacios intermedios, intersticios y vacíos en el espacio público donde exista la libertad humana para luego adherir al pacto social. Las modalidades del recoveco y el vacío denotan esa área (in)localizada, no novedosa ni inventada, pero presente desde la problematización de los sentidos territoriales. En contraste con lo notado por estudios precedentes, estos espacios no pueden ser exclusivos de la ciudad o de las áreas privadas, sino que apelan a algo intermedio capaz de marcar el encuentro comunitario necesario para la experiencia íntima. Su fuerza radica precisamente en que funcionan como posibilidad para escapar al peso de una significación preestablecida (“los vigilantes de la ley”, como llama Viejo a las instituciones) y abren en los personajes vivencias singulares, no signadas.

Proponemos ahora revisar *Hablar solos* y *Los cuerpos del verano* mediante la modalidad del viaje³²⁷ que connota invertido el gran viaje existencial: de la vida a la muerte y de la muerte a la vida³²⁸. Tanto el viaje como el ciclo vital son tautológicos, es decir, que se constituyen tan sólo en la medida en que se están llevando a cabo: el viaje se viaja, la vida se vive y la muerte se muere. Es el evento mismo el que forma heterotopía, por lo cual, convertir esta intimidad en tema literario acrecienta la dislocalización que estamos señalando. Una dislocalización a la que en *Hablar solos* se alude desde los nombres de los lugares atravesados por Mario y Lito: Región, Veracruz de los Aros, Tres torres, Comala de la Vega, Pampatoro, Tucumancha o Mágina del Campo, lugares que no dan cuenta de la experiencia con el lugar,

³²⁷ Respecto de la modalidad viaje como principio estructurador de la trama, ver Michel Butor: *Sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

³²⁸ Andrés Montaner Bueno y Carmen María López López ya han realizado un estudio del viaje en esta novela, pero dentro de la tradición del relato de viajes y los roles de género, a fin de demostrar cómo Neuman presenta una visión novedosa sobre la centralidad del personaje femenino (Elena): “Tras haber realizado un análisis de los movimientos de centro y periferia que operan en los personajes de Elena, por un lado, y de Lito-Mario, por otro, se ha demostrado cómo la centralidad y el peso del viaje recae en el personaje femenino, que se alza como elemento nuclear a partir del cual se configura el relato. En este sentido, *Hablar solos* de Neuman introduce una innegable novedad a la tradición literaria del relato de viajes, en tanto núcleo articulador del modo de narrar historias desde los inicios de la tradición en Occidente, que se remonta a su vez a la sabiduría oriental” (p. 571).

sino con el rito de pasaje, de la travesía de padre e hijo. Los pueblos que se atraviesan contribuyen a lo heterotópico pues aluden a una geografía incierta que no obedece a lo territorial sino a una comunión panhispánica y a una especie de mapa literario³²⁹, que el mismo autor justifica desde su intimidad migrante:

A.N.: Me divertía que los paisajes del viaje del padre y el hijo se pareciesen a mi paisaje sentimental, que es una frontera entre Latinoamérica y España. Yo nací acá, hice la escuela primaria en Buenos Aires; pero la secundaria, la facultad, en España. Pasé más tiempo en España, pero mis padres y mis abuelos son todos argentinos. Por tanto, siempre estoy muy dividido entre Europa y América Latina. Busqué que el camión donde van Mario y Lito atravesase una geografía que a veces parece el norte argentino, a veces de la Patagonia, a veces La Lucila, a veces Castilla y a veces México con esas carreteras del norte similares a las estadounidenses de las road movies. Para los personajes es andar por lugares ciertos y claros, pero el lector se pregunta dónde está. Eso nos pasa mucho a los emigrados, no sabemos dónde estamos. Le pasaba al protagonista de «**El viajero del siglo**» con las calles fluctuantes que cambian de orden en una extraña ciudad europea, ahora pasa con las carreteras de este paisaje panhispánico de «**Hablar solos**», donde todo parece resumido en el nombre de dos lugares que atraviesan: Tucumancha y Pampatoro (Neuman en entrevista con Máximo Soto, *ámbito*, 12/9/2012, s/p).

El viaje es, como piensa Lito, lo contrario a un chicle: “Al principio no esperas nada. Y siempre encuentras algo” (Neuman 2012: 77), y, además: “Cuanto más contento estás masticándolos, se van. Sólo te queda un plástico en la boca” (Neuman 2012: 77). El viaje es siempre algo más que un desplazamiento, pues para dar cuenta de un viaje no basta con enumerar la topografía. En la novela cada ciudad, cada hotel o cada bar no son más que zonas de paso, momentáneas, y, por ende, no se pueden situar como lugares de emplazamiento. El viaje es, sobre todo, suspensión de un lugar fijo y estable, es un discurrir, un desplazarse

³²⁹ Es imposible no mencionar las resonancias literarias de tres referencias: *Región*, el pueblo ficticio creado por Juan Benet, cuya aparición significó para muchos críticos un vuelco en la narrativa realista española. Descontando por supuesto, que el argumento de *Volverás a Región* (1967) se centra en la conversación (o monólogos) nocturna mantenida entre un médico (Daniel Sebastián) y una misteriosa mujer (Marré Gamallo) que visita a un joven paciente enloquecido por la ausencia de su madre. En *Región* es donde a Mario se le revela con nitidez su futura ausencia en la vida de Lito (episodio del bar y la Fanta) pues al igual que la madre del paciente de Benet él también se marchará un día sin aviso para no volver.

Por otro lado, la evocación de *Mágina del Campo* (pueblo ficticio de Muñoz Molina) a “27 km” ubica a Lito en el territorio de la infancia (es allí donde duerme con Mario en el camión y dónde le explica su videojuego favorito) pero produciéndose una conversación *adulta* en la que por única vez se habla de las consecuencias de un accidente y en la que Mario le plantea a Lito las contradicciones de la vida laboral.

Por último, con el nombre de *Comala de la Vega* no solo se remite a lo desierto e inaudito del pueblo al que llegan sino al carácter espectral de Mario, quien vuelve ahí a sentirse verdaderamente enfermo experimentando “la vomitadera más grande de todo el viaje”.

constantemente y un vivir fuera de lugar, fuera de la casa propia y fuera de los sitios visitados, pues no son propios sino públicos. Ese punteo espacial está simbolizado en la novela por esta pareja en la que uno viaja y la otra se queda. Mario es quien siempre se asocia a la dinámica del viaje y el movimiento, es quien trabaja en una agencia de viajes, es quien viaja desde siempre y quien ama la carretera, además de ser quien viaja hacia la muerte. Elena se asienta en la inmovilidad del que espera: “Siempre fuiste más aventurero que yo. Pero toda epopeya tiene su cocinera. Porque para salir a la aventura, y este problema existe desde Homero, los héroes necesitan que alguien los admire, los espere” (Neuman 2012: 167). La cuestión es que esta Penélope no espera inmóvil, viaja hacia una experiencia de sexualidad que la ayuda a vivir la desazón de poder continuar el viaje de la vida. Lo interesante de estos dos viajes (el de Elena y el de Mario) es que ambos se presentan paradójicamente con los rasgos contrarios al desplazamiento: Mario no vive el viaje, lo conmemora para contarlo inmóvil en su lecho de muerte desde una cama de hospital en tanto construcción de recuerdo a futuro para su hijo, lo que explica el cariz de atemporalidad que impregna la novela y que se muestra muy bien con el discurso en tiempo pasado de Mario, el presente de Lito y la alternancia verbal de Elena. Nuevamente, el viaje en tanto motivo de desplazamiento está vaciado de significado, pues no es el movimiento de lugar en lugar lo que importa, sino la interrupción³³⁰ o cese del mundo que se posibilita para construir un espacio propicio a la experiencia íntima entre padre-hijo y entre Elena con ella misma. Incluso el usar el viaje como excusa para no ver a Lito desde el estatismo de una cama hospitalaria resta al viajar, en este sentido, su atributo de desplazamiento: “[t]e hablo de los viajes que no hago, de los lugares que no veo, de las carreteras que no recorro, un día de estos voy a tener un accidente, y ese accidente va a separarnos bien, Lito, yo quiero que nos recuerdes así, viajando juntos” (Neuman 2012: 112). El viaje de Lito y Mario no es

³³⁰ En significativo que durante el viaje todo está interrumpido: la toma de fármacos e incluso (salvo dos veces: en Tucumancha y Comala de la Vega) los síntomas de la enfermedad. Más allá de la explicación médica que se da, desde un plano simbólico, no deja de ser importante esta idea del viaje como un espacio *vacío*, interrumpido de enfermedad.

movimiento, sino recuerdo, experiencia e intervención en la intimidad futura del niño, un evento, un momento propiciatorio de la intimidad; la misma Elena lo dice: “Lito no paraba de contarme anécdotas del viaje, entusiasmadísimo. Si la noche hubiera terminado en ese instante, si yo qué sé, de pronto el techo se me hubiera caído en la cabeza, habría cerrado los ojos creyéndome feliz” (Neuman 2012: 86). Aquí, Elena apunta el viaje en su esencia: “anécdotas”, no lugares. La operación llevada a cabo por la madre adviene a focalizar el viaje, no como partida ni llegada, sino como zona generadora de vivencias. Las anécdotas del falso mago, de la gorra perdida o del “hacer pis a cada rato” definen el viaje mientras que las localizaciones desaparecen y la carretera es un pretexto de Mario para contar a Lito la historia de amor con Elena, recrearle la genealogía familiar hablándole de sus padres e incluso explicándole su vida laboral. El viaje no se abre con la salida ni se cierra con la llegada a casa; al contrario, funciona como evento catalizador que abre un proceso de despedida para ambos personajes adultos en un tiempo extraño, que es el tiempo del pre-duelo, un tiempo de lecturas y de sexo que para Elena se inicia el día que tras recibir el diagnóstico hacen el amor con Mario, una cópula “anómala”, “placentera” y “suspendida”: “En el instante final me sentí suspendida [...]. Mientras Mario empezaba a eyacular, alcancé a figurarme en ese punto, fornicada para siempre” (Neuman 2012: 61); y que se continuará con Escalante. Para Mario, en cambio, al no contar con tiempo, su viaje debe ser inmediato (“Era ahora o nunca, cierto”, 21), desde la materialidad de la carretera y en formato de reminiscencia oral (grabaciones).

En ambos casos el viaje aparece como la posibilidad de ubicarse en un *espacio otro*, en el espacio de quien no está muriendo, no está inmóvil y por eso se desplaza (Mario) y en el de quien aspira a vivir por un momento la experiencia de la muerte (Elena), por eso ella lee literatura de muerte y enfermedad incansablemente para poder acercarse “[a] ese lenguaje que ahora habla Mario” (Neuman 2012: 93), y explora diversas *petites morts*: “Entonces tengo unos orgasmos que me estiran los límites de la vida” (Neuman 2012: 59). Con la lectura, la mujer

extrapola la vida a los libros y viaja a la muerte mediante las experiencias ajenas, para finalmente colmar con las cartas el vacío dejado por Mario: “Si la muerte deja todas las conversaciones interrumpidas, nada más natural que escribir cartas póstumas. Cartas al que no está. Porque no está. Para que esté. A lo mejor escribir es eso” (Neuman 2012: 163).

El viaje como motivo se representa a la inversa argumentativa. Mario habita dos espacios físicos concretos: la carretera y las grabaciones, dos materialidades que se cruzan justamente en aquel personaje cuyo cuerpo está fantasmagóricamente pues *está* para *desaparecer*. Por otro lado, Elena, que es quien seguirá ocupando espacio topográfico, es quien en la novela viaja por espacios intangibles y metafóricos: la sexualidad y la literatura. Esta vuelta de tuerca apunta al viaje como activador de diferentes experiencias íntimas, no por su notación de eventualidad exterior sino por su ser “un tiempo y un espacio otro” desmoldado de todo emplazamiento fijo, suspendido de los espacios privados y públicos y de toda pertenencia referencial, lo que Mario expone perfectamente al trazar con rojo en su mapa una ruta paralela a la que deberían haber tomado, un desvío que los hará pasar por el mar y “no ver lo mismo que a la ida” (Neuman 2012: 156). Podríamos decir que lo heterotópico se perfila en ese cambio de ruta, en ese trazado rojo que no es convencional en la cartografía, porque va haciendo “zigzag” y lleva más tiempo. Es una ruta alternativa, con muchas curvas y bifurcaciones que suspenden la trama de localizaciones habituales llevando a los viajeros a dormir en descampados o bordes de ruta, posibilitando momentos de intimidad profunda, como las risas, el pensamiento mágico de Lito que se concentra sobre los parabrisas para impedir la lluvia o el dormir abrazados en Pedro con el brazo de papá oliendo “a sudor y un poco también a gasolina” (Neuman 2012: 18) bajo el cantar de los grillos.

El viaje toma la forma de un espacio desplazado que cobra sentido en su experiencia de duelo, generación de recuerdos y despedida; ya sea a través de una aventura retrospectiva para Mario o una pesquisa erótico-literaria para Elena. Retomando un motivo tan caro a la literatura,

Neuman lo transforma en un verdadero rito de pasaje dentro de las condiciones de una enfermedad terminal con el objetivo de participar al gran desconcierto de la muerte, tal como cuando Elena cita a Helen Garner: “La muerte no debe negarse”. “Intentarlo es vano” [...] Y la alimenta. “Hace que la locura choque con el alma”. Como un camión contra otro. “Agota la virtud” La deja estéril” (Neuman 2012: 54).

La dupla viaje y muerte evoca la heterotopía porque implica una puesta en cuestión de los espacios (simbólicos y topográficos) normativos o sedimentadas por la costumbre, tal como sucede con las reminiscencias literarias de los pueblos que no pueden leerse únicamente desde su origen literario (la Comala de Rulfo, por ejemplo) sino ensambladas con la trama de Neuman para adquirir sentido. Aunque no sólo esas geografías se *intimizan*, sino también hasta los sitios simbólicos como las despedidas: El día que Lito y Mario se despiden, las únicas palabras que Mario profesa aluden al cinturón del coche. Luego Lito parte a un nuevo viaje de tres horas que lo llevará físicamente a casa de los abuelos y figuradamente a la orfandad: “[a]sí serán las despedidas de verdad ¿no?, fuera de lugar” (Neuman 2012: 148), o mejor dicho, sin grandes elocuencias, se dirán en un abrazo, como lo hace Mario, en el olor a champú de una cabeza, una vértebra desigual y un hombro puntiagudo: así describe Neuman la despedida de Mario y Lito, en la intimidad que se transmiten los detalles y los cuerpos y no en el lugar, una despedida “está siempre fuera de lugar”. Quizás el viaje final de Elena y sus “medias cenizas” es el que mayormente simboliza este estado de cuestionamiento del espacio al esparcir los restos de Mario en una playa desconocida, sin ningún lazo emotivo anterior, en un “cándido” gesto que lo deje renacer al margen de todo lo que él significaba en vida, liberándolo del nombre, de la enfermedad, de la edad e incluso de ella y de Lito: “No importaba dónde. El ritual no estaba en ningún lugar, sino en el tiempo que había consumido en busca del ritual” (Neuman 2012: 142).

Desde el inicio de la novela el viaje es definido como una “locura” por Elena y el hermano de Mario, pero es paralelamente el sueño cumplido de Lito en un camión que funciona

como único atisbo de verdadero emplazamiento, bajo los ecos de una palabra sagrada sobre la cual “edificar” una nueva “iglesia”³³¹, un nuevo recuerdo y, en última instancia, renacer: “Miré el mar incluyéndome en él. Y pensé en Mario [...]. Lo pensé y repensé sin mí. Como alguien que pudo no haberme conocido. Que pudo haber tenido una existencia paralela y, aunque suene cándido, que podría nacer en otra parte” (Neuman 2012: 142); un renacer desde un lugar impreciso, desde un lugar casual: “Estaba donde debía: en el lugar casual, en el instante justo” (Neuman 2012: 143).

Desde los textos clásicos a la ciencia ficción, el viaje es una de las principales modalidades narrativas de la aventura de vivir y de conocer. En la épica y la mitología, el motivo del viaje es prácticamente universal: surge asiduamente en las narraciones de distintas civilizaciones y en diferentes etapas de su desarrollo. Incluso, muchos autores piensan que ya existía en etapas muy tempranas del hombre, como, por ejemplo, desde las tribus neandertales, para quienes, según García Gual, el mito del viaje podía leerse en las pinturas de cavernas donde se notaba casi siempre la experiencia del movimiento, de la muerte y el miedo a la extinción (García Gual 2011). Karen Armstrong, por su parte, lo encuentra ya en la Prehistoria cuando el hombre debía pasar largas jornadas fuera de su caverna para buscar las presas que alimentaban los cuerpos de su comunidad; por ello, desde allí ya se notaba que el viaje no era sólo el desplazamiento, sino también ese *plus* que se le ofrece al hombre (sentimiento de *partage* y providencia). Recordando los viajes más célebres podemos detectar que tratan sobre situaciones límite obligando a los personajes a ir a más allá de su experiencia, pues son viajes nacidos de la tragedia (muerte, guerra, apocalipsis, asedio), por una búsqueda de lo diferente o de un

³³¹ Recordemos el nombre del camión y su reminiscencia bíblica: Pedro fue el discípulo más importante de Jesucristo. Su nombre viene de “Piedra” porque el Mesías le dijo “tú eres piedra, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia”, por lo tanto, recibió este sobrenombre, aunque su nombre verdadero era Simón. El juego de palabras indica la tarea que le encomendó Jesús, ser el pilar de la iglesia católica, al igual que nuestro Pedro: ser el espacio posibilitador del viaje y los recuerdos a futuro de Mario y Lito. El parlamento de Mario se inicia así: “...pero la cosa es arrancar ¿no?, como hacíamos con Pedro, después, en fin, todo acelera solo, estás con los abuelos y no sabes por qué (Neuman 2012: 37).

cambio de paradigma (exploración). Para Karen Armstrong (2005), las mitologías del viaje se diferencian entre sí porque en sus orígenes, cada una de ellas se debe a motivaciones particulares y diferenciadas según la época en que se dan y las necesidades físicas y espirituales de la civilización donde acontecen. De allí que el viaje se inicie siempre para buscar algo: a) algo esencial para la sobrevivencia o para la trascendencia (p. ej. agua, tierra, una planta curativa o un nanochip); b) una mejora espiritual, o sea un estadio por encima de la vida común y corriente; c) una expiación mediante el descenso a las profundidades en pro de un encuentro con la parte mística de la existencia; d) o, finalmente para perseguir un trayecto que repercutirá en cierto bien para la comunidad. Armstrong explica que, si bien estas modalidades del viaje son diferentes entre sí, aparentemente, por el tipo de meta que se persigue, en el fondo, todas denotan cierto asunto relacionado con lo iniciático o con diferentes momentos de un proceso de cambio: algunos viajes son para comenzar la iniciación, otros para culminarla, pero siempre implican una dislocación en las estructuras tanto diegéticas en la ficción como psicológicas en el sujeto y políticas en la comunidad.

En este sentido, es muy interesante el planteo de Castagnet en su novela al unir el motivo del *viaje* con el *cuerpo* pues esto acrecienta el significado de dislocación presente en toda aventura de desplazamiento. *Los Cuerpos del verano* presenta los seres humanos iniciando o terminando *viajes corporales*, tal como lo hace Ramiro Olivares desde una concepción problemática de la materia corporal, totalmente diferente a la experimentada hasta ahora. Decimos problemática porque el cuerpo como entidad e identidad, bien sabemos, está en crisis. Sin entrar en los debates de tinte post y tras-humanistas, es interesante pensar cómo aquel cuerpo de Vitrubio explicitado en esa lámina de Da Vinci conllevaba una concepción corporal que se definía por todo aquello que puede ser limitado por una forma, que puede ser circunscrito

en algún lugar y que, al llenar un espacio excluía a otros cuerpos (otras formas) de ese terreno³³². Sin embargo, esa concepción del cuerpo como límite que contiene al ser humano y lo define es puesta en entredicho por los avances tecnológicos, médicos, por eventualidades en las demarcaciones biológicas y la concepción subjetiva de la condición humana. El cuerpo en tanto ente biológico y espacial comienza a fundirse con el afuera y a superar su *telos*, su idea, su aura de trascendencia, su marco de representación y debe pensarse en contigüidad con lo que hay más allá de sus *con*-fines: con los utensilios, con las máquinas y con la digitalidad. El cuerpo muta y debe ser reasumido desde la clausura de la visión antropológica del ser humano, un humano cuyo cuerpo natural ya no es objeto del espíritu, como lo sostuvo Spinoza, ni la evidencia del movimiento del alma, como lo dijo Aristóteles³³³. Hoy el cuerpo ocupa el lugar de la metáfora somática, del estado de cambio potencial con todo lo que lo constituye de ajeno y propio en el viaje hacia su conversión. Jean-Luc Nancy en *Corpus* (1992) sostiene una nueva ontología en la que no contamos con un cuerpo, sino que el cuerpo es una exterioridad y una exposición infinita existiendo como cuerpo volcado hacia fuera:

Je suis la maladie et le médicament, je suis le cancéreux et l'organe greffé, je suis les agents immunologiques dépresseurs et leurs palliatifs, je suis les hameçons d'acier qui soutiennent mon sternum et je suis ce site d'injection cousu en permanence sous les clavicules, tout comme c'était déjà, d'ailleurs, ces clous dans la hanche et cette plaque dans l'aîne (Nancy 1992: 56).

Sastre Cifuentes y Gómez Arévalo ven en los planteamientos de Nancy una reflexión que va más allá de lo teleológico–biológico para entrar en el campo del cuerpo como “acontecimiento”; esto implica dejar de concebir al cuerpo como algo “organizado” sobre la base de un propósito separado de sí mismo, ya sea que le trascienda o le anteceda. Ya no se

³³² El cuerpo desde esta perspectiva renacentista era un límite, lo que determinaba el espacio del Sujeto, el centro alrededor del cual se organizaba el mundo, el punto de partida y de llegada del hombre, pues en tanto forma imprimía la frontera entre el interior y el exterior, le otorgaba al Sujeto una forma que le consentía ser parte del mundo y, a su vez, separarse de él. El cuerpo era el espacio de la razón áurea, el reflejo de la estructura recursiva del universo, de las líneas secretas del universo que articulan su forma singular e irrepetible.

³³³ Ver Sastre Cifuentes, Asseneth y Gómez Arévalo, José Arlés: “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, en: *Revista Hallazgos*, 2008, pp. 119-131.

podrá hablar de finalidades en función de un cuerpo posorgánico o inorgánico que se encuentra direccionado a un fin trascendente, sino que lo que acontece, sucede como *evento* determinado en sí mismo. El cuerpo es un objeto dado a un pensamiento finito; la verdad del sujeto es su exterioridad y su excesividad: su exposición infinita, el cuerpo volcado hacia fuera y hacia su futuro cambio.

En esta concepción de un sujeto expuesto hacia fuera, des-singularizado del cuerpo, de disipación del cuerpo tal como se ha concebido durante siglos, Martín Felipe Castagnet nos trae una propuesta en la que un hombre, su mentalidad, su “verdad” (Nancy), su espíritu o su psique (no se pretende dar una localización a ese Ramiro Olivares) permanecen durante un siglo en la *viscosidad* de internet (*flotación*) hasta *quemarse* en el cuerpo averiado (por gordo y enfermo) de una mujer. En este momento (cuando se despierta Ramiro en su nuevo cuerpo) se abre la aventura del personaje, el viaje por una realidad material desconocida por sus antiguas pertenencias corporales, ya que antes de entrar en flotación existía en un cuerpo de hombre y en una época cinestésica diferente (sin flotación); y por el viaje de sí a través de diferentes envases/cuerpos.

Desde este marco interpretativo, el *viaje corporal* que se realiza en los *Cuerpos del verano* resulta sumamente oportuno como motivo para explorar las derivas de un sujeto que está viendo todas sus concepciones humanistas desestabilizarse. En efecto, las nociones de (*des*)*territorialización* y *vacío* con las que estamos intentando aproximarnos espacialmente a la intimidad dan cuenta de la encrucijada contemporánea en la que los nuevos *vacíos* (sentidos flotantes) deben comenzar a repoblarse con nuevos *sentidos*. Ya advirtió Lipovetsky en 1983 con la publicación de *L'Ère du vide* que la sociedad posmoderna está marcada por una apatía (indiferencia) en la esfera pública, así como por una pérdida de sentido de los grandes espacios comunitarios: instituciones (sociales y políticas), y una cultura supuestamente “abierta” basada en la regulación de las relaciones humanas (tolerancia, hedonismo, personalización de los

procesos de socialización, educación permisiva, liberación sexual, humor). Al decir del filósofo francés, esta visión de la sociedad plantea un *neoindividualismo* de tipo narcisista, más precisamente, lo que él llama la “segunda revolución individualista”, es decir, la resignificación del concepto de autonomía individual como valor cardinal del ser humano. En este entorno, según Gilles Lipovetsky, está teniendo lugar la existencia de un hombre sin proyecto histórico movilizador ni emplazamiento conocido, y es, exactamente contra ese *vacío* que alerta el filósofo. En nuestro caso, al abordar la intimidad en su revelación espacial desde las modalizaciones del recoveco, el vacío y el viaje, no sólo rescatamos tres modalidades narrativas que están tematizadas en las obras, sino también proponemos una experiencia literaria de la intimidad que sólo es posible de pensarse desde la falta, el hueco existente entre significante y significado, entre signo y cosa y la resistencia definitoria; aunque también en su con-vivencia comunitaria en el marco de la civilidad. El sucinto itinerario de modalidades que hemos trazado exhibe los modos en que indagamos y afirmamos la carencia inevitable implicada en todo intento de expresión exterior de la intimidad, es decir, en todo acto de explicitación material. Como lo explica José Luis Pardo en *Estudios del malestar*, la intimidad es esa nada, ese vacío que le queda al hombre cuando le fue retirada su ciudad y su casa, ese faltante es el lugar de un *más allá* que se da en el hombre merced el *vaciamiento* (retiro) de las dimensiones anteriores.

Ramiro Olivares fue hace años *vaciado* de cuerpo y transmigrado a internet; ahora, con un objetivo en marcha (la venganza), se lanza a un nuevo viaje que lo trae otra vez a la materialidad terrestre, a los espacios ciudadanos y al nomadismo corporal. El viaje de Rama viene del *más allá*, al *más acá* pasando por un *entre* en el que permaneció cien años, para volver a una cotidianeidad en la que la ciudad y sus porosidades son perfectamente reconocibles en cualquier urbe desigual tanto actual como futura, según la descripción de la “ciudad futura” que Fernando Reati cartografió en su libro *Postales del porvenir* (2006): una ciudad caótica, guetoizada, mutante, salvaje, consumista y peligrosa que replica las mismas estructuras de

exclusión y mercadeo de hoy por más que el destino ontológico se haya modificado. Lo que sí podríamos citar como un *novum* en la narración de Castagnet es que la única representación posible del futuro sea la desesperación apocalíptica. La ciudad de Olivares es imperfecta, desigual y calamitosa en sus márgenes; pero también contiene una retórica del amor y el goce en todas sus manifestaciones. El viaje iniciático al que se lanza Ramiro con su cuerpo de mujer gorda le permite experimentar con el placer de un cuerpo femenino a la vez que, con la precariedad de la avería en toda su materialidad, debe cargar una batería vieja que hace ruido y con cables que entorpecen el desplazamiento y la eficacia laboral, de allí que la mayoría de reencarnados con ese tipo de baterías “vayan a trabajar al estado” y que en su primera entrevista de trabajo, el personaje reconozca: “Me gustaría no tener que usarla más. Cada día siento que pesa el doble que antes” (Castagnet 2019: 72). Esta batería es el símbolo grosero de lo material y lo tecnológico como continuidad y exterioridad de lo humano, además de ser la evidencia de que las diferencias de clase y sus privilegios siguen existiendo. Recordemos que el cambio de esa “pesada” batería a una mochila de recarga fácil es alcanzada por trabajar para Moisés, al igual que el segundo cuerpo: un cuerpo “generoso de varón africano, con palmas blancas y labios carnosos” que fue adquirido “gracias a los contactos de Moisés” ya que “mi familia no podría haberlo pagado” (Castagnet 2019: 89). El cambio de batería no es anodino, pues es gracias a él que el personaje puede desplazarse con mayor soltura y acceder a las partes marginales de la ciudad. La facilitación física que va adquiriendo Ramiro con cada nuevo estado corporal restituye la naturalidad de un cuerpo independizado de sus prótesis: “Las buenas noticias se acumulan. Hace un rato los médicos me avisaron que mi cuerpo es tan sano y joven que no voy a necesitar batería por un tiempo” (Castagnet 2019: 89).

Pero volvamos al viaje y al motivo por el cual Ramiro Olivares decidió volver a la vida material: buscar a Bragueta para vengarse por habersele adelantado al trasplante y robado así la posibilidad de una vida con su familia; además de encontrar los hijos de su esposa con su

segundo marido. Este inicio plantea la “quemazón” en términos de venganza y reencuentro. La estructura arquetípica del viaje subyace en el relato, y si todo viaje literario contiene una preocupación por resolver los temas inacabados de la psique humana, el viaje de Ramiro se presenta no sólo como un traslado de cuerpo en cuerpo con las experiencias sensoriales que trae tal recorrido, sino también como un entregarse al proceso de resolución de ese trauma que lo mantuvo tantos años enclavado en Internet: el dolor por la traición de su mejor amigo tras la cual subvino la pérdida: “¿Sabés todo lo que me perdí por tu culpa? Mi esposa se fue con otro tipo. Mis hijos crecieron sin mí. Estuve preso y hambriento y jamás apareciste” (Castagnet 2019: 118). El resentimiento de Ramiro no es en definitiva la capitulación de la carne, sino la traición y el desaparecer de la vida familiar. Ramiro vuelve para vengarse de Bragueta y encontrar la descendencia de su esposa en un gesto evidente de reencuentro con ella, con lo que de ella quede en otro cuerpo. Sin embargo, en su viaje Ramiro no puede volver a ese paraíso perdido, el descuartizar a Bragueta y extirparle el corazón no le va a servir para nada, entonces lo deja vivo, lo auxilia. Ya ha obtenido su perdón.

Los arquetipos genéricos del viaje estudiados por Northrop Frye (1963) están inspirados en un mito fundador y único, el *quest-myth* o mito de la búsqueda, que generalmente representa la añoranza de un paraíso perdido, con lo cual la vida se presenta al hombre como un lugar laberíntico y devorador, del que puede salirse sólo gracias a las capacidades y crecimiento espiritual del individuo, o hundirse y perderse en él, fruto de su negación, rebeldía o maldición (Salazar 2015: 28). El protagonista de *Los cuerpos del verano* atraviesa sucesivos parajes (cuerpos) entre desplazamientos y periodos de inmovilidad (flotación) que lo hacen resurgir de su corporalidad humana para llegar (¿regresar?) a una corporalidad animal, tal como lo hemos visto en el tercer capítulo.

Castagnet nos propone viajar con Ramiro no simplemente para imaginar una movilidad o desplazamiento de un *ser* (un ¿Yo?) a otro cuerpo y las consecuencias ético-sociales que eso

puede traer, sino para mostrar que cada vida es un viaje, y que cada viaje necesita su medio de transporte, algo simbolizado en la elección del caballo (medio de transporte en la tradición occidental) como reencarnación final. Esta hermandad entre cuerpo y *Yo* para edificar una existencia auténtica se sella en toda la novela. Tal como mostramos en los capítulos anteriores, la insistencia en las percepciones orgánicas contribuye a esta lectura. Sabemos que en nuestra cultura se privilegia el sentido de la vista, mientras que lo olfativo, táctil y acústico están casi poco que proscritos. Castagnet opero a la inversa, al anular la vista como identificación de un ser amplía al extremo las experiencias sensoriales afirmando otros sentidos, reavivando la idea del cuerpo como algo perecedero y precario, que está ahí en momentos límite de dolor, de placer, de sexualidad, de fatiga, de heridas, como la amputación del brazo de Bragueta. Desde que Rodin iniciara un modo de representación tortuosa del cuerpo con su obra *El hombre de la nariz rota* de 1864, donde por primera vez desaparece la experiencia de la representación del cuerpo como unidad, la complejización de la representación del cuerpo no ha hecho más que acentuarse. A partir de esta obra comienzan a florecer representaciones parciales, órganos separados, sobre todo sexuales, que posteriormente Deleuze y Guattari llamarán “máquinas deseantes”³³⁴. El escritor argentino lleva en esta novela ese proceso de descomposición y fragmentación del cuerpo a su máxima radicalidad: la putrefacción (cuerpos panchamas) y la aniquilación (suicidios) a fin de remarcar el *exotismo* de una reflexión moral que contemple la muerte como fin de ciclo y no solo la vida como reciclaje orgánico. En la obra se recorren precisamente los cuerpos, en su morfología y organización, como si se instara en cada página a recordarnos que se está hablando de algo material y que es gracias a eso material que el *Yo* puede gozar o padecer. Este modo de hacer *hablar* al cuerpo lo aparta del horizonte bio-

³³⁴ Concepto desarrollado por Félix Guattari y Gilles Deleuze en *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. Este libro busca repensar un error que, según los autores, constituye el *deseo* concebido como falta, pues el inconsciente no es un “teatro”, sino una “fábrica”, “una máquina de producir”. Así, sólo el deseo -o la dimensión del acontecimiento que muestra el deseo- garantiza la libre configuración de singularidades y fuerzas capaces de poner en marcha la historia.

teleológico del organismo para entregarlo al horizonte del acontecimiento de lo humano, ya que “No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”³³⁵. La travesía de Ramiro y los procesos de desilusión y extrañamiento vividos le conformaron no sólo un nuevo cuerpo animal sino una nueva certeza: la certeza de la carne, la verdad de lo sensible. Castagnet nos deja claro que para que en la vida pueda haber una lectura de las diferentes intensidades que la atraviesan, necesitamos un elemento ordenador, una estructura, y que ese organismo es el cuerpo. Para alcanzar esta anagnórisis corporal, el movimiento ha sido representado en la forma estructural de un viaje: el viaje en busca de un bien preciado (el perdón o la venganza y el cuerpo de la mujer amada), el descenso (intento de descuartizamiento a Bragueta), el ascenso (“Así también soy feliz”, 124)), y sus laberintos: las oficinas de empleo y los suburbios de Gorila.

A partir del viaje de Ramiro Olivares y sus diversos cuerpos se expone una discusión en torno al estatuto ontológico y epistémico del cuerpo y las prácticas a futuro asociadas a las experiencias traumáticas y límites del mismo, con particular atención a las pulsiones de inmortalidad, abogando por una reflexión responsable que medie entre quienes pretenden ver en estas posibilidades una aventura metafísica y quienes las conciben como una proeza técnica; principalmente porque no se debe olvidar que no sólo estamos imaginando (y ejecutando) nuevas subjetividades, sino también nuevas corporalidades:

Porque puedo pensar mi cuerpo tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos, ahí estamos (Deleuze y Guattari 2000: 156)

Tanto *Hablar solos* como *Los cuerpos del verano* exponen la búsqueda de una heterotopía personal que se formula como *viaje* en torno al motivo de la muerte y su realidad organizadora de sentido: el cuerpo. En el caso de Elena y Mario, el viaje traduce la ingente necesidad de encontrarle un sentido al cuerpo que vive (Elena) y al cuerpo que muere (Mario).

³³⁵ Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003, p. 34.

El sentimiento existencialista de la perennidad es atemperado con el imperativo de hallar un lugar donde fijar un territorio simbólico, para Mario en el recuerdo futuro de su hijo y para Elena en el aprender a convivir con la muerte del ser amado. En la novela de Castagnet, dada la experiencia precaria de la materia corporal reducida a contenedor vacío, reemplazable y desplazable en un mundo posdigital, el territorio simbólico sólo puede ser uno, el de los afectos, el de la vivencia comunitaria desde la animalidad que somos. Es en ese potencial animal-comunidad donde radican las esperanzas humanas, quizás desde nuevos pactos como sociedad que inviten a repensar nuestras pulsiones de inmortalidad y las derivas carroñeras que puedan aparecer.

VI. 2. La oblicuidad del narrador en tres apuestas: focalización fija, monólogo interior y fluir de conciencia

Soy el que sabe que no es menos vano
que el vano observador que en el espejo
de silencio y cristal sigue el reflejo
o el cuerpo (da lo mismo) del hermano.
Jorge Luis Borges

Mieke Bal en su *Teoría de la narrativa* (1990) explica que, cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta concepción. Se eligen un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de sucesos históricos reales o de acontecimientos prefabricados. En nuestro corpus podemos detectar con claridad dos características narratológicas: la reducción de personajes y la focalización de la experiencia a solo un personaje, ya sea en un contexto de primera como de tercera persona. Teniendo esto en cuenta, agrupamos nuestro análisis en tres apuestas según el tipo de narrador:

- 1.- Mesa, Schweblin y Barba: el psico-relato en tercera persona con focalización interna.
- 2.- Neuman y Castagnet: una primera persona problemática.

3.- Ariana Harwicz y Lito: el flujo de conciencia y la linealidad

En cuanto a los personajes, suelen ser pocos: Sara Mesa los reduce a dos, Barba y Neuman a tres, Harwicz, Schweblin y Castagnet los amplían, pero manteniendo siempre dinámicas duales de comunicación. La construcción en pares es desde los clásicos una constante de la literatura occidental e hispánica, en particular con Don Quijote y Sancho Panza. El motivo del doble (*doppelgänger*) tiene su principio en la intuición del hombre de que podría estar proyectado en otra entidad. El mito del doble nos ha remitido desde siempre a la cuestión de la identidad del ser humano y a su doble naturaleza, ha sido estudiado por todas las disciplinas y tratado literariamente en todos los géneros³³⁶. En nuestro caso, los personajes se reducen en interacciones a dos o tres quizás por las características de los espacios que trataremos a continuación, pero sobre todo porque la dualidad está en la base misma de la estructura mental y social humana. Así, la cantidad de personajes está en el centro del nudo referencial de la experiencia íntima, reducirlos en las obras a dos o tres permite la focalización interna privilegiando un discurrir psicológico y un contrapeso exterior en tramas de hondura emocional y psíquica. El contrapunteo en la construcción dual y triangular implica un reconocimiento y un confrontamiento de la intimidad, de los lados oscuros y de las imperfecciones e incompletudes de cada “ser de papel”.

³³⁶ Cécile Kovacshazy realiza un estudio de los personajes dobles en la narrativa del siglo XX con personajes en dúo y explica que éstas heredarían del romanticismo su brevedad y una densidad narrativa que explicitaría la oscuridad como elemento perturbador (lo fantástico), de Dostoievski la metáfora de la duplicación como crisis identitaria y de Stevenson el método de construcción de personaje “au fil du texte” y “en morceaux”. Mientras que los estudios freudianos al desbaratar el doble irracional y someterlo a la clínica (“inquiétante étrangeté”) abrían impugnado el cariz fantástico de otrora hasta el punto de que alguien como Nabokov sometiera a los dobles a la *dérision*. A partir de esta genealogía es posible, según la autora, marcar cuatro tipos de personajes dobles: los que se fusionarían a la manera de Castor y Pollux, los que usarían a su alter-ego por su apariencia física (Sosie), los que exponen en su contrario la ambigüedad sexual (Tirésias) y los que se refractan dando una cierta autonomía a su reflejo (Narciso). El estudio de estas categorías en diversas obras contemporáneas lleva a Kovacshazy a sostener que el doble es, por excelencia, la forma de pensar la identidad moderna, ya que es una figura omnipresente en las narrativas del siglo XX. Para profundizar, Kovacshazy, Cécile: *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX siècle*. Paris: Garnier, 2012.

Estas características no sólo son perceptibles desde la mirada crítica sino desde la propia experiencia escritural de los autores. Sara Mesa sostiene en muchas de sus intervenciones públicas que se siente atraída por una literatura casi teatral, que delimita muy bien unos escasos personajes, una sola situación y un mínimo de escenarios. A modo de ejemplo, traemos sólo a colación sus palabras en entrevista con *Leamos* tras la aparición de su novela *Un amor* (2020). Con respecto al punto de vista de la novela, la escritora reconoce a Hinde Pomeraniec que la historia “solamente está contada desde el punto de vista de Nat”. Esto permite “[q]ue lo veamos todo a través de su ojo, lo que siempre deja un velo de dudas sobre los demás personajes”. En lo concerniente a los espacios, Mesa es contundente:

Yo lo que hago también muy intuitivamente es hablar de la opresión en *entornos pequeños*. Esto ya lo he dicho antes, me refería a los escenarios, pero también a las relaciones sociales. Ahora, por ejemplo, el próximo libro mío que saldrá se titula *La familia* y habla de la opresión y de las relaciones de poder dentro de la familia. Siempre hablo de eso, o de la pareja o de una comunidad de vecinos como ocurre en *Un amor*, casi que son todos vecinos de un mismo lugar, o en una escuela o en una oficina de trabajo. Siempre, no sé por qué, *mi mirada tiende hacia lo pequeño* (*Leamos* 2020: s/p, cursivas nuestras).

Tomando a Samanta Schweblin, cuyos textos *Distancia de rescate* o *Pájaros en la boca* acontecen muchas veces en espacios públicos como calles o el campo, lo que sí se constata es que los personajes además de ser muy pocos, funcionan casi siempre en estructuras duales o tripartitas presentando un alto grado de focalización en alguno de ellos. De esto da cuenta la multitud de artículos publicados sobre la celebrada autora argentina. Y a esto mismo se refiere ella cuando dice: “Kentukis es mi primera novela coral, mi primera novela formalmente tan larga, está narrada por un narrador en tercera, que es totalmente ajeno a mí, porque yo siempre me involucro con los personajes en la primera persona focalizada” (Schweblin, *Blog de Nando Varela* 2019: s/p).

En sus estudios sobre la narrativa de Andrés Barba, Carmen Pujante Segura también hace referencia a la estrategia de focalizar un solo personaje, notablemente en *Muerte de un caballo*, lo que Iago Fernández, en su reseña de esos cuentos, justamente apunta como

diferencia estructural entre *Agosto, octubre* y las publicaciones anteriores de Barba: “En sus anteriores trabajos, Barba ya mostraba cierto gusto por someter a un solo personaje a altos grados de focalización, pero en «Agosto, octubre» serán los propios derroteros psicológicos quienes culminen la historia (de manera inesperada y más bien triste)” (Fernández, *400 elefantes* 2013: s/p). Ricardo Morrero Gil deplora en su reseña de *República luminosa* esta técnica tan presente en los textos del madrileño: “Lástima que la focalización interna del protagonista de la enunciación recaiga siempre sobre un personaje que no aporta nada a la trama más que un obstructivo sentimiento de culpa” (Morrero Gil, *Tripticum* 2019: s/p).

La versatilidad y amplitud de la literatura de Andrés Neuman nos impide pretender dar cierta constante en sus estructuras narrativas, para revisarlas invitamos a la lectura de la compilación realizada en Neuchâtel en 2014 por Irene Andres Suárez y Antonio Rivas.

Y, por último, en sus dos novelas, Martín Felipe Castagnet echa mano de primeras personas focalizadas dadas las cualidades fantásticas de su literatura:

Sigue siendo un desafío, en cualquier caso, el problema de cuánta información tirar. Si volvemos a este esquema bipartito del mundo versus personajes, siempre se comienza desde los personajes porque es desde donde el lector puede empatizar e identificarse. En las novelas de ciencia ficción hay que luchar sobre todo contra esa urgencia por poner todo sobre el mundo en las primeras páginas, porque atora a cualquier lector. En especial los neologismos y los conceptos con mayúscula. Si las primeras páginas tienen mucho de eso, básicamente le estamos pidiendo demasiado al lector. Yo creo que hay que pedirle y exigirle al lector, pero hay que domesticar esa ansiedad por volcar toda la idea del mundo al inicio, porque si no termina expulsando al lector (Castagnet, *La Balandra* 2021: s/p).

Efectivamente, un personaje en primera persona como Ramiro Olivares colabora al despliegue de una conciencia que va develándose en el acto mismo de narrar proyectando su subjetividad a los contenidos del novedoso mundo de la ficción especulativa, tal como lo hemos visto en capítulos precedentes. La focalización, por lo tanto, establece una relación muy eficaz entre los elementos representados y la concepción a través de la cual se presentan, o, para decirlo con Mieke Bal, entre la visión y lo que se ve o percibe (Bal 1990: 107-108) a fin de evidenciar una perspectiva distinta a la común.

Las posibilidades de focalización en primera y tercera persona establecen dos formas de escorzamiento íntimo, aquellas apuestas con personajes intradieгéticos protagonistas (*Hablar solos*, *Los cuerpos del verano* y *La trilogía de la pasión*) y aquellas cuya organización está concebida a partir de una diáfana voz en tercera persona que cuenta los acontecimientos desde el punto de vista de uno de los personajes (*Cicatriz*, *Cara de pan*, *Versiones de Teresa*, *Ahora tocad música de baile*, *Kentukis*). En el caso de *Cara de pan*, si bien la novela está contada desde fuera de los hechos, es el imaginario de Casi al que nosotros accedemos como lectores, a sus miedos, a sus dudas y a sus divagaciones. En *Cicatriz*, nos adentramos a la mirada extrañada, compleja y acorralada de Sonia. Procedimiento que se repite y se vuelve un poco más complejo en las narraciones de Barba porque en ellas la perspectiva va desplazándose según sea el personaje que esté en escena. Y por último *Kentukis*, la estructura misma de novela plurivocal, cosmopolita y rizomática corre en paralelo con el tema de la conectividad, pero vuelve a repetirse la característica de mirar y contar el mundo desde sólo unos ojos.

VI.2.a. Mesa, Schweblin y Barba: el psico-relato en tercera persona con focalización interna

Dentro de la teoría narratológica, nos serviremos de los aportes de Dorrit Cohn para acercarnos a los modos de narrar la experiencia íntima a partir de la focalización. En su libro *La transparence intérieure* (1981), la académica estadounidense de origen austríaco analiza los modos de representación de la vida interior delimitando tres técnicas fundamentales: el psico-relato, el monólogo interior y el monólogo normativizado. De estas tres modalidades, Cohn ve a la primera como la más interesante en marcar el lugar donde confluyen la subjetividad del narrador y la subjetividad de personaje, incluso desde los usos de la omnisciencia de una tercera persona. Históricamente podemos establecer un devenir en el que hasta el siglo XIX la voz narradora invadía a los personajes y se ofrecía como juez de la trama generando un

desplazamiento constante en el espacio y el tiempo. Luego se dio un tipo de narrador en tercera que pretendía limitarse sólo a contar los hechos visibles de la narración por lo que “l’intimité des personnages n’étant dévoilée qu’indirectement par le moyen des paroles prononcés et des gestes révélateurs (conversations citées directement)” (Cohn 1981: 38). Como ejemplo de este tipo de novela, Dorrit Cohn cita a Dickens, Fontane o Turguénev. Esta inclinación es lo que la narratóloga apela “défiance à l’égard de l’analyse de la subjectivité” (Cohn 1981: 38)³³⁷. En ese tipo de narración, el narrador es muy explícito en su rechazo de ir a mirar lo que sucede en el interior del personaje, tal como se observa en *Tom Jones* de Fielding que es el ejemplo analizado por Cohn. En este tipo de textos el narrador elude constantemente la descripción de emociones (sobre todo femeninas) y desvía al texto del análisis interior ya que presenta “un narrateur bavarde incapable de s’abstenir, de faire servir les pensées intimes de ses personnages à ses propres généralisations sur la nature humaine” (Cohn 1981: 39). Así, en textos de autores tan dispares como Balzac, Fielding o Thackeray el juicio de valores gana la narración en desmedro de la interioridad de los caracteres, de sus deseos o pensamientos: es sobre el discurso del narrador donde está puesta la atención.

Toda esta discusión en la tradición literaria, dice Cohn, muestra que mientras más presente está el narrador menos el texto puede revelar la intimidad psicológica de los personajes y menos crear personajes con profundidad emocional. Según la autora, la historiografía literaria testifica de una tendencia conservadora al respecto, tendencia que se vio en crisis con la novedad de los requerimientos propiciados por la psicología y que empujó al narrador a volverse más discreto, hasta incluso, más adelante, llegar a borrarse del mundo de la ficción porque una conciencia plenamente desarrollada en un personaje atrae sobre él toda la carga emocional e intelectual de la trama. Sin embargo, y este es el meollo sobre el que apuntala Cohn, incluso cuando un narrador se pretende ausente, ahí está, el narrador siempre continúa a

³³⁷ Trabajamos con la edición francesa de Seuil (1981), traducida del inglés por Alain Bony.

narrar, “[m]ais il se fait l’accessoire neutre (encore qu’indispensable) de tout récit soumis au point de vue du personnage” (Cohn 1981: 42). Esta fue la gran contribución de Flaubert o Henry James: crear personajes dotados de una subjetividad tal que nunca antes se había visto, llegando a hacer existir el personaje antes que el narrador, la famosa frase de Flaubert daría testimonio de este cambio de paradigma: “Madame Bovary, c’est moi”³³⁸.

Así, en la narrativa psicológica el fortín del narrador se debilita y da paso a una exploración interior donde una conciencia ficticia en tercera persona ocupa la escena mediante diferentes procedimientos, a esto es a lo que se conoce como *psico-relato*. Esta modalidad es el discurso del narrador que incluye la exposición y el análisis de los pensamientos y sentimientos de los entes de ficción. Estos mundos interiores pueden ser verbalizados o no por parte del personaje, por ello este tipo de relato es el más apto para descubrir las profundidades infraverbales del espíritu que, el monólogo interior, por ejemplo, por definición, no puede ya que está limitado por la verbalización. Entre las formas del psico-relato, Cohn distingue dos principales: en primer lugar, un narrador que pretende contar la subjetividad de su personaje, pero se sigue poniendo en evidencia y se mantiene desunido del personaje del que informa. A este tipo de relación entre subjetividad narrativa y subjetividad del personaje, Cohn le otorga el nombre de *distancia* o *disonancia*, la que podemos leer en novelas como *Muerte en Venecia* de Thomas Mann. En frente de esta opción hay una segunda, muy presente en textos de Henry James, por ejemplo, y que muestra una intersección de un narrador que se diluye y se deja absorber por la conciencia de uno de los personajes objeto de su relato. A esta relación entre narrador heterodiegético y personaje donde la situación narrativa está dominada por la

³³⁸ Para una exploración acerca de la veracidad histórica de la sentencia ver: Leclerc, Yvan: “‘Madame Bovary, c’est moi’, formule apocryphe”, conferencia pronunciada en el Centro Flaubert, febrero 2014.

interioridad del carácter, es a la que Dorrit Cohn designa como “consonancia”³³⁹ y que, en nuestro corpus, opera mayoritariamente. Miremos de cerca un fragmento de *Cara de pan*:

Al principio cree que se ha meado encima en un descuido, pero cuando entiende de dónde proviene la humedad, se asusta, no sabe bien qué hacer, le tiemblan las manos, se acalora. Lo que descubre al bajarse las bragas es de color marrón, más que rojo, una sustancia mucho más espesa que la sangre, más indigna que la sangre, aunque ha oído decir que eso es sólo el inicio, que después vienen chorreones de auténtica sangre, litros y litros de sangre imposibles de ocultar, y así durante días. ¿Qué hacer ahora? ¿Esperar que llegue el Viejo y contárselo? ¿Pedirle que le traiga - ¡él! - unos trapos o una compresa? ¿Hacer como si nada, mientras se empapa de sangre toda la ropa? Se coloca unos kleenex como puede y espera acongojada.

Ella era de las más tardonas de la clase, tardaba tanto que tuvo que inventarse que le llegaba para evitar comentarios malintencionados (Mesa 2018: 57).

En el fragmento la voz narrativa está absorta en la nebulosa de Casi frente a su menstruación. La voz se ha fundido con los pensamientos de la chica hasta tal punto que el presente gnómico aparece con la naturalidad de lo atemporal, no hay ningún comentario de tinte especulativo o explicativo, no hay marcas de distancia o juicio de valor. Un examen atento muestra que no hay expresiones de tono analítico o abstracto. Es como si la narración se limitara a poner en frente del lector la cadena de eventos y de ideas que pasan por la cabeza de la joven, evitando todo acto de explicación psicológica y médica de la primera menstruación. No hay, por ejemplo, fórmulas de subordinación excesivas, sino más bien un estilo directo, corto, informativo. El rol del narrador es informar sobre los hechos con expresiones que hacen referencia a la regla, pero vista desde el interior de la turbación adolescente: “pero cuando entiende de donde proviene la humedad”, “color marrón”, y así sigue cuestionando el evento “ha oído decir que...” o “¿Qué hacer ahora?” hasta la resolución final: “Se coloca unos kleenex como puede y espera acongojada”. Esta limpidez denota sobre todo la discreción de la voz narrativa que se complace en transmitir los pensamientos y sentimientos de Casi (y consecuentemente su turbación), a los que les cede la iniciativa al mismo tiempo que los relata,

³³⁹ Cohn pasa revista a las diferentes maneras en que críticos anteriores han intentado aproximarse a esta categoría: “vision par derrière”/ “vision avec” (Pouillon), “telling”/“showing” (Booth), “vision non focalisée”/ “vision focalisée” (Genette), “auktorial”/ “personal” (Stanzel).

lo que logra no por declaraciones abstractas en torno a la menstruación sino por las elucubraciones de la chica frente al hecho, en primer lugar, y luego, por asociar estrechamente los pensamientos con las sensaciones “se asusta”, “Le tiemblan las manos”, “se acalora”. El pasaje citado da seguimiento a otro en el que Viejo le muestra a Casi una foto de él joven con el loro enjaulado (Ruper) de un vecino, un loro que le enseñó mucho de lo que sabe sobre aves. Casi se pregunta por Viejo, por su juventud y el porqué de no haberse casado; en definitiva, se pregunta por todas las posibilidades que Viejo puede haber tenido en la vida y que no se dieron seguramente por su carácter de “diferente”. La asociación entre esa parte y la que sigue no guarda una relación expresa, pero sí participa de una estructura asociativa en la que se sugiere el sentimiento de apesamiento y consternación frente a estructuras normativas de grupo (la tardona) y el movimiento por el cual Casi está volviéndose hacia la experiencia personal de la amistad con alguien tan incómodo como ella en los círculos sociales.

La ausencia de una retórica narrativa en la que la voz organizadora en tercera persona juzgue al personaje o dé la impresión de tener más conocimientos que él, hace que coincida la subjetividad de Casi con lo que ella sabe de sí misma. De allí las preguntas retóricas y las dudas permanentes. No hay nada que sugiera un privilegio del narrador frente al interior del personaje. En el caso de *Cicatriz*, la estructura narrativa que se ordena en virtud del inicio y fin de la relación de Sonia y Knut problematiza un poco esta *consonancia*, pero en el grueso de la historia el precepto es el mismo. El psico-relato está fuertemente embebido por el lenguaje de Sonia y Casi; podemos constatar, por ejemplo, en esta última una fusión por poco total de la voz del narrador y la del personaje en la secuencia que relata las relaciones entre las chicas de la clase y los apodos que cada una recibe: la profusión de motes es agobiante, las tendencias grotescas de los nombres dados por Marga resuenan en Casi y dejan entrever el dolor de ella al obtener un sobrenombre relacionado a la redondez del pan:

¿Por qué se siente tan humillada, tanto que no se atreve a contárselo a nadie? Marga tiene motes para todo el mundo, motes relacionados siempre con la comida, y nadie parece tomárselo tan a pecho como Casi: la *espagueti* -Patri, la canija-, la *berenjena* -Lola, que es negra y gorda-, la *escarola* -Lidia, por su pelo corto y rizado-, *plato de lentejas* -David, el pelirrojo-, *minilimoncitos* – Lidia, la de las tetas chicas-, el *choco* -Rubén, por lo alto y desgarbado-. ¿Por qué *cara de pan* es peor, por qué le duele tanto? (Mesa 2018: 36).

El vocabulario y el ritmo principalmente de la cita revelan por un instante la consternación de Casi a través de la contaminación en el discurso de las expresiones que corresponden al horizonte del personaje. Se mantiene una sintaxis acorde a la tercera persona, pero el léxico está fuertemente influenciado por el lenguaje íntimo del ser ficticio. Estas técnicas tienden a dejar al descubierto la intimidad del personaje, al mismo tiempo que aminoran el ritmo narrativo de los hechos, centrándose en lo que Cohn llama “relatos de movimientos psíquicos no verbalizados”, o sea, la exposición narrativa de los interiores del personaje a través de las imágenes que se le atraviesan, por los lenguajes que se le cruzan y por las sensaciones que experimenta poniendo de manifiesto que el mismo personaje experimenta y sabe más de sí que lo que es capaz de verbalizar, comprender o de transformar en información explícita. El psico-relato no sólo nos participa de la conciencia del personaje, sino, además, de todo lo que se le escapa, de lo que no es alcanzado por la palabra, es decir, de lo íntimo.

Algo parecido ocurre en *Kentukis*, un narrador en tercera persona se focaliza solamente en uno de los personajes de cada historia: Marvin, Emilia, Alina y Enzo. Si bien la relación entre narrador y subjetividad del personaje es de *consonancia*, la participación de la voz en la organización de los hechos es un poco mayor que en Sara Mesa, porque el carácter coral lo necesita a efectos de coherencia narrativa, lo que contribuye a ahondar en la intimidad de cada personaje para así, por ejemplo, mostrar el entusiasmo de Emilia al ser encendida su conejita en un espacio tan lejano de su Lima natal:

La levantó sobre su cabeza, alzándola hacia la ventana, y por un momento Emilia vio una ciudad desde lo alto: las calles anchas, las cúpulas de algunas iglesias, los canales de agua, la fuerte luz roja del atardecer cubriéndolo todo. Emilia abrió grandes los ojos. Está sorprendida, era un

movimiento que no había esperado y la imagen de esa otra ciudad la impactó. Nunca había salido del Perú (Schweblin 2018: 39).

El deseo de conocer lo diferente, otra ciudad, otro modo de vida es capturado por la focalización en la descripción de los ojos ofreciendo una panorámica de los procesos mentales de sorpresa y excitación de la mujer peruana sin que ni siquiera ella misma lo advierta.

Tal y como sucedía con Cárdenas (la ciudad inventada por Mesa), vemos de nuevo, en el caso de *Kentukis*, que el/los espacio(s) en el que se desarrolla la historia, el que da soporte a la trama y, por tanto, a la acción, desempeña un papel más relevante de lo que suele ser habitual en muchas novelas de tono intimista, en la que las abstracciones espacio-temporales son utilizadas con mayor frecuencia. En *Kentukis* el que la trama acuda a una multitud de ciudades ofrece un espacio abierto como un todo en el que los personajes se desenvuelven y evolucionan de la mano de esa perspectiva en espejo operada por la voz narrativa, y sin cuya presencia la obra perdería gran parte de su esencia y no sería más que fragmentos invalidados para reflejar un todo: el del desmembramiento social y emocional que provoca los deseos del voyerismo en un sujeto intervenido por la aspiración de la subjetividad ajena. En este sentido, la concordancia entre la trama *kentuki* y la técnica de focalización interna fija habilitada por el relato psíquico expone que la vida interior se puede manifestar narrativamente más allá de la verbalización de los personajes. Pensemos en la focalización de Alina, Emilia y Marvin. En el caso de Alina el interés es el de mostrarse, en Emilia el de mirar, y en Marvin el de soñar. El punto de vista de cada escena es incontestablemente el que refleja la problemática existencial de cada personaje dejando transparentar las divagaciones de cada uno mejor de que lo que lo haría el mismo si los pretendiera explicitar. De este modo, contar en tercera persona los hechos, pero desde el interior de solo uno de los personajes amplía al lector la sensación de acceso a la vida mental no verbalizada de un ser singular, a sus confusiones y delirios, incluso antes de que él mismo pueda

formalizarlos³⁴⁰. El caso más significativo es el de Marvin, pues Schweblin pone en escena un niño en etapa de duelo cuya vida interior es mucho más honda que lo que él es capaz de expresar. El margen entre la figura del infante y la del narrador es notable en la introducción del personaje, donde se alude al duelo y al extrañamiento e irreversibilidad de la muerte a partir de la mención al dinero digital: “Era dinero digital, el dinero que más le dura a los muertos” (Schweblin 2018: 65). La eventualidad de la muerte como objeto de abstracción y reflexión en un niño deja al descubierto la voz de un narrador que viene a proporcionar una suerte de traducción simultánea, o más bien, de transcripción a partir de los datos de una inteligencia en la que las capacidades de expresión son todavía reducidas, pero no la virtualidad de su riqueza interior. Si bien las capacidades intelectuales y emocionales de Marvin de hacerse cargo verbalmente del proceso de duelo no son posibles a su edad, su vida íntima está ahí, el dolor de la pérdida se hace presente desde la comparación con el dinero digital, un dinero inmaterial, pero presente e inagotable, al igual que su madre fallecida.

El pacto público de mostración y visión establecido en el universo kentuki se presenta como la ocasión para los héroes de forjar un simulacro de *intimidad* que ya hemos visto imposible desde un punto de vista comunitario, simplemente porque obedece a lógicas de anti-singularización y abyección inmersas en la vastedad de la publicidad y del comercio. En este sentido, la apuesta narrativa por una focalización interna fija que se manifiesta únicamente al lector y no a la cámara impugna lo que se plantea como novedad en el cosmos digital de la exhibición. La intimidad vendida y filmada en/por los kentukis no tiene nada de íntimo, por el contrario, da cuenta de la esfera de la apariencia, de lo mundano y de los contratos civiles a gran escala. A través de la focalización se reprocha a la sociedad los esfuerzos de comercialización íntima reduciendo lo íntimo a privadas eventualidades y a las peligrosas condiciones de la digitalidad y la virtualidad. La estructura narrativa interpola la estampa de la

³⁴⁰ Y aumenta asimismo la sensación de no contar con un ente organizador de los hechos.

conexión global, cuyo flujo de información está sustentado por ese contenido supuestamente *íntimo* de los personajes, en un contrapunteo diegético que expone la falacia.

El proceso técnico del psico-relato descansa sobre la ocurrencia de la intimidad desde talantes no controlados ni oficializados por mecanismos externos de regulación, sean cámaras, redes o psiquiatras. En efecto esos mecanismos de control e intervención sobre el sujeto se cuelan por todos lados en las novelas, tensionan a los personajes y los desnudan en sus carencias. En un pequeño y a veces olvidado ensayo titulado *L'exil intérieur* (1975), Roland Jaccard reflexiona acerca de los cambios, tanto mentales como comportamentales padecidos por el individuo moderno, y concluye que, en los últimos años, los hombres han ido estando cada vez más controlados por mecanismos externos de regulación: el auge de las profesiones de la salud mental -psicólogos, psicoterapeutas o psiquiatras- ha contribuido a la normalización de conductas indispensables para el *correcto* funcionamiento de la nueva sociedad moderna, cada vez más homogénea y desingularizada. Según Jaccard, a lo largo del último siglo, los sujetos se han distanciado lentamente de una intimidad, más vibrante, más sensorial, más mutua y relacional, para ir plegándose sobre sí mismos, recluyéndose y refugiándose en el imaginario de su riqueza interior, exiliados en su intimidad psicológica (*frutal*, podríamos decir con Pardo), han dejado de ser los animales sociales y sociables de antaño para convertirse en esquizofrénicos y esquizoides en potencia:

[L]'homme de cette modernité, quand il n'est pas schizophrène, est volontiers schizoïde; incommunicabilité, solitude, ennui, morosité, dégoût, ces maîtres mots de détresse subie et acceptée, résumant son expérience. Et du cabinet du généraliste, comme du divan du psychanalyste, s'élève la lugubre plainte des incompris, des angoissés, des suicidaires, des insatisfaits, des dépressifs, des laissés-pour-compte... comme si l'homme de cette modernité s'appréhendait essentiellement à travers ses troubles, ses symptômes, ses désordres biologiques et/ou psychiques (Jaccard 1975: 98).

Las reflexiones de Jaccard encuentran eco en las derivas íntimas experimentadas por los personajes de un universo disgregado, desconectado y vaciado de sentido al que se le vende la ilusión de la intimidad en un microchip kentuki: las rabietas y desplantes de Alina, la soledad

de Emilia, la morbosidad de la pareja alemana, la orfandad de Marvin o la desilusión y el espanto de Grigor. La novela verifica la exacerbación de ese progresivo aislamiento del individuo analizado y argumentado por Jaccard en la década de los setenta, una década desierta de las innovaciones telemáticas con las que hoy convivimos. Como sabemos, las formas de escritura escogidas por un narrador a la hora de trazar su obra dejan ver una postura del hombre en el mundo; por ello, desde esta mirada, la opción de focalización omnisciente nos ofrece una visión antropológica del ser en su conjunto tanto biológico y psicológico como social.

En el caso de *Versiones de Teresa* y *Ahora tocad música de baile*, en los relatos de tercera persona focalizada en alternancia entre Manuel y Verónica y Bárbara y Santiago, respectivamente, la intervención del narrador tiende sutilmente a llamar la atención del lector sobre la naturaleza subliminal o inconsciente de los estados psíquicos relatados a partir de actitudes contradictorias, de movimientos dubitativos o incompletos de parte de los personajes e, incluso, de sentimientos desbordantes de todo estado racional. Citamos dos ejemplos, sacados de ambas novelas. En *Ahora tocad música de baile*, después de haber vuelto de las vacaciones de Navidad, Bárbara se entrega a un encuentro erótico (casi sexual) con Elena en su habitación: “A Bárbara le asustó tanto aquella reacción de su propia sensibilidad que por un momento se quedó paralizada, como si no pudiera hacer otra cosa que embelesarse en aquella contradicción de sí misma; la de desear y despreciar a la vez aquel cuerpo que se abrazaba temblando y medio desnudo” (Barba 2004: 168). Ese sentimiento irresistible que se apodera de Bárbara hasta paralizarla contrasta fuertemente a las interminables racionalizaciones que invaden a Pablo en su parlamento ante un enrarecido “señor juez” que no queda claro quién es y que se traducen textualmente como confesiones.

En *Versiones de Teresa* podemos rescatar una situación semejante pero que nace del otro extremo del abanico de representación interior cuando sobrevienen instantes de visiones o conciencias paroxísticas. Este sería el caso de la escena cuando Manuel reconoce por un instante

la naturaleza de “fiera” de Teresa, su existencia en tanto “vacío”, en tanto espacio liberado de las barreras normativas de una existencia común, lo que provoca en él también una liberación de consciencia: saberse frente a un ser “vacío y blanco” (196), anónimo “como un árbol”, lo emancipa de la culpa y le permite gozar “entrando” en ella, en ese inmenso territorio que cabe en la palabra “entrar”: “Los ojos de Teresa se abrieron y cerraron engrandecidos, y en ellos las pupilas, como dos pétalos azules hundiéndose en un vaso de leche. No dijo nada. / No emitió un sólo sonido/ Su boca desapareció de su rostro” (Barba 2006: 196).

La naturaleza no verbal de ciertas experiencias interiores necesita muchas veces de ser marcada por la modelización de una voz capaz de metaforizar la experiencia, como en el caso de Teresa y Manuel. De hecho, *Versiones de Teresa* es la novela más poética y metafórica del corpus, pues recurre a la dimensión sublimante para traducir la experiencia erótica de los personajes, ya que es la vivencia que más efectivamente pone en cuestión la vida psíquica y la vida corporal al mismo tiempo. Por ello, *Versiones de Teresa* ofrece una abultada estructura simbólica que va desde los mitos bíblicos a las estructuras musicales del réquiem.

En estas novelas es apreciable una focalización interna que busca inscribir en el relato las sensaciones e intimidades del personaje, algunas veces a través de no-verbalizaciones corporales y, otras veces, a través de las metáforas prodigadas en el mundo exterior. Con los usos verbales de percepción y mostración se indica lo que el personaje ve, piensa, siente y que es incapaz quizás de formalizar verbal y psicológicamente sólo con las coordenadas de la descripción objetiva. Esta interpenetración e intervención de dos dimensiones ficcionales antagónicas como el afuera objetivo y el adentro subjetivo, pero convergentes en solo un personaje, colabora en la singularización del punto de vista y en la intimización de la trama que ya el trabajo con los géneros había iniciado.

El reconsiderar géneros tradicionales como vimos en el capítulo anterior, con los procesos de singularización que permite la focalización interna, deviene un gesto íntimo, pero

también político. Los autores exponen la interacción de los personajes con la sociedad, con los formatos y los contratos públicos que les asignan una identidad según el peso de las fuerzas históricas y sociales sobre las intimidades, pero también proponen otro camino: el de aquellos que salen al encuentro con el prójimo, al diálogo y que en sus intentos exploran la posibilidad de una intimidad no pervertida, no modelada por la vida civil, sino previa a esta y vivida en su humana singularidad, en esa (ir)repetibilidad que todo sistema precisa para crear las condiciones de una armónica existencia pública que evite los gritos metálicos de un hombre al interior de una caja de conservas vacías, tal como Alina dice al describir con un símil ornitológico el grito de su peluche: “Fue un chillido metálico, como el que haría un aguilucho dentro de una lata vacía” (Schweblin 2018: 28).

VI.2.b.- Neuman y Castagnet: morir en primera persona

Norbert Élias, en *La solitude des mourants* (1982), dice: “De toutes les créatures terrestres qui meurent, les humains sont les seuls pour qui mourir est un problème [...]. Ils sont les seuls de tous les êtres vivants à *savoir* qu’ils mourront [...]. Ce n’est pas véritablement la mort, mais le savoir sur la mort qui crée des problèmes à l’homme” (Élias 2002: 15). Efectivamente, de saberse un ser para la muerte es de donde provienen todos los intentos humanos para pensarla, conocerla, despatologizarla o rechazarla. Nosotros nos hemos centrado en ella por considerarla el evento máximo de la intimidad y la hemos analizado detenidamente en capítulos anteriores. Tanto *Hablar solos* como *Los cuerpos del verano* pretenden llenar el vacío que abre la muerte y permiten resaltar o superar el sentimiento de ruptura irremediable que deja en los sobrevivientes o en los potenciales trans-vivientes. Dado que ya hemos abordado el tema lo suficiente en las páginas precedentes, en esta ocasión queremos marcar la relación de los usos literarios de la primera persona y las muertes ocurridas en ambas ficciones. En el capítulo quinto hemos tratado las implicaciones de esta cuestión en la novela de Castagnet en

tanto problematización del estatus modal de la historia desde la perspectiva de géneros de la intimidad. Allí revisamos cómo el relato en presente de la primera persona resulta acertado en *Los cuerpos del verano* en tanto fórmula intermediaria que convoca la crisis existencial y el aura cronológica sin instaurarla definitivamente, además de recordar el pasado sin los usos retrospectivos clásicos poniendo el acento en el instante de la enunciación a fin de dar cuenta de una vida arrastrada por la coyuntura de una nueva era.

La crónica del autorretrato de Ramiro Olivares al iniciar su recorrido como *quemado* necesita una primera persona protagonista para representar la intimidad crítica en un contexto de desplazamiento y migración (de cuerpos, de costumbres, de lugares, de sistemas, de amores). En términos genéricos indicamos que la narración cronológica resuena con el género testimonial y salvaguarda cierto régimen realista que permite ser más asertivo cuando se trata de hacer repicar la familiaridad pasada en un régimen de presente tan extraordinario (demarcación social y corporal), algo que el mismo Castagnet explica en la cita recogida al inicio de este capítulo. En este contexto, un *yo* desacomodado aumenta la verosimilitud, proporciona claves para conocer la novedad del entorno y comparte junto al lector la trayectoria épica, amén de proporcionar una diatriba de la vida humana en contextos en los que, como se cita al inicio de la novela: “No hay cielo ni vida después de la muerte para las computadoras obsoletas; ese es un cuento de hadas para la gente que le teme a la oscuridad” (Stephen Hawking, cit. en Castagnet 2019: 7).

La estructura coral de *Hablar solos* presenta tres voces, cada una en primera persona y a partir de tres modalidades específicas: fluir de conciencia (Lito), monólogo (Mario) y escritura diarista y epistolar (Elena). No son pocos los teóricos que han señalado la vinculación necesaria de la primera persona en los relatos de muerte porque es la perspectiva indicial apta para imitar la continuidad de los seres en el orden existencial y no ficcional, como lo hace una tercera persona (Cohn, Blanchot, Rousset, Weinmann): “Cette association imite la continuité dans le

temps des êtres vivants; c'est une association d'ordre existencial qui diffère fondamentalement de la relation purement fictionnelle qui associe le narrateur à son protagoniste dans la fiction à la troisième personne" (Cohn 1981: 168). El catedrático ginebrino Jean Rousset explica en su *Narcisse romancier* (1962) que una primera persona no puede abstenerse de proyectar su mundo interior y de reflexionar en torno a la intimidad, por lo cual hablar de intimidad significará hablar en primera persona, sobre todo en tiempos de "[l']avènement de l'individualisme et du présentisme dans nos sociétés occidentales" (Rousset 1992: 23). Por ello, si pensamos la muerte como evento singular mayor, no podemos más que ofrecerle su *récit* a la primera persona.

En esta tradición que coliga el relato de muerte y los usos de una primera persona protagonista, el libro de Frédéric Weinmann, *"Je suis mort". Essai sur la narration autothanatographique* (2018), aparece como uno de los principales intentos actuales para preguntarse acerca de esta pulsión thanática en la literatura actual. Después de establecer el origen teórico del término (Bouvel, Derrida), el autor señala la proliferación reciente de narraciones que no sólo cuentan la experiencia de morir, sino que lo hacen desde una primera persona "realmente muerta" o que así se declara, lo que constituye en términos de historiografía literaria una novedad pues la instancia enunciativa es un difunto, no un espectro ni un fantasma, sino un difunto explícito. Para Weinmann la enunciación manifiesta del "Je suis mort" en tanto "enunciado imposible" ocasiona paradojas que cuestionan los límites del relato, pues si la muerte se da como supresión de toda temporalidad y de toda historia, ella no podría *a priori* ser objeto de una narración, además de poner en tela de juicio radical el estatus de una individualidad portadora de relato. De esta manera, la categoría de la autotanatografía pondría en relieve el carácter artificial de todo intento autobiográfico y, por otro lado, interpelaría los límites y los poderes de la imaginación narrativa, dos aspectos que centraron el debate literario desde la segunda mitad del siglo pasado; lo cual es interesante si se observa que las ocurrencias

autotanatógráficas son prácticamente inexistentes antes de los años 1980, período en el que su crecimiento es exponencial. Esto demostraría, a los ojos del autor, cierto tabú en las convenciones del relato y en el imaginario de muerte. En su investigación, Weinmann analiza el motivo desde los viajes al mundo de los muertos presentes en los relatos bíblicos, en la mitología o en la Edad Media y establece coordenadas epocales de interpretación. También estudia en su segundo capítulo los “*états de mort trompeuse*”, como las alucinaciones, los enterramientos prematuros o las condenas a muerte, estados en los que, si bien el personaje no es aún un difunto, sí se exponen una conciencia inminente de la muerte y un estado de muerte ante los otros que cuestiona la relación de equivalencia entre muerte real y muerte simbólica, social y psicológica. Finalmente, después de establecer un corpus de textos³⁴¹ en los que su categoría es clara, el ensayista establece una serie de conclusiones en torno a una primera persona difunta que toma la palabra. En primer lugar, la muerte es un hecho banal, pues el levantamiento del tabú narrativo no trae consigo una profundidad del tratamiento filosófico que patentice la muerte en su dimensión singular, inhabitual y extraordinaria; al contrario, todas las propuestas artísticas de voces autotanatógráficas reivindican, de una o de otra forma, su carácter de artificio, lo que sugiere una aceptación serena del motivo que no suscita ni angustia ni pavor, ni inquietud (como lo hace lo fantástico), quitando de la escena el *pathos* mortuorio y estableciendo una enunciación distanciada que no da cuenta del sufrimiento psíquico sino solamente del ocaso corporal, de la presencia material de la muerte en la carne a partir de descripciones médicas uniformes: “Si l’interdit narratif est levé, la réalité psychique et intime de la mort demeurerait quant à elle un tabou. En rupture avec tout pathos et avec l’imaginaire romantique, la neutralisation des émotions est patente” (Weinmann 2018: 234). Quizás una tal

³⁴¹ En la segunda parte del ensayo, el autor despliega las diferentes características de la narración autotanatógráfica, a partir de un cuerpo de obras contemporáneas que abarcan una amplia variedad de estilos y géneros. Entre ellas, *L’Attentat* de Yasmina Khadra, *La voyageuse* de Dominique Rolin, *Les thanatonautes* de Bernard Werber, *La douane de mer* de Jean d’Ormesson, *Le superbe squelette* de Alice Sebold y la exitosa serie televisiva *Desperate Housewives*.

neutralización encuentra eco en la ausencia general de los imaginarios *post mortem* subyacentes que son incompatibles tanto con una visión religiosa particular como con una cosmovisión puramente laica y materialista, sino que son sintomáticas de los movimientos postmodernos de individualización de creencias que llevan a cada individuo a no reconocerse colectivamente sino a buscar voluntariamente diversas agencias estableciendo compromisos entre representaciones religiosas, imaginarios esotéricos y naturalismos científicos, la mayoría de las veces incompatibles³⁴². Diegéticamente, esta voz difunta es una voz doblemente *intermediaria*: media entre el cuerpo y el espíritu, pero mantiene sus facultades humanas de percepción y emoción, a la vez de ser intermediaria (provisoria) porque en algún momento del relato dejará de existir, entregándose diegéticamente a la “disparition définitive”, a la imposibilidad de todo relato, pero mientras se abre es quien genera fábula.

¿Cómo pensar entonces las narrativas de la muerte en primera persona? La propuesta de Frédéric Weinmann es explicar que estamos viviendo un cambio radical de perspectiva epistémica con respecto a la muerte de la que se hace eco la narración. Si las ficciones posmodernas nos volvieron conscientes de su carácter de artificio acostumbrando al lector a técnicas que evidenciaban la ilusión, el relato autotanatográfico viene a exponer una nueva situación de enunciación que refuerza la pura subjetividad y la profunda disolución de un individuo que se reduce a su propia conciencia, a su palabra descarnada de comunidad y a su fragilización de la noción misma de persona, resaltando a la vez la mengua en concesiones de la literatura pensada en términos de “récit” es decir, en tanto ordenamiento que persigue el camino de una identidad en el sentido clásico de trayectoria novelesca.

³⁴² Frédéric Weinmann equipara este hibridismo con el hecho de que la narración autotanatográfica encontrara terreno fértil en el realismo mágico latinoamericano, lo cual aludiría entonces al fenómeno del mestizaje religioso y la supervivencia de las creencias animistas que caracterizan su contexto de emergencia en América Latina.

Revisando las obras de Neuman y Castagnet a la luz de las reflexiones del ensayo de Weinmann podemos leer el uso de la primera persona usado en las figuras de Mario y Ramiro, salvando las diferencias de estilo, género y trama, como “estados de muerte engañosos” que acreditan narratológicamente esa intermedialidad de la que habla Weinmann y que nosotros hemos presentado como “zona posibilitante”, como ese lugar de la narración suspendido donde se podría aventurar en ocasiones la dicción de la intimidad, no porque se establezca una correspondencia exacta entre intimidad y la figura de un protagonista cuyas condiciones de enunciación no pertenecen a la vida (ni pública ni privada), sino porque lo retrotraen a un estado del hombre interrumpido de todo pacto público o privado, en el que ni siquiera las palabras alcanzan para transmitir esa zozobra, esa indómita rebeldía ante la muerte y la vida. Mario y Ramiro hablan en primera persona porque dan cuenta de un estado de *naturaleza* en el que todas sus identidades civiles (marido, padre, hijo, oficinista) se han diluido ante su desaparición potencial del estado de derecho: recordemos que una persona deja de serlo en el orden jurídico al morir, ya que la muerte no solo marca el fin de la vida de la persona humana sino también el fin de su existencia como sujeto de derecho³⁴³. Ramiro Olivares existe en un mundo donde la muerte es algo ambiguo aún no solucionado en la totalidad del orden público, de allí los desbarajustes sociales planteados por la trama. Por otro lado, estos personajes en *estados de muerte engañosos* están solos, solamente ellos pueden dar cuenta de su arruinada condición,

³⁴³ En el ordenamiento jurídico siempre se ha considerado que, con la muerte, la persona pasa de ser *sujeto de derecho* a convertirse en *objeto de derecho* pues estamos ante un cadáver. Valgan como ejemplo las siguientes definiciones de algunos códigos civiles ibéricos: “La existencia de la persona humana termina por su muerte” (art. 93 del Código Civil argentino); “La existencia de la persona natural termina con la muerte” (primera parte del art. 10 del Código Civil brasileño); “La persona termina con la muerte natural” (art. 78 del Código Civil chileno); “La persona termina en la muerte natural” (art. 94 del Código Civil colombiano) y “La personalidad y derechos se extingue con la muerte de la persona” (art. 62 del Código Civil español). Sin embargo, pese a estas clarificaciones ya hay muchos teóricos que comienzan a replantear esta visión jurídica sosteniendo que los derechos del ser humano no deberían extinguirse con su fallecimiento corpóreo. Enrique Alarcón, por ejemplo, basa su argumento en la identidad humana: “Hasta tal punto advertimos intuitivamente el carácter único e irremplazable de la identidad personal que todas las culturas humanas asumen que el yo no debe desaparecer con la muerte”. Esto lleva a los juristas a pensar nuevas nociones como las de “personalidad pretérita trascendente” (Krenz) o “el cadáver como bien jurídico tutelado” (Sessarego). Ver Cantor, Norman: *After We Die: The life and times of the human cadaver*. Washington DC: Georgetown University Press, 2010 y Alarcon, Felipe: “Libertad y necesidad”: Madrid, *Anuario Filosófico*, XLIII/I, 2010, p. 43.

están imposibilitados de entablar alianzas civiles a futuro, son lo irrecuperable del orden público, como deseos, como ruinas de lo que pudo ser, su carácter de excepcionalidad dentro de la sociedad los dispone a entablar relación únicamente con la familia, con sus confesiones religiosas, con sus entornos cercanos, y con sus sentimientos contradictorios más allá de toda legislación.

Desde este punto de vista, tales personajes parecen condenados a hablar solos, a decirse en primera persona, a desarraigarse de toda concepción artificial de la omnisciencia que significaría en un contexto de muerte la evidencia de que interpretar al difunto en tercera persona manifiesta la convención literaria. Si bien sabemos que todo acto novelesco es una convención, hay pactos que se revelan mayores en su artificio, y la tercera persona –tal como lo demostró Dorrit Cohn, entre otros- es uno de ellos. Además, la asociación de un modo de presentación monológico en un relato sometido a la cronología de eventos, tal como sucede en nuestros textos, crea un efecto retórico muy elaborado de los hechos (el viaje) que sólo es plausible si se encamina hacia un final inenarrable e inevitable (la muerte) en un contexto de comunicación, de objetivo: las grabaciones de Mario a Lito y el reencuentro de Ramiro con su familia. De otro modo, la primera persona usada cronológicamente sería insatisfactoria pues la asociación íntima de recuerdos no es lineal, está sometida a las fluctuaciones de la conciencia y de la memoria. Una experiencia de este tipo no es dable “realmente” desde la cronología por ello el relato de aspiración organicista de Castagnet y Neuman coinciden en su afán comunicativo, lo que no se observa en Lito ni Elena, y por ello sus primeras personas no se cuentan como monólogos sino como diario y como fluir de conciencia.

El caso de Elena se acerca al de Mario en lo que guarda de intento de estructuración cronológica, ya sea por escrituras propias o subrayados librescos, pero se diferencia del hecho de que ella se aboca a comunicarse consigo misma, con su propio estado de espíritu y con su evolución interior, sencillamente porque ella tiene tiempo y porque su existencia no es

espectral, ella no “ha desertado del mundo de los vivos”, de allí que la palabra escrita selle esa perdurabilidad que lo oral no contiene, tal como lo mencionamos en momentos anteriores. Elena no va a morir, por eso escribe, porque escribir es aplazar la muerte convocándola, diría Blanchot, porque tanto escritura como muerte son imposibilidades que escapan a la experiencia, es decir, experiencias sin experiencia. A la muerte entendida de este modo se le otorga el lugar de condición primera y origen de la escritura. Se da así una relación a través de la cual se traza una correspondencia entre muerte y escritura pensando que un paso previo por la muerte parece regir el acto mismo de escribir: “[s]ólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal” (Blanchot 1992: 139). La muerte negada a Elena deja de ser un punto determinado que se inscribe en el tiempo (como lo es para Mario) dotando a este de una forma lineal y teleológica para llegar a ser agilidad misma, la liberación de la pesada carga de una muerte sustantiva, del umbral intraspasable entre la muerte y la vida. Elena tiene su muerte aplazada, pero la vive a través de Mario, por eso necesita el desastre de la escritura, darle un sentido a la muerte, un sentido que vaya más allá del oficial, un sentido del desorden que toda escritura implica.

En conclusión, el discurso de estos protagonistas (Mario y Ramiro) a la primera persona deja entrever una persecución de las huellas de sus pisadas en el mundo junto a las de su entorno. Posicionado desde el principio en un lugar desplazado, intermedio, en un destierro que marca su novedad, siempre extraña, el narrador adquiere conciencia de sí mismo como una proyección de lo que fue, lo que es y lo que será. En ese espacio *intermedio* son paseantes y observadores que solo podrán definirse por lo que no son, seres de derecho, pero sí seres singulares, desolados y con una materialidad irrecuperable. Esta característica de ser personajes suspendidos los hace estar presentes en su desaparición, en su estado de desorden y anomalía, un estado de naturaleza primitiva que los acredita a vivir momentáneamente sus experiencias íntimas en plenitud. Diegéticamente, son significativas en la medida que significan aperturas en sí mismas,

posibilidades de un relato contradictorio, incómodo y discordante, no sólo en el extinto sino también en quienes lo acompañan. La representación de la intimidad se da siempre en relación, en los vínculos dialécticos y se asoma en tanto palabra desdoblada y multiplicada. Esto se ve perfectamente en la apelación al *Otro* (Lito) en Mario y en la recurrencia polifónica e intertextual de Elena, quien se deja decir y concebir a través de todas las otras voces que experimentaron alguna forma de muerte. Ramiro, por su parte, debe echar mano a la simulación objetiva de un estilo informativo para sentar las bases de ese mundo *otro* de la *flotación* y de su experiencia *afuera* en tanto materialidad: “Es raro estar del lado de afuera; me acerco a una pantalla como si fuera una pecera. Yo supe ser un pez y ahora camino de nuevo en la tierra” (Castagnet 2020: e.15). Esta heterogeneidad discursiva que contempla lo objetivo y lo emocional, lo otro y lo mío, y que se da polifónicamente traduce la complejidad de la vida interior de un *yo* que se asume como unidad, pero sabiéndose en extranjería.

VI.2.c.- Ariana Harwicz y Lito: el flujo de conciencia y la linealidad

La focalización narrativa fija en un personaje es una tendencia apreciable en todo nuestro corpus. Mirar la trama a través de una lupa singular participa de una manifestación textual de lo íntimo que ya la crítica venía notando y que nosotros puntualizamos en nuestro primer capítulo. Ya centrándonos en las particularidades de nuestras obras, examinamos el impacto de la tercera persona focalizada que muestra la actividad mental de un personaje compartiendo sus exclamaciones, sus preocupaciones y sus miedos. Luego revisamos el relato a la primera persona en condiciones de intimidad mayor, como la muerte.

Sin embargo, creemos que el paso mayor en términos narrativos para dejar emerger la intimidad en el texto podemos encontrarlo en las excepcionalidades de los textos de Harwicz y de la voz de Lito en *Hablar solos*. Ambas voces narrativas corresponden a lo que

tradicionalmente se conoce como *corriente de conciencia* o *flujo de conciencia*, técnica de escritura que pretende transmitir el punto de vista cognitivo de un individuo dando el equivalente escrito del proceso de pensamiento. Ordinariamente se lo considera una forma específica de monólogo interior (Cohn) y se le atribuyen los saltos asociativos (incluso disociativos) en la sintaxis y la puntuación que dificultan muchas veces la lectura del texto. En esta técnica, los procesos de pensamiento del hablante se describen con mayor frecuencia como escuchados (o dirigidos a uno mismo), y muchos teóricos la consideran un procedimiento escritural de aspiración mimética en tanto busca “imitar” consecuentemente los procesos mentales de los personajes, aunque, evidentemente no son más que un artificio³⁴⁴. Uno de los estudiosos más sólidos es sin lugar a dudas el italiano Franco Moretti, quien ha profundizado esta técnica por considerarla primordial para entender la literatura moderna³⁴⁵. Según Moretti el *fluir de conciencia* en tanto acto discursivo presenta la repetición de cinco características que pueden darse juntas o por separado en un texto: parataxis, asociaciones al azar, errores gramaticales y extensión del momento presente (1996: 171)³⁴⁶.

³⁴⁴ Jean-Louis Chrétien sostiene que la historia de la novela es en realidad la historia del cuestionamiento del derecho de técnicas como el monólogo interior o de la aspiración de juzgar poder estar dentro de un personaje. Para Chrétien la creencia de que con técnicas como el monólogo interior accedemos al corazón de los personajes es sólo una ilusión que nos sitúa de entrada en el juego de un mundo tan fantástico como el del “cuento de hadas”. Así, la historia de la novela es la historia del descubrimiento del carácter *ilusorio* del uso romántico de estos artificios. Jean-Louis Chrétien habla de “cardiognosia”, es decir, una ignorancia aprendida en la medida en que el conocimiento supremo que podemos tener de la interioridad del otro reside precisamente en la conciencia de su imposibilidad. Saber el mundo interior del otro es reconocer la opacidad y el secretismo que lo caracterizan y que bloquean nuestro acceso a él. Sin embargo, dice el autor, podemos contar para entender el personaje y entendernos en la sociedad con una “docta ignorancia” que nos abre a la percepción del otro, a lo que furtivamente nos deja ver. Sin embargo, este “engaño novelesco” nos permite profundizar en nuestro conocimiento del corazón humano. Las hipótesis de Chrétien con respecto a la imposible penetrabilidad del interior son contradichas por el psicoanálisis, por ejemplo. En nuestro caso, lo que nos interesa de esta reflexión es la idea de *ilusión* novelesca, de que todo procedimiento de interiorización corresponde al mundo ficcional construido por el novelista. Ver Chrétien, Jean-Louis: *Conscience et roman I: La conscience au grand jour*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.

³⁴⁵ Para profundizar, ver Moretti, Franco: *The Modern Epic*. London, New York: Verso, 1996 y, principalmente, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. London, New York: Verso, 2005. En *Gráficos, mapas y árboles*, Moretti apunta que el *fluir de conciencia* evoluciona a partir del discurso indirecto libre cuyo impulsor fue Joyce pero que en escritores latinoamericanos del boom (Roa Bastos, García Márquez, Carpentier y Vargas Llosa) no llegó a ser tan radical como en el irlandés.

³⁴⁶ El académico italiano las determina teniendo en cuenta principalmente el *Ulises* y los trabajos de Robert Humphrey y Erwin Steinberg.

En el caso de Lito, Neuman intenta reconstruir el discurrir de un niño ignorante de la muerte, gozante de su anhelado viaje con el padre, pero lo suficientemente perspicaz como para percibir que algo no anda bien: “Esta vez discutieron. En voz baja” (Neuman 2012: 9). El uso del presente como tiempo narrativo (“extension of the present moment”, en palabras de Moretti) en los parlamentos de Lito contribuye a la lógica del fluir de conciencia (pues el pensar siempre es tautológico), además de significar el impase narrativo que oficia de puente entre Elena y Mario. De hecho, es a través de Lito y sus mensajes de texto o de email ilegibles para alguien que no sea su madre³⁴⁷, por donde pasa la comunicación entre la madre y el padre durante el viaje. El discurso del niño obedece a su edad, sus intereses y sus limitaciones por lo que se expresa a partir de oraciones cortas y fragmentarias donde nosotros como lectores debemos rellenar el vacío entre las elucubraciones infantiles, lo que agiganta el carácter espectral de la trama en su desconocimiento de la fase terminal de Mario.

La novela comienza con este fluir de conciencia: “Entonces me pongo a cantar y se me agranda la boca: A papá le da risa verme así de contento” (Neuman 2012: 13). Ese “entonces” nos remite a otro tiempo u a otro suceso elidido y que, luego sabremos, es la decisión de hacer el viaje. Todas las partes de Lito conllevan esta trasposición, un fluir de pensamientos en los que se citan preguntas y respuestas, diálogos con su padre, impresiones del paisaje o recuerdos de antaño. Mientras ellos viajan, los pensamientos de Lito pasan por la narración en un tiempo congelado (tal como quedará Mario en la memoria de Lito) muchas veces sin estructuras verbales extensas y con reflexiones que van en muchas direcciones en una especie de carencia informativa permanente. Tan pronto Lito piensa que odia cuando sus padres le dicen “luego” o “más tarde” como, punto seguido, nos informa: “Esta vez discutieron”.

³⁴⁷ Los mensajes de texto y los emails de Lito a Elena, escritos con abreviaturas extremas, sin puntuación y con errores de ortografía, son muchas veces la única comunicación durante el viaje: “Lito me envía un correo precioso desde Salto Grande. Con sus frases sin comas, su ortografía rara”. Incluso Elena inconscientemente los interpreta en su funcionalidad de presente, de aplazamiento, de demora: “Todas esas abreviaturas que se suponen tan veloces, ¿No demoran el sentido del mensaje?” (Neuman 2012: e.99).

Si nos atenemos a la tipología presentada por Moretti, el personaje de Lito está compuesto principalmente por las asociaciones al azar y la extensión del tiempo presente, lo que indica la intensificación del momento del pensamiento dilatando ese presente de manera isomórfica en relación con la trama. Es como si Lito mantuviera vivo a Mario, mientras Lito piensa, Mario no es pensado en condiciones de muerte, al mismo tiempo que se deja muy claro que esa es la única posibilidad de Mario: el presente. Mario está puesto “en pausa” por Lito, un momento sigue a otro, el viaje se está viviendo, pero en un eterno tiempo presente y en un mundo de sensaciones que atraviesan al niño: “La comida estaba rica. Tenía toneladas de ketchup. Ya no hay árboles. El campo amarillo. Es como si la luz quemara todo el suelo” (Neuman 2012: 15). La transición del momento de la comida a la reflexión sobre lo agreste del paisaje no se hace más que por un punto, sin intersección de conexiones temporales creando la percepción de un tiempo *congelado* a pesar de haber transcurrido. Cada frase no anuncia la siguiente, lo que viene después de un punto es inesperado y parece llegar al lector sin un filtro formal que conduzca a la conclusión de una expectativa discursiva en los personajes, lo que amplía nuestra desazón, al principio por ignorar las circunstancias que enmarcan este viaje y luego por comprender que todo lo vivido por Lito con su padre lleva el sello del final, de la última vez que tenga lugar: será el último viaje, la última fanta y los últimos abrazos.

El contexto coral de la novela nos permite interpretar el fluir de conciencia del hijo como un procedimiento que se adapta a la situación tanatológica de la pérdida, la pérdida de conectores, de asociaciones sintácticas y semánticas con lógica externa corre en paralelo con la orfandad futura. Esta estructura de la obra atenúa los usos más radicales del fluir de conciencia, el personaje de Lito participa con su pensamiento a algo mayor que es la intimidad de la muerte de la que nos da cuenta Neuman. Sin embargo, *La trilogía de la pasión* de Harwicz hace mucho más evidente la técnica al apostar por cortocircuitos mayores que en términos poéticos son

necesarios para crear ese “desencaje” del que hablamos en capítulos anteriores, pero, en términos ontológicos aparecen como gratuitos y desconcertantes.

A medida que avanzamos en las tres *nouvelles* de Ariana Harwicz, el lenguaje lúcido se va disolviendo, los personajes van perdiendo contornos, tal como mostramos en la cuarta parte de la tesis, y sólo nos queda una lectura compuesta de piezas, escenas primitivas con las que, seguramente, podremos crear algo, aunque no es la novela quien nos dice el qué. Solamente proponemos revisar un corto fragmento, a fines de reconocer los usos del *fluir de conciencia* en la trilogía:

Llegamos todos a casa, si no fuera por el olor y porque no estamos bronceados podríamos regresar de Córcega. El menor aturdido por la travesía, varios días de ronda y final hospitalario, como un gran casamiento donde los novios aterrizan en la sala de primeros auxilios con sus atuendos y sus sombreros tejidos. Andá a dormir, al colegio dice él, y fueron dos camaradas golpeando la mano abierta, el puño cerrado (Harwicz 2016: 54).

Aquí la escena del regreso a casa de una mujer con su hijo y el exmarido se superpone a los pensamientos del personaje que denotan una desconexión entre un argumento y otro, la idea de que podrían llegar de Córcega explícitamente se aboca a la nada, pues nada la respalda: ni están bronceados ni hay un olor que pertenezca a Córcega. La imagen siguiente evoca a un hospital, un menor, y un casamiento con final trágico para finalizar con un camaraderil puño cerrado de un “él” mandando a dormir a alguien bajo pretexto de, supuestamente, ir al día siguiente al colegio. Esto es puro *fluir de conciencia*, representativo de las características que estamos destacando. Abundan las frases enrevesadas en las que cada pensamiento se asocia libremente con otro hasta llegar a alterar la puntuación y el orden sintáctico: “Andá a dormir, al colegio dice él” (sic). Hay un uso claro de la *parataxis* junto con una extensión del momento presente y un narrador en primera persona que hace suyas sin marcación a una tercera persona. En otras ocasiones aparece un estado *pregramatical* mediante los usos de *onomatopeyas*, como también la constante presencia de neologismos, palabras desconectadas de su significado habitual o *calcos lingüísticos*.

La escritura de Harwicz persigue ese desastre, ese desorden del que hablara Maurice Blanchot intentando mostrar que al entrar en contacto con el mundo se disparan en un sujeto varios flujos simultáneos de conciencia y que el lazo que ata a cada significante con su significado conlleva la merma de otros sentidos y significados posibles. Los protagonistas narran siempre en presente, pero con espíritus de pasado, aunque auguren el futuro, están en un lugar y en otra parte, como la mujer que llega a su casa después de pasar días en el hospital y que también “se va” al momento de su casamiento y vuelve para concluir que ese acto terminó convirtiéndose en esta tragedia de familia descompuesta que ellos conforman. Con dos sentencias ocurre la lectura de una situación familiar descarnada que atraviesa toda la trilogía, exponiendo personajes multidimensionales y multifocales, pues están *aquí, allá y en otra parte*. Su *Yo* navega en medio de diversas modalidades. Lo que se intenta es mostrar las complejidades de los desconciertos de la mente, que son muy distintas de los discursos orgánicos de un narrador que apela a las convenciones lingüísticas y literarias. La trilogía se nos aparece como una suerte de instalación escrita que no puede reducirse a una narración lineal y ni siquiera a una sucesión temporal ni causal. Nos queda la sensación de una lectura fuera de control, en bucle, donde el fluir de conciencia lo envuelve todo, lo que sucede a los personajes, lo que imaginan y lo que nosotros imaginamos que les sucede e imaginan. Mediante una percepción alterada del tiempo y el espacio se va dando forma a un desorden que no sólo afecta la sensación de sofocamiento en los personajes sino también en el lector obligándolo a distanciarse de los personajes a fin de no verse *comido* por la voracidad de una narración desbordada de polifonías mentales, de eventos inconexos y de un lenguaje extrañado.

Las tres obras de Harwicz, y sobre todo las dos últimas, son un espacio de aprendizaje de nuevos criterios de percepción del mundo, criterios alterados en los que se cristaliza una polifonía de voces interiores que dejan entrever esa dimensión íntima que se da en la dinámica del encuentro entre nuestras inclinaciones y el mundo, un encuentro casi salvaje en el que gran

parte de los mecanismos de control público han caducado o no han tenido lugar. Y en ese estadio de lo “animalmente humano”, las *nouvelles* tienen el potencial de provocar en el lector -además de confusión- una reflexión sobre la realidad de las múltiples narrativas y voces que se escuchan en el interior de los personajes diluyendo las fronteras entre el afuera y el adentro, lo interior y lo exterior, la sanidad de la ley y la desviación de la enfermedad e inscribiendo la narrativa de Harwicz en una larga tradición argentina del *fluir de conciencia* y del barroquismo del lenguaje, de un lenguaje quirúrgico y pulido, en el que cada palabra cuenta desde la sutileza de su distorsión.

Mientras Ariana Harwicz explota diversos medios técnicos para introducir cambios de ritmo y variar la percepción intrincada del texto³⁴⁸, la novela de Neuman está marcada por un ritmo y una tonalidad más bien uniforme que es intervenida únicamente por la frescura de Lito. El uso del *fluir de conciencia* es particularmente adecuado para referir la ignorancia y la candidez de un infante en el estadio previo a un dolor que es totalmente conocido por el resto de los personajes. Por el contrario, el *fluir de conciencia* en la trilogía agiganta la ambigüedad en el texto, la autora introduce cambios de un focalizador a otro, rupturas temporales y saltos asociativos para exponer la vulnerabilidad de los personajes y de su ambigua relación con el mundo a partir de la desarticulación de la lógica del lenguaje y del relato designando una intimidad para nada estática ni pareja, sino discontinua y errática. Otra diferencia importante se da en el orden de la temporalidad: con los pensamientos de Lito el lector se ve confrontado a un problema de comprensión desde el inicio pues no sabemos exactamente adónde va el viaje, lo que poco a poco se va intuyendo y nos lleva al final del libro a situar los hechos en un *continuum lineal* que va desde el inicio del viaje hasta la muerte de Mario. En lo que respecta a las ficciones de la escritora argentina, la imposible referencia temporal debe leerse en paralelo

³⁴⁸ Entre ellos, los más notables son los cortes en las frases, las sentencias breves (a veces con alteración sintáctica) y los cambios de perspectiva.

con el estado disoluto de los personajes, por lo que no es la linealidad la que da coherencia a los hechos sino la recurrencia de las mismas obsesiones y los mismos trastornos. Como en el ejemplo que sigue extraído de *Precoz*:

Al fin sola, esperando, ya no saber más cómo esperar en esta rancharía entre habitaciones a medio construir, colonos con sus clanes parados sobre las vigas y mujeres criadoras. Este olor limonado a cabra recién parida, a yerbas y semillas especiadas. Esperarlo sobre las tejas arriba con el vestido y mis borcegués de motoquera. De la cintura para abajo, una, de la cintura para arriba destruida dice mi hijo cuando se encabrona, pero patas flacas, pero pelito todavía hasta los hombros pero boca comestible (Harwicz 2018: 28).

Esta descripción paratáctica produce un efecto de irrealidad y confusión que se refuerza por la situación de una espera en soledad, en peligro (arriba de las tejas) y en un entorno de ruinas liberando los pensamientos sin enlace aparente más que por las situaciones de riesgo y violencia en la que siempre están inmersos. La coherencia del texto viene efectivamente de ese retorno permanente a ciertas obsesiones: el hijo como un ser ominoso a la vez que amoroso, una madre desquiciada e inestable, un padre desdibujado y de pasaje, una comunidad atravesada por las esquirlas de la intolerancia y la acusación, unas instituciones que juzgan y penalizan más de lo que ayudan, amén de imágenes constantes de un campo de batalla. Si el relato de Harwicz está hecho trizas, la sociedad que debería darle cuerpo a las intimidades a la manera del Leviatán de Hobbes, también.

Las rupturas temporales, las asociaciones disruptivas, la originalidad de las sentencias y la extensión del presente como tiempo verbal de estas narraciones en primera persona se asemejan en tanto y en cuanto convocan la desnudez de la intimidad de sus personajes; sin embargo, en Neuman funcionan como sosiego, como oasis en medio del desierto, mientras que en Harwicz nombran la molestia, el malestar y la intemperie. Quizás se pueda resumir en la desoladora frase de Clémentine Vidal-Naquet: “Silencieuses en temps de paix, les intimités deviennent soudainement visibles en temps de guerre” (2014: 61).

CONCLUSIONES

Conclusiones

La véritable intimité est celle qui permet de rêver ensemble
avec des rêves différents.

Jacques Salomé

Cuando estas páginas iniciaron su andadura lo hicieron con una anécdota familiar, la de mi hijo preguntando por la intimidad. En ese entonces tenía ocho años, hoy cuenta con doce y por esas cosas de la vida la semana pasada asistió nuevamente en su escuela a un taller sobre el tema, por esas cosas de la vida le tocó hacerlo en otra lengua, en otro país, en otra cultura, con unos años más a las espaldas y con una madre también distinta. Tras seis años de investigación asomándome al mundo desde una pregunta literaria, la conversación con mi hijo fue también diferente, pero no sólo por todas las lecturas realizadas sino justamente porque mi hijo es *otro*, no es ese chiquillo de ocho años que no sabía nombrar los órganos sexuales por su nombre científico y en cuyas preguntas traslucían otras voces (las de sus maestros) y otros mandatos. La intimidad de mi hijo ha variado con su cuerpo, con su voz y sus instintos. En parte es la preadolescencia que hace mella, pero fue en realidad su singularidad, su modo de existir en el mundo el que se dio cita en nuestro intercambio.

Esta tesis se inició con un problema que debimos asumir de inmediato como parte fundamental de la investigación: la imprecisión del concepto de *intimidad* tanto en los estudios literarios como teóricos. Por ello decidimos investigar en nuestro primer capítulo en qué contextos literarios del hispanismo y con qué sentido aparecían nociones como las de “literatura intimista”, “de la intimidad” o “íntima”. Tras esta labor, por un lado, constatamos la presencia de una “vertiente intimista” en escritores que hoy rondan los cuarenta años en América Latina y España; y por el otro, glosamos sus principales características (pp. 59-63) advirtiendo la

inestabilidad del concepto y la necesidad de indagar en las precedentes teorías de la intimidad a fin de establecer una significación propia que nos posibilite la lectura de nuestro corpus desde ese ángulo. En la documentación literaria notamos que la cuestión de la intimidad aparecía únicamente ligada a géneros relativos a la “écriture du moi”: confesión, testimonio, diario íntimo y correspondencia. En este contexto, la autobiografía y el testimonio con su registro biográfico representaban los mayores anclajes literarios de la categoría estudiada, incluso en trabajos como los de Sandra Cheilan en literatura comparada, Sergio Coto-Rivel sobre narrativas de América Central y el *dossier* sobre literatura y política latinoamericana de Sophie Dufays y Bieke Willem. Casi todos los abordajes daban cuenta de tres aspectos: primeramente, la noción de intimidad no distaba casi de la de privacidad; segundo, se articulaba narratológicamente alrededor de lo que Alberto Giordano llamó *El giro autobiográfico* (2008), es decir, escrituras íntimas y dispositivos textuales que “desconocen las fronteras entre literatura y ‘vida real’”; y, en tercer lugar, era estudiada en todos los casos desde un contexto socio-político determinado (postdictaduras en el Cono Sur, postconflicto en Centroamérica o el periodo de entre-guerras) dando cuenta, en última instancia, de una lectura de tipo ideológica circunscripta a una específica coyuntura local o social.

En el segundo capítulo investigamos el tema desde el derecho, la filosofía y los estudios literarios pretendiendo afinar nuestra reflexión y cotejar el ideario anterior con el existente en nuestro corpus. El recorrido realizado nos llevó a pensar la intimidad como aquella dimensión humana que es diferente de la esfera pública y privada y que está sustraída a la mirada pública, no porque corresponde a eventos que pudiendo ser del orden de lo público se mantienen en privado, sino porque hace referencia a una zona de existencia amorfa que tiene que ver con todo lo que no admite ser sometido al arbitraje de terceros, principalmente porque corresponde a algo indeterminado e irresuelto del mismo sujeto. En este sentido, la intimidad tampoco puede mostrarse explícitamente en público pues sumiría al hombre en el caos, ya que, por un lado, da

cabida tanto a sus contingencias positivas como negativas en términos morales, y por el otro, porque remite a la parte indefinida del hombre, de modo que sólo podría hacerse explícita en trizas, fragmentariamente y en ruinas, o para decirlo con José Luis Pardo: se pervertiría. Por consiguiente, la intimidad solo puede manifestarse públicamente como *efecto de lenguaje*, como *pliegue* y *costura* nacido en las relaciones entre los hombres, lo que denota su modo relacional y extimo, no innato ni intrínseco. De esta manera la noción resulta paradójica pues combina tanto el *afuera* como el *adentro* revelando lo más exterior en el adentro y lo más íntimo en el afuera. Asimismo, alberga todo lo desreglamentado y desigual de cada persona en virtud de las regulaciones en las que esa persona existe facilitándole una “pausa” (Bosé), una suspensión momentánea de la ley civil, un *espacio de excepción* sin acceso jurídico, mercantil, moral o normativo donde el hombre puede librarse a sus más bellas y atroces elucubraciones; elucubraciones que están amparadas y limitadas gracias a la vida política: “Ciudad e intimidad son conceptos mutuamente irreductibles, pero radicalmente inseparables; allí donde no hay política, no puede haber en sentido estricto intimidad; y allí donde la intimidad está amenazada por la política, estas amenazas expresan una crisis del espacio civil” (Pardo 1996: 145).

En nuestro caso, nos interesó preguntarnos por la posibilidad de lo íntimo en un corpus que no guardaba relación directa con *escrituras del yo*. Así, desde la idea de intimidad que habíamos forjado, estábamos en condiciones de observar que la intimidad operaba en las ficciones como una peculiaridad de los espacios, voces y relaciones, y no desde una orientación de género restringida por el uso de la primera persona como repertorio de una sensibilidad y una “verdad” autobiográfica. Las obras seleccionadas de Barba, Castagnet, Harwicz, Mesa, Neuman y Schweblin no se servían de la notación biográfica ni contextual como tampoco de un uso nítido de los géneros de la intimidad, al contrario, daban cuenta de una empresa ficcional que recurría a múltiples formas y argumentos para tratar temáticas relativas a lo íntimo: lo doméstico y lo corporal principalmente. Al inscribir entonces el concepto de intimidad en el

corpus nos dedicamos a rastrear los motivos en los que tradicionalmente se ha abordado la cuestión situando los lugares de experiencia íntima en la casa, la habitación propia, la familia y el cuerpo, pues son estas las directrices señaladas en la mayor parte de estudios críticos.

En el tercer capítulo nos dedicamos de lleno al estudio de nuestro corpus dejando bien claro hasta qué punto las nociones ligadas al género y los tópicos clásicos de la intimidad se revelan obsoletos en un orden tan cambiante en lo biológico, lo político y lo tecnológico como el actual. Los regímenes familiares, sociales, nacionales y orgánicos son puestos permanentemente en tela de juicio, redefinidos y reciclados con una rapidez y excentricidad sin precedentes que sin lugar a dudas están produciendo nuevos modos de existencia, lo que acentúa la debilidad de representaciones en bloque (ya sea en contenido como en forma) que en épocas anteriores eran capaces de figurar lo íntimo, pero que en una época de mutación acelerada y alta telematización resultan desfazadas. Así, en lo temático pudimos constatar en las novelas de Sara Mesa y Samanta Schweblin la desafección familiar y el avance de lógicas de subjetividad uniforme y seriada, de contratos y de mercado al interior del entorno doméstico (familia, relaciones de pareja y casa), por lo cual los personajes exploran su intimidad en espacios públicos y con extraños, o sea, fuera del entorno familiar. Esto supone una novedad interesante en la reflexión sobre la intimidad, porque convierte en materia textual conceptos como el de *extimidad* de Jacques-Alain Miller³⁴⁹ y confirma que *intimidad* y *ciudad* son categorías mutuamente irreductibles (Pardo). Asimismo, se recalca la presencia de un *Yo* herido y ansioso que incluso en momentos de intimidad con extraños no puede escapar al peso de las modelaciones subjetivas vigentes y de las mediaciones institucionales que le dan forma y sentido. Lo que nos sugieren Sara Mesa y Samanta Schweblin es que las lógicas contractualistas y mercantiles (públicas) no intervienen solamente en el trabajo dramaturgico de la *polis* que

³⁴⁹ “[L]o que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior” (2008: 13). También las de Tisseron y Sibilia, pero la lectura lacaniana de Miller nos parece más apropiada por su carácter relacional y excéntrico del propio sujeto.

permite a los actores ajustar la *expresión* de su intimidad (lo que Sennett llamó “display rules”) a las normas sociales en vigor en tal o cual contexto (fiesta, trabajo, duelo, educación formal, comunidades digitales, conversaciones en la vía pública), sino que las modelaciones intervienen también -y, sobre todo- en la labor invisible a la que son subsumidos los sujetos afectados a fin de que sus *intimidades mismas* (“feeling rules”) correspondan inconscientemente a los horizontes hegemónicos de ciertas fantasías sociales, incluso si le son totalmente extraños.

En lo relativo al tratamiento del cuerpo resolvimos centrarnos en el momento corporal más singular e íntimo del sujeto: la muerte. La muerte en tanto evento mayor de singularidad irresolución y tránsito extremo del ser humano aparece como un motivo apropiado para pensar la intimidad desde las nociones que hemos planteado, por ello elegimos dos textos que la trabajan desde perspectivas argumentales totalmente opuestas: uno que la transita y otro que la niega. En este sentido las novelas de Neuman y Castagnet no sólo revelaron las actuales problemáticas existenciales y comunitarias del hombre, sino que nos propusieron una reflexión en torno a la intimidad y el cuerpo desde la sexualidad y la clínica (*Hablar solos*) y la economía (*Los cuerpos del verano*) en el marco de la *individualización*, del consumo y la productividad ligada al comercio de la subjetividad y el organismo. En este contexto el concepto de *desposesión de la muerte*, formulado por pensadores como Philippe Ariès y Damien Le Guay, nos sirvió como anclaje para descubrir las implicaciones emocionales y sociales de la muerte en este momento histórico, tiempo signado por lógicas de *desposesión* comunitarias en las que todo evento, incluso hasta la muerte y el duelo se asimilan únicamente a título privado si se quiere resguardar cierta intimidad, en el caso contrario las formas públicas se muestran horadadas por los mecanismos de desafección y mercantilismo inherentes a una sociedad de consumo que hace del cuerpo una mercancía y del cadáver objeto de una ocultación que traduce un “déní de la mort”. Esta negación de la muerte, “muerte prohibida” (Le Guay) o “pornografía de la muerte” (Gorer), da cuenta de un fenómeno nuevo en la historia de la humanidad: la

desaparición de la muerte, sus rituales y el luto como expresión de la tristeza social. Así, se cercena al individuo de su último momento de intimidad (singularización e indeterminación en la vida política) y a los deudos de la mostración de la pena auténtica y de su sanación en un *partage* colectivo y familiar. Frente a esto, ambas novelas recuperan el tropos del cuerpo como espacio sagrado que otorga *desigualación e impropiedad* al hombre en su existencia terrenal, evidenciando la alianza hierática entre cuerpo e intimidad.

En cuanto a las posibilidades de exposición doméstica de espacios y eventos tradicionalmente vedados a la mirada pública que plantea Samanta Schweblin, la conclusión es contundentemente negativa. *Kentukis* hace casi suyas reflexiones como las de Eva Illouz y José Luis Pardo al exponer cómo unos vínculos sociales basados en intimidades y privacidades en los que se desnaturalice la distancia social necesaria para la convivencia, no nos conduciría más que a la abyección y a la incivilidad. Exponer, mostrar, exhibir la casa, el cuerpo y la familia a la inspección de un anónimo, significa adscribir al régimen público los estados de excepción que tradicionalmente nos pertenecen. Pardo es contundente al argumentar que para que exista un estado de bienaventuranza común es imperativo reprimir o mantener implícitos ciertos estados de excepción, estados donde la potencia no es acallada ni juzgada, sino retenida y aplazada: al normalizar los espacios íntimos (la excepción) revertimos su naturaleza malgastando su poder singular y desestabilizador y lo precipitamos en la urgencia del establecimiento de nuevos contratos que pueden derivar en ordenes totalitarios, de extrema vigilancia, o de codificación puramente mercantil.

En el cuarto capítulo nos preguntamos por la posibilidad de atisbar la intimidad en una empresa literaria. Desde esta perspectiva relevamos en las ficciones de Andrés Barba y Ariana Harwicz dos modos propicios de encarnar la noción en la escritura *à l'abri* de las normas propias de la *polis*: el motivo de la discapacidad mental y la desfiguración argumentativa. Tanto en Barba como en Harwicz la recurrencia a personajes imposibilitados de mantener una relación

socialmente adaptada a los requerimientos civiles y subjetivos da lugar en el cuerpo textual a una voluntad de inscripción de la intimidad en “estado puro”, ya que nos permite pensar lo que sucede cuando biológicamente se está desencastrado de la ciudad, libre de la legislación y de las autoacciones. Para dar cuenta de esta modalidad hemos recuperado los estudios literarios en torno a la discapacidad en las formulaciones de Ato Quayson, Susan Antebi y Mitchell y Snyder principalmente. Ubicándonos en esta lectura, analizamos cómo el advenimiento de una enfermedad neuronal degenerativa, que incapacita a un personaje del ejercicio ciudadano y privado, reinstala las raíces para una experiencia de intimidad en tanto estado salvaje patente en un trasvase de referencias ambiguas a lo sublime que se luce desde lo ordinario a lo arquetípico y desde lo afectivo a lo corporal. La patología del Alzheimer (*Ahora tocad música de baile*) y el retraso mental (*Versiones de Teresa*) como motivos textuales proponen la posibilidad de trabajar la subjetivación tanto para el enfermo como para sus cuidadores permitiendo a cada uno reelaborar y explorar la intimidad en un constante movimiento de vuelta a uno mismo y de encuentro con el otro, siempre alejados de las lógicas contractualistas, económicas y civiles en las que se inserta el personaje con patología, pero no su entorno. Esto trasluce, por un lado, el tematizar (Barba) y textualizar (Harwicz) una zona del sujeto que es inestable, desautomatizada, descontractualizada, desencajada, singular e imposible de encuadrar en las máscaras necesarias de la vida pública, pues obedecen a *Otra* vida u *Otro* género vital. La deficiencia como experiencia biopolítica otorga al texto un tropo en donde situar la excepcionalidad, la vulnerabilidad, la ambigüedad y la *potencia* en estado bruto, aunque posible de explorar y percibir cuando los personajes entran en contacto con otros seres *civilizados* que consienten y envuelven esa diferencia. La invitación a representar el desacomodo y la indeterminación que implica la intimidad es asumida por Ariana Harwicz no solamente en la tematización de las marginalidades sino también en un tipo de modelación narrativa inestable, ambivalente y (de/re)significada. Sin embargo, también se expone la

indisolubilidad de los vínculos entre lo íntimo y lo público, al reflejar constantemente sus presencias y precariedades a través de un registro de lo experiencial de las instituciones y lo errático de la trama.

Una vez desmontada la tradicional correlación entre intimidad y los motivos del cuerpo, la familia, la casa y la habitación propia en el capítulo cuarto, nos consagramos en el quinto a examinar el presupuesto según el cual la intimidad *se dice* desde los formatos del género autorreferenciales (cartas, testimonio, diario, crónica personal, confesión). El análisis nos condujo a postular que tal certeza no se sostiene al interior de nuestras narrativas, sino que la representación en términos de género opera a partir de dos elaboraciones: transformación y desuso. La primera propone retomar las codificaciones dentro de los argumentos para crear un ambiente intimista que -en su reverso- denuncia a su vez la naturaleza fabulatoria de esos escritos y las mediaciones públicas que los atraviesan. Este es el caso de *Cicatriz* (misivas), *Cara de pan* (diario), *Ahora tocad música de baile* (confesión), *Hablar solos* (grabaciones, diario y cartas) y *Los cuerpos del verano* (crónica en primera persona). Aquí los géneros son retomados en su especificidad e insertados en la acción con distintas funcionalidades que tienden a profundizar el concepto de intimidad que hemos puesto en obra. A saber, la inserción de los formatos “íntimos” a veces desestabiliza las fantasías hegemónicas de la intimidad (el diario en *Cara de pan*), a veces potencia una intimidad en plural, dialógica y sesgada que se cristaliza cuando la alteridad hace mella (*duelo imposible*, en *Hablar solos*), y otras veces funciona como sustento diegético de un mundo alternativo y de los conflictos existenciales que trae aparejado (*Los cuerpos del verano*). En las obras la valía intrínseca de los géneros como portadores directos de intimidad se reduce a una mera estrategia escritural que asume (y acrecienta) significados en paralelo con la aventura en la que están incluidos (presunción de pedofilia, desposesión de la muerte, desastre corporal). El hecho de volver los géneros reconocibles en la trama desviándolos de su “habitus” inicial hace entrar en crisis el paralelismo

entre el género y su poder de *encarnación* de la intimidad cuestionando la posibilidad misma de representación de la noción en un signo único y ya negociado en el mundo exterior, lo que equivaldría a su perversión. La identificación de este problema plantea la necesidad de apelar a nuevas modalidades y formatos que logren -en la medida de lo posible- capturar algo de la particularidad íntima, una tarea en la que la seguridad del género parece declararse incompetente. De allí que el resto de nuestros textos no propongan una reelaboración de los géneros en sus diégesis, sino un *desuso* total. Efectivamente, *Kentukis*, *La trilogía de la pasión* y *Versiones de Teresa* invitan a pensar la manifestación de la intimidad a espaldas del género, fundamentalmente porque inscriben la intimidad desde su naturaleza indómita, indisciplinada y desregulada que el concepto de género no puede contener.

Asumida esta naturaleza huidiza y espinosa de la categoría de análisis, hemos intentado retratar en el sexto apartado algunos de los recursos formales que transmiten esta concepción de lo íntimo, lo que nos llevó a ajustarnos a dos elementos: las focalizaciones narrativas y los espacios. En cuanto al tratamiento espacial, queda claro que tras la desacreditación del *domus* y la ciudad como lugares íntimos por antonomasia (tercer capítulo), las obras imaginan *otras modelizaciones* en las que pueda pensarse esa dimensión inestable. Creemos que las recurrencias a los recovecos, vacíos (figurados y concretos) y el movimiento dado por el viaje participan de esa retórica de la intimidad que declina las tonalidades de lo público y lo privado, ya que alude a espacios heterotópicos que no pertenecen directamente ni a uno ni a otro pero que asientan las condiciones materiales para vislumbrar la intimidad porque abren a modos de proximidad sensorial y relacional a aquellos que toman (o no) lugar literal: el rincón tras los setos, el secreto de las cartas, el viaje de Mario, Lito y Ramiro, y el vacío constitutivo en los personajes de Teresa e Inés, en la trama (trilogía) y en la cámara (*Kentuki*). A través de espacios ambivalentes y desestabilizantes, las obras apuestan por una dicción que vaya en paralelo con la idea de la naturaleza inquietante y no explicitable de la intimidad, lo que se replica también

en los modelos de focalización interna usados para narrar las historias desde la *intimización* de una sola perspectiva.

Con respecto a los interrogantes y objetivos que formulamos al principio de nuestro trabajo, conviene resaltar que la intuición de la presencia de lo íntimo en la literatura actual de habla hispánica fue efectivamente confirmada, pero que al decantarnos en nuestro segundo capítulo por una noción de intimidad retirada de los tratamientos más corrientes propuestos por el *giro (auto)biográfico* o *giro intimista* abrimos el análisis a otro tipo de textos alejados de pactos autorreferenciales. La presencia de la intimidad se da a partir de una renovación de motivos y modalidades de escritura que incluyen no sólo temáticas propias de la intimidad (muerte, nacimiento, pasiones, sexualidad) sino también cierta experimentación con el lenguaje y sus posibilidades estéticas. Si pensamos en alguna formulación literaria aproximativa de lo íntimo, la propuesta de textos como los de Ariana Harwicz sería quizás la más cercana en forma y contenido, pues laten en sus páginas la complejidad psicológica, la dilatación del tiempo narrativo, la ambivalencia enunciativa y la desestructuración de la trama, todas características que evocan *efectos* de la palabra pública en la singularización de los personajes sin identificaciones equivalentes. Lo íntimo no debe ser pensado como un punto de anclaje, sino como una huella, un rastro fecundo, un campo de experimentación en un mundo impedido de certezas y en el que la palabra pública se trasluce debilitada, desacreditada por los particulares, ya sea porque se percibe como autoritaria en términos políticos, cautiva de lógicas mercantilistas o incapaz de restaurar modelos de deliberación y existencia comunitaria que aplaquen al *Narciso contemporáneo* y su mundo privatizado (Sennett, Lipovetsky, Föessel, Pardo).

En este sentido, pensar el mundo en términos de lo micro y lo macro, las pequeñas historias y la Gran Historia, la igualdad de la ley y la desigualdad de la intimidad, puede ayudarnos como sociedad a reinstalar en el debate público acuerdos morales, convenciones,

confianzas y fronteras que hoy parecen no tener cabida más que al interior de los universos privados que representan los colectivos militantes, las empresas y la ley jurídica. La intimidad como zona de riesgo, indeterminación y precariedad precisa de una ciudad que le contemple seriamente su naturaleza salvaje, su derecho a la incivilidad sin pretender domesticarla en subjetividades uniformes propias de la ciudad, pues es en la ciudad donde se debe acordar con los diferentes, con los desiguales para aplacar a/los déspota/s y con-vivir civilmente. En el caso contrario, nos enseña José Luis Pardo, hay únicamente dos opciones: vivir bajo el despotismo donde la intimidad es imposible o vivir en un estado de intimidad constante, es decir, en condiciones de guerra, tal como se refleja en la *Trilogía de la pasión*.

Es por ello, que plantear un pensamiento literario de lo íntimo que reivindique su condición de inestabilidad e (ir)representabilidad puede ser oportuno para reflexionar libremente sobre problemáticas tan complejas como la muerte, las cuestiones trans y posthumanistas, la impronta digital, las incertezas del hombre contemporáneo, la crisis del estado de derecho y el declive del espacio público como espacio de acuerdos entre desiguales que escogen mantener oculta y contenida su naturaleza ingobernable y no seriada en pro de una voluntad mayor de paz y serenidad social que simboliza la *polis*. Desde esta perspectiva, la fuerza de la literatura (y de las artes en general) es la de continuar diciendo la intimidad humana, dando voz a los esclavos, a las mujeres, a los niños, a los desiguales, a los perversos, a los bellos y a los horribles, a todos aquellos que incomodan, que disienten (o asienten) con las políticas hegemónicas, pues sólo dándoles esa voz íntima será posible aplazar la guerra en la ciudad, manteniendo a *salvo* la intimidad sin ningún poder político que la formalice:

El poder político no puede mantener una relación directa con la intimidad (no hay ninguna -buena-política de la intimidad) sin auto-deslegitimarse (convirtiéndose en potencia) y sin destruir la intimidad (confundiéndola con una animalidad genérica), transformando el espacio público en un “decorado” para encubrir un régimen de dominio privado presidido por la lógica perversa de *la transgresión lograda* o *el desmentido*. El ideal de un *lógos* sin *phoné*, de una palabra racional que, por su propia lógica, se impondría a la voz humana, de una Ciudad que se convertiría en comunidad

íntima, de un contrato que se tornaría definitivo, es una pesadilla nihilista que anida en el corazón de los proyectos ilustrados más “emancipatorios”, y contra la cual nos han prevenido y nos previenen discursos como los de Heidegger, Schmitt, Jünger, Bataille, Foucault o Agamben (por mucho que algunos de los firmantes de esos discursos, debido a que su compromiso con su tiempo no era impostado, se hayan visto envueltos en aporías proporcionales a su estatura intelectual); pero en el corazón de esa prevención habitaba el espectro de una *phoné* sin *lógos*, de una intimidad que, por su propia potencia, se transformaría en palabra eficaz, de una comunidad íntima que se haría Ciudad, de un lazo soberano que devendría contrato, y que constituye una fantasía no menos nihilista ni menos inquietante. Nada pondrá fin a la inquietud ni eliminará las pesadillas, pero sólo podemos notar que son pesadillas y sólo podemos inquietarnos porque hay *phoné* y hay *lógos*, y porque ninguno de esos términos se convierte en el otro ni forma con él una alternativa (Pardo 2012: 196).

Las novelas analizadas en esta tesis se proponen explorar la intimidad de la muerte, del cuerpo, de la sexualidad y la psique en lo que conllevan de incertidumbre, rareza y singularización a contrapelo de toda veleidad explicativa o de certeza genérica, con el objetivo de sumergir al individuo en una voz indeterminada portadora de regeneración y revelaciones momentáneas, inesperadas y plausibles de devolverle su humanidad inconclusa y su posibilidad de intimización dentro del espacio civil como garante de la paz en la discrepancia. Se invita así a leer desde este prisma otros textos contemporáneos en los que la intimidad no se la concibe desde su trinchera individualista y amurallada en su condición existencial de insularización (teoría frutal), ni tampoco desde la visión narcisista y quejumbrosa de un sujeto que indaga sus egoístas sensibilidades indiferente a la sociedad que lo circunda, sino justamente en ese reverso que denota un gesto empático y antipático hacia el *Otro*. Un gesto que nos habilita como comunidad a llevar a cabo un abordaje crítico de la sociedad consciente del poder destabilizador de las intimidades a fin de promover, más que la mostración obscena de lo privado (y que en última instancia expone una derrota de los sentimientos y pasiones verdaderos), el ejercicio de una “democracia sensibilizada”, en palabras de Michaël Föessel. Los escritos de nuestro corpus aluden a la intimidad como la parte incierta del ser humano, como la dimensión no arbitrable que pone en jaque las ordenanzas civiles y privadas, acalla la idea de

un *Yo* confinado en sí mismo y en su casa, y postula un *Yo* que se vuelve *Yo* solamente en el *partage*, en la apertura a los otros que lo acompañan.

Esperamos que el paciente lector haya encontrado respuesta a las inquietudes iniciales, al mismo tiempo que le hayan surgido nuevas preguntas que por razones evidentes propias de toda investigación no hemos podido abordar: como, por ejemplo, las dimensiones temporales de una escritura de la intimidad desde una mirada narratológica, es decir, qué tipo de temporalidad puede ser más eficaz para dar cuenta de esta dimensión en la superficie textual. O, desde un plano de interpretación cultural, en qué medida se podría pensar un análisis literario de los textos que preste atención a lo perdido, a lo elidido de la trama y la historia, ya que lo íntimo porta las huellas de lo que se desvaneció haciendo del texto literario un documento histórico parcial y sesgado por el filtro de una narración cargada de información explicitable.

Deseamos haber transmitido cómo estos autores (y muchos otros por supuesto) a través del tratamiento de la intimidad en tanto dimensión desigual e impar del hombre convierten a la escritura en su propio problema manteniendo un diálogo ininterrumpido sobre la *potencia* humana en paralelo a la *potencia* de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

I. Corpus exacto: novelas

- Barba, Andrés: *Ahora tocad música de baile*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Barba, Andrés: *Versiones de Teresa*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Castagnet, Martín Felipe: *Los cuerpos del verano*. Lima: Pesopluma, 2021.
- Castagnet, Martín Felipe: *Los cuerpos del verano*. Madrid: Sigilo, 2019.
- Harwicz, Ariana: *Matate, amor*. Buenos Aires: Paradiso, 2012.
- Harwicz, Ariana: *La débil mental*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.
- Harwicz, Ariana: *Precoz*. Barcelona: Rata, 2016.
- Harwicz, Ariana: *Trilogía de la pasión*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- Mesa, Sara: *Cara de pan*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Mesa, Sara: *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Neuman, Andrés: *Hablar solos*. Madrid: Alfaguara, 2012.
- Schweblin, Samanta: *Kentukis*. Barcelona: Random House, 2018.
- Schweblin, Samanta: *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Random House, 2017.

II. Otras obras tratadas: novelas y cuentos

- Arlt, Roberto: *Obras completas*. Madrid: Iberia Literatura, 2008. E-book
- Barba, Andrés: *Agosto, octubre*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Barba, Andrés: *La hermana de Katia*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Barba, Andrés: *La recta intención*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Barba, Andrés: *Libro de las caídas*. Madrid: Grabaciones necesarias, 2006.
- Barba, Andrés: *Muerte de un caballo*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2011
- Castagnet, Martín Felipe: *Los mantras modernos*. Buenos Aires: Sigilo, 2017.

Gorodischer, Angélica: *Historia de mi madre*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Harwicz, Ariana: *Degenerado*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Martín, Luisgé: *El amor del revés*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Mesa, Sara: *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Mesa, Sara: *El trepanador de cerebros*. Barcelona: Tropo Editores, 2010.

Mesa, Sara: *La sobriedad del galápagos*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 2008.

Mesa, Sara: *Mala letra*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Mesa, Sara: *Un amor*. Barcelona: Anagrama, 2020.

Mesa, Sara: *Un incendio invisible*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Moore, Alan; David Lloyd: *V de Vendetta*. London: Vertigo, 2015.

Morales, Cristina: *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama, 2018.

Neuman, Andrés: *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

Neuman, Andrés: *Hacerse el muerto*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

Neuman, Andrés: *La vida en las ventanas*. Madrid: Alfaguara, 2016.

Neuman, Andrés: *Barbarismos*. Madrid: Páginas de espuma, 2014.

Neuman, Andrés: *El viajero del siglo*. Barcelona: Debolsillo, 2018.

Neuman, Andrés: *Fractura*. Madrid: Alfaguara, 2018.

Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad y otras obras*. México: Penguin Books, 1997.

Pérez Galdós, Benito: *Marianela*: E-artnow, 2020.

Sanz, Marta: *Clavícula*. Barcelona: Anagrama, 2018.

Saramago, José: *Palabras para un mundo mejor*. Madrid: Punto de lectura, 2004.

Schweblin, Samanta: *Distancia de rescate*. Barcelona: Literatura Random House, 2014.

Schweblin, Samanta: *Siete casas vacías*. Barcelona: Literatura Random House, 2015.

III. Estudios académicos sobre los autores: monografías, artículos, volúmenes colectivos.

Sobre Andrés Barba

Medina, Raquel: “Who speaks up for Inés Fonseca? Representing violence against vulnerable subjects and the ethics of care in fictional narrative about Alzheimer's disease: *Ahora tocad música de baile* (2004) by Andrés Barba”, en: *Ageing & Society*, 2016, vol. 37, n.º 7, pp. 1394-1415.

Pujante Segura, Carmen María: “La infancia en femenino: la imagen de las niñas en Andrés Barba”, en: *Ibéric@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n.º 11, 2017, pp. 243-256.

Pujante Segura, Carmen: “De la Muerte de un caballo (o de la resurrección de un género): Andrés Barba, promesa cumplida”, en: *Artifara*, n.º 17, 2017, pp. 69-82.

Pujante Segura, Carmen María: *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba*. Madrid: Visor, 2019.

Pujante Segura, Carmen: “*Ha dejado de llover* (2012), una «novela de nouvelles», de Andrés Barba”, en: *Signa*, n.º 29, 2020, pp. 703-731.

Rosa, Silvia: “Amores enrarecidos: deseo y erotismo en *Versiones de Teresa* de Andrés Barba”; en: Kunz, Marco y Rosa, Silvia (eds.): *Tabú y transgresión en la literatura hispánica*. Binges: Orbis Tertius, 2020, pp. 95-116.

Sala Sallent, Arnau: *Figuras de la víctima. Testimonio, víctima y archivo en la narrativa de Horacio Castellanos Moya, Ricardo Menéndez Salmón y Andrés Barba*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2018. Tesina de grado.

Tejeda Cruz, César: “*República luminosa*, de Andrés Barba: el desconcierto de admirar lo que no se puede responder”, en: *Revista de la Universidad de México*, n.º 3, 2018, pp. 140-144.

Sobre Martín Felipe Castagnet

Colanzi, Liliana: “Cuerpos que desaparecen: mercado, tecnología y animalidad en *Los cuerpos del verano*, de Martín Felipe Castagnet”, en: *Revista Iberoamericana*, vol. 86, n.º 270, 2020, pp. 143-158.

Colombetti, Florencia: “*Los cuerpos del verano* de Martín F. Castagnet: imaginar el futuro como «casi presente»”; en: Acosta, Ricardo; Forace, Virginia y Pasetti, María Pía (comp.):

Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018, pp. 534-541.

Jiménez Barrera, Joaquín Lucas: “Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad. Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018)”, en: *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 87-101.

Martín Gómez, Jonatán y Sullivan, Patricio: *Instalando actualización del sistema, no apague el equipo”: balances y reajustes en la ciencia ficción y la narrativa especulativa contemporánea en español*. Madrid: Albatros Editores, 2021.

Mercier, Claire: “Cuerpos nómades en *Impuesto a la carne* de Diamela Eltit y *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet: resistencias posthumanas”, en: *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 123-140.

Mosquera, Mariano Ernesto: “De matrices, híbridos y síntomas: ciencia ficción y realismo en tres novelas latinoamericanas contemporáneas”, en: *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 281-296.

Peez Klein, Daniela: “Cuerpos montados o la vida en fragmentos de carne: cuerpo-comunidad-ambiente en *La novela del Cuerpo* de Rafael Courtoisie y *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet”, en: *Actas de las VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores en Estudios Comparados, Literaturas, Artes, Géneros*, “*Cuerpos en peligro: minorías y migrantes*”, 29/11/2017, disponible online.

Wentworth, Isabelle: “Bodies and Technologies in *Los cuerpos del verano*”, en: *Textual Practice*, n.º 36, 2022, pp. 3-20.

Sobre Ariana Harwicz

Audran, Marie: “‘Matate amor’ de Ariana Harwicz, la escritora con cuchillo”, en: Martín Clavijo, Milagro; González de Sande, Mercedes; Cerrato, Daniele y Moreno Lago, Eva María (eds.): *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: Arcibel, 2015, pp. 88-102.

Audran, Marie: “Ariana Harwicz: du ‘corps fou’ au ‘corps de l’œuvre’”, en: Urdician, Stéphanie y Mekouar-Hertzberg, Nadia (eds.): *Histoires de folles. Raison et déraison - Liaisons et déliaisons*. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2020, pp. 337-356.

Bradford, Maia Lucía: “La palabra como extensión del cuerpo. Una aproximación a la narrativa argentina contemporánea desde la escritura de Ariana Harwicz”, en: Cartoni, Flavia y Duée, Claude (coords.): *El cuerpo: sujeto y objeto*. Madrid: Sílex Universidad, 2019, pp. 239-258.

Carmona Gil, Carmen Belén: “Una lectura feminista y materialista de la trilogía de la pasión de Ariana Harwicz”, en: *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 41, - II, 2021, s/p.

Lalkovičová, Eva: “Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contexto y factores de su entrada a la literatura mundial”, en: *Colindancias*, n.º 11, 2020, pp. 151-169.

Masó, Joana: “Ariana Harwicz, la impostura como relación”, en: *Feminismo/s*, n.º 28, 2016, pp. 379-381.

Sobre Andrés Neuman (selección)

Belén Bernardi, María: “¿Cómo nace un escritor? Autoficción y autopoética en *Una vez argentina*, de Andrés Neuman”, en: *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas*, n.º 26, 2020, pp. 137-154.

De Chatellus, Adélaïde: “*El viajero del siglo* de Andrés Neuman. ¿Una novela total?”, en: *INTI*, n.º 83-84, 2016, pp. 185-200.

Drucaroff, Elsa: “Amor y revolución (sobre *La hija de Marx*, de Clara Obligado, y *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman)”, en: *Tropelias*, n.º Extra 3, 2018, pp. 57-76.

Enache Vic, Irina: “El nomadismo contemporáneo y el sentimiento de pertenencia. *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina y *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman: dos casos paradigmáticos”, en: *Diablotexto Digital*, n.º 10, 2021, pp. 107-134.

Ferrer Calle, Javier: *Las cadenas de la identidad: poéticas del desarraigo y el viaje en la obra de Andrés Neuman*. Frankfurt a.M.: Iberoamericana Vervuert, 2022.

Lints, Joëlle: “Andrés Neuman: entre géneros y países, cómo viajar sin ver...”, en: *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n.º 56, 2016, pp. 239-255.

López López, Carmen: “Nombrar la enfermedad, narrar la muerte: del lenguaje como ausencia en los discursos de la oralidad, de la escritura y del pensamiento en *Hablar solos* de Neuman”, en: *Revista Letral*, n.º 17, 2016, pp. 81-95.

Montaner Bueno, Andrés y López López, Carmen: “Centros y periferias en *Hablar solos* de Neuman: desplazamiento y viaje”, en: *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 47, 2018, pp. 503-519.

Park, Sunhee: “La polisemia del título *Cuatro monólogos monstruosos*, de Andrés Neuman, a través de los silencios del discurso”, en: *Sincronía*, n.º 73, 2018, pp. 232-245.

Salvador, Álvaro: “Andrés Neuman en las distancias cortas”, en: Noguero Jiméneez, Francisca; Pérez López, María Ángeles; del Campo, Ángel Esteban y Montoya Juárez, Jesús (eds.): *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Vervuert, 2011, pp. 139-153.

Benmiloud, Karin; Caplan, Ricardo, Fisbach, Erica y Zárata, Julio: *Andrés Neuman extraterritorial*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2020.

Sobre Sara Mesa

Ayete Gil, María: “Contra la novela dominante: la construcción de un discurso crítico en *Cuatro por cuatro*, de Sara Mesa”, en: Moyano Arellano, Claudio; Sánchez Jiménez, Raquel; Blanco Campos, Félix e Irene González Escudero (eds.): *Literatura y política. Políticas de la literatura*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2020, pp. 31-45.

Ayete Gil, María: “Una aproximación a *Cicatriz*, de Sara Mesa, desde el intercambio simbólico y la metáfora de lo líquido”, en: Verano, Ana; Arcielo, Danielle y Fernández Martínez, Sergio (eds.): *La Lupa y el prisma*. León: Ediciones de la Universidad de León, 2020, pp. 62-74.

Ayete Gil, María: “Literatura en tiempos de crisis: una interpretación social de *Cuatro por cuatro*, de Sara Mesa”, en: Gómez Soriano, Miguel Ángel; Ballester Pardo, Ignacio y Riesgo, Ferran (eds.): *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento, 2020, pp. 191-207.

Ferreira, César y Avilés, Jorge (eds.): *Narrar lo invisible: Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros, 2020.

García, Noelia: “Casi y el Viejo: en busca de un (no) lugar. La relación espacio-identidad en *Cara de pan* de Sara Mesa”, en: *Esfemas literarias*, n.º 2, 2019, pp. 103-118.

Rosa, Silvia: “Consumiendo con emoción: en torno a *Cicatriz* de Sara Mesa”, en: *Ciberletras*, n.º 43, 2020, pp. 70-82.

Zarco, Julieta: “Crisis y distopía en la nueva novela española. *Un incendio invisible*, de Sara Mesa y *Por si se va la luz*, de Lara Moreno”, en: *Rassegna Iberistica*, vol. II, 2021, pp. 415-434.

Sobre Samanta Schweblin

Alonso Herrero, María: “Capitalismo y mundo rural: el uso del glisofato en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en: *Esferas literarias*, n.º 4, 2021, pp. 33-41.

Areco Morales, Macarena: “Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin”, en: *Orillas: revista d’ispanística*, n.º 9, 2020, pp. 235-242.

Bartow, Joanna: “Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en *Árbol genealógico* de Andrea Jeftanovic y *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”, en: *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 95, n.º 1, 2018, pp. 75-92.

Brescia, Pablo: “Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández”, en: *Orillas: revista d’ispanística*, n.º 9, 2020, pp. 133-151.

Campisi, Nicolás: “Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en: *A Contracorriente*, vol. 17, n.º 2, 2020, pp. 165-181.

Carbajosa Pérez, Mónica: “Los personajes femeninos de Samanta Schweblin”, en: Lázaro Niso, Rebeca; Vila Carneiro, Zaida y Gómez Seibane, Sara (eds.): *La lengua y la literatura en femenino: libro de resúmenes*. Logroño: Universidad de la Rioja, 2016, pp. 37-45.

Cardenas Sánchez, Ninfa Stella y Parra Londoño, Jorge Iván: “Lo familiar y lo femenino en la narrativa de Samanta Schweblin”, en: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, vol. 42, n.º 124, 2021, pp. 67-83.

Ceron, Lia Cristina: “O perturbador no cotidiano: uma leitura do conto «Hacia la alegre civilización de la capital» de Samanta Schweblin”, en: *Brumal*, vol. 5, n.º 2, 2017, pp. 201-220.

De Leone, Lucía: “Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en: *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 16, 2017, pp. 62-76.

Ferebee, Kristin: *Radiant Beings: Narratives of Contamination and Mutation in Literatures of the Anthropocene*. The Ohio State University, 2020. Tesis Doctoral.

Feuillet, Lucia: “Los dispositivos del complot en *Kentukis*, de Samanta Schweblin”, *Mitologías hoy*, 2020, n.º 22, pp. 317-335.

Fioretti Katz, Lorena y Manini, Gabriela: “Por un “materialismo” de la relación: una lectura de *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”, en: *El Taco en la Brea*, vol. 1, n.º 11, 2020, pp. 133-142.

Forttes-Zalaquett, Catalina: “El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en: *REVELL*, vol. 3, n.º 20, 2018, pp. 147-162.

Gallego Cuiñas, Ana: “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”, en: Guerrero, Gustavo; Locane, Jorge J.; Benjamin Loy y Müller, Gesine (eds.): *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2020, pp. 71-96.

García Sánchez, Nayeli: “Una soledad hiperconectada: *Kentukis* de Samanta Schweblin”, *Crítica*, diciembre 2018, pp. 147-151.

García, Flavio: “*Na estepe*, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar”, en: *Alea*, n.º 18, 2016, pp. 65-80.

Garrido, Paula: *Las formas de lo irreal en la cuentística de seis escritoras argentinas contemporáneas: Luisa Axpe, Liliana Díaz Mindurry, Fernanda García Curten, Paola Kaufmann, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin*. University of Cincinnati, 2014. Tesis doctoral.

González Dinamarca, Rodrigo: “Los niños monstruosos en *El Orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Scweblin”, en: *Brumal*, vol. 3, n.º. 2, 2015, pp. 89-106.

Höglund, Anna: “La cultura del miedo en la literatura: un estudio comparativo de Belén Gopegui y Samanta Schweblin”. Trabajo de bachelor. Högskolan Dalarna, 2019, pp. 34-52.

Jiménez Barrera, Joaquín: “Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad. Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018)”, *Mitologías hoy*, n.º 22, 2020, pp. 87-101

Jossa, Emanuela: “Narrar la distancia: una lectura de los cuentos de Samanta Schweblin”; en: Regazzoni, Susanna y Cecere, Fabiola (eds.): *America: il racconto di un continente*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari 2019, n.º 9, pp. 501-513.

Juristo, Juan Ángel: “La nueva mirada gótica: *Kentukis* de Samanta Schweblin”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1 de diciembre 2018, s/p.

Keizman, Betina: “Delirios de descomposición en Samanta Schweblin, Daniela Tarazona y Mariana Enríquez”, en: *Anales de literatura hispanoamericana*, n.º 50, 2021, pp. 273-285.

Livellara Abrile, Julia: “La poética de lo fantástico y su modulación en *Pájaros en la boca* de Samanta Scwheblin”, *Tropelias*, n.º 31, 2019, pp. 341-358.

Lobina, Matteo: “Fronteras mutantes”: secret spaces, solitude and transparency in *Kentukis* by Samanta Schweblin”, en: Flores Borjabad, Adelaida y Pérez Cabaña, Rosario (coord.): *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en Literatura, Lingüística y Traducción*. Madrid: Dickinson, 2021, pp. 168-182.

Mora, Vicente Luis: “Pantalla mediante: diálogos formales y semánticos de la literatura contemporánea en castellano con la imagen digital”, en: *Philologia hispalensis*, vol. 35, n.º 2, 2021, pp. 159-175.

Oreja Garralda, Nerea: “*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz”, en: *Orillas: revista d’ispanística*, n.º 7, 2018, pp. 245-256.

Osorio Restrepo, Valerie: “Intimidaciones en red: exhibición y vigilancia en *Kentukis* de Samanta Schweblin”, en: *Perífrasis*, vol. 12, n.º 24, 2021, pp. 87-104.

Rosenberg, Fernando José: “Toxicidad y narrativa: *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerriero, *Cromo* de Lucía Puenzo, y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, en: *Revista iberoamericana*, n.º 268, 2019, pp. 901-922.

Rubino, Raúl Atilio y Silvina Sánchez: “La familia y los monstruos de la heteronormatividad. La «futuridad reproductiva» en la narrativa fantástica de Samanta Schweblin”, en: *Brumal*, n.º 2, 2021, pp. 107-127.

Salamanca Vázquez, Mariana: “Un gran monstruo prehistórico en el centro del cuerpo: la representación del envejecimiento en *La respiración cavernaria* de Samanta Schweblin”, en: *Revista de estudios hispánicos*, vol. 7, n.º 2, 2019, pp. 445-461.

Salva, José Fernando: “*Distancia de rescate* de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”, en: *Revista iberoamericana*, n.º 274, 2021, pp. 289-305.

Sánchez Rivera, Jorge Antonio: “*El hombre sirena* de Samanta Schweblin, o los elementos neofantásticos en la contemporaneidad”, en: *Lejana*, n.º 14, 2021, pp. 155-171.

Sanchiz, Ramiro: “Niños cambiados y territorios del afuera: sobre formas del horror en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”, en: *Orillas: revista d’ispanística*, n.º 9, 2020, pp. 193-203.

Trujillo, Pedro: “Universos raros y espeluznantes en la era digital: un análisis de los fantasmas de la actualidad en tres narraciones contemporáneas: *Nefando*, *Kentukis* y *Videofilia*”, *Mitologías hoy*, 2020, n.º 22, pp. 177-192

Venturini, María Ximena: “Ciencia ficción e intimidad: *Kentukis* de Samanta Schweblin”, en: Kunz, Marco y Rosa, Silvia (eds.): *Ficción y ciencia*. Binges: Orbis Tertius, 2022, pp. 283-297.

IV. Estudios sobre intimidad

Monografías o volúmenes colectivos

Baillet, Florence y Arnaud Regnauld (dir.): *L’intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*. Paris: Michel Houdiard, 2011.

Béjar, Elena: *El ámbito íntimo: privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza, 1988.

Bregman Ehrenberg, Darlene: *Al filo de la intimidad: extendiendo el alcance de la interacción psicoanalítica*. Madrid: Ágora Relacional IARPP, 2016. Revisión editorial de Yolanda Buitrago Peláez.

Brouillet, Willy: *Éloge de l’intimité*. Paris: Payot, 2002. Traducción de Marie-France Brouillet.

Castilla del Pino, Carlos (ed.): *De la intimidad*. Barcelona: Crítica, 1989.

Castilla del Pino, Carlos: “Teoría de la intimidad”, en: *Revista de Occidente*, n.º 182-183, 1996, pp. 15-31.

Catelli, Nora: *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Chrétien, Jean-Luis: *L’espace intérieur*. Paris: Éditions de Minuit, 2014.

Coudresse, Anne y Simonet-Tenant, Françoise (dir.): *Pour une histoire de l’intime et de ses variations: Itinéraires, Littérature, textes, cultures*. Paris: L’Harmattan, 2009.

Cheilan, Sandra : *Poétique de l’intime*. Rennes : PUR, 2015.

Fœssel, Michaël: *La Privation de l’intime: Mises en scènes politiques des sentiments*. Paris: Seuil, 2008.

Garzón Valdés, Ernesto: *Lo íntimo, lo privado y lo público*, en: *Cuadernos de transparencia*, México: IFAI, 2005. Texto publicado previamente en la revista *Claves de razón práctica*: Madrid, n.º 137, noviembre 2003.

Giddens, Anthony: *La transformación de la intimidad*. Madrid: Cátedra, 2006. Traducción de Benito Herrero.

Jullien, François: *De l'intime: Loin du bruyant Amour*. Paris: Grasset, 2013.

Lebovici, Elisabeth (dir.): *L'intime*. Paris: École nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.

Madélénat, Daniel: *L'intimisme*. Paris: PUF, 1989.

Montémont, Véronique y Simonet-Tenant, Françoise: *Intime et politique*. Paris: L'Harmattan, 2013.

Nicoleta, Dolce: *La porosité au monde*. Montréal: Éditions Nota bene, 2012.

Pardo, José Luis: *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1992.

Pardo, José Luis: *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos, 2004 [1996].

Pardo, José Luis: *Políticas de la intimidad: ensayo sobre la falta de excepciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2012.

Reboul, Pierre (ed.): *Intime, intimité, intimisme*. Lille: Colloques de l'Université de Lille, 1976.

Sibilia, Paula: *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Tisseron, Serge: *L'intimité surexposée*. Paris: Hachette, 2001.

Tisseron, Serge: *L'empathie, au cœur du jeu social*. Paris: Albin Michel, 2010.

Varios: *L'intime*: Paris: M-editer, 2017.

Artículos científicos y dossier

Berlant, Lauren: "Intimacy: A Special Issue", en: *Critical Inquiry*, n.º 24, 1998, pp. 281-288.

Dellepiane, Angela B.: "El «banquete» de Alonso Zamora Vicente: lengua, literatura, intimidad", en: *Revista hispánica moderna*, vol. 49, n.º 2, 1996, pp. 285-298. Giordano, Alberto: "Cultura de la intimidad y giro autobiográfico en la literatura argentina actual", en: *Revista Rayando los confines*, n.º 21, 2007, s/p.

Jongh, Elena M.: “Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo”, en: *Revista Hispania*, vol. 74, n.º 4, 1991, pp. 841-847.

Servoise, Sylvie (dossier): “L’art de l’intime”, en: *Raison publique*, n.º 14, 2011, pp. 267-392.

Willem, Bieke y Dufays, Sophie (dossier): “Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos”, en: *Letras Hispanas*, vol. 12, n.º 1, 2016, pp. 111-235.

V. **Obras críticas generales: monografías y volúmenes colectivos**

Agamben, Giorgio: *Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

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

Álvarez Caro, María: *Derecho al olvido en internet: el nuevo paradigma de la privacidad en la era digital*. Madrid: Editorial Reus, 2015.

Amado, Ana y Domínguez, Nora (comps.): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Amorós, Andrés: *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia, 2001.

Andrade Sánchez, Eduardo: *Introducción a la Ciencia Política*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Areco, Macarena: *Cartografía de la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: CEIBO, 2015.

Areco, Macarena; Huneeus, Marcial; Manzi, Jorge y Olea, Catalina: *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo, 2015.

Arendt, Hannah: *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972. Traducción colectiva.

Arendt, Hannah: *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1993.

Arfuch, Leonor (comp.): *Pensar este tiempo Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Arfuch, Leonor: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Ariès, Philippe: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident - Du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.

Armstrong, Karen: *Breve historia del mito*. Madrid: Salamandra, 2005.

Asensi, Manuel: *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis, 1999.

Auseré Abarca, Aurelio: *Estado de la narrativa hispanoamericana desde España en el siglo XXI*. Tesis de doctorado, University of Cincinnati, 2017. Disponible online.

Bachelard, Gaston: *L'expérience de l'espace dans la physique contemporaine*. Paris: Félix Alcan, 1937.

Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 2012 [1957].

Bachelard, Gaston: *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 2020. Ebook.

Bachelard, Gaston: *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*. Paris: José Corti, 1988 [1948].

Baillet, Florence y Regnaud, Arnaud (dir.): *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*. Paris: Michel Houdiard éditeur, 2011.

Bajtín, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2008.

Barthes, Roland: *L'empire des signes*. Paris: Skira, 1970.

Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris: Le Seuil, 1973.

Barthes, Roland: *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013. Traducción de Héctor Schmucler.

Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 2009. Traducción de C. Fernández Medrano.

Bataille, Georges: *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.

Bauman, Zygmunt: *L'amour liquide. De la fragilité des liens entre les hommes*. Paris: Éditions du Rouergue, 2004.

Béjar, Helena: *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*. Madrid: Alianza, 1995.

Beltrán Almería, Luis: *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.

Berlin, Isaiah: *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

Berlin, Isaiah: *Cuatro ensayos sobre la libertad*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Traducción de Belén Urrutia.

Besançon, Guy: *L'écriture du soi*. Paris: L'Harmattan, 2003.

Bettelheim, Bruno: *Psychanalyse des contes de fées*. Paris: Robert Laffont, 1999 [1976].

Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1988.

Blanchot, Maurice: *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

Bobbio, Norberto; Matteucci, Nicola y Pasquino, Gianfranco: *Diccionario de política*. México: Siglo XXI, 1993.

Braud, Michel: *La forme des jours*. Paris: Seuil, 2006.

Brogna, Patricia: *Visiones y revisiones de la discapacidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Butler, Judith: *Défaire le genre*. Paris: Éd. Amsterdam, 2006. Traducción de Maxime Cervulle.

Butler, Judith: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Butor, Michel: *Sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1967. Traducción de Carlos Pujol.

Cabrera, Daniel: *Lo tecnológico y lo imaginario: las nuevas tecnologías como creencias*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Cain, Susan: *La force des discrets*. Paris: Nouveaux Horizons, 2012. Traducción de Marie de Prémonville.

Cantor, Norman: *After We Die: The life and times of the human cadaver*. Washington DC: Georgetown University Press, 2010.

Castillo González, Rolando: *La seguridad jurídica y la esencia del Derecho*. Santiago de Chile: Universitaria de Chile, 1962.

Celan, Paul: *Obras completas*. Madrid: Trotta, 2002. Prólogo de Carlos Ortega. Traducción de José Luis Reina.

Certeau, Michael: *L'invention du quotidien*. Paris: Folio, 1990.

Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-François; Tyras, Georges y Valls, Fernando: *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2011.

- Chatman, Seymour: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990. Varios traductores.
- Chaumon, Frank: *La ley, el sujeto y el goce. Lacan y el campo jurídico*. Buenos Aires: Nueva Edición, 2004. Traducción de Viviana Ackeman.
- Chilvers, Ian: *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Chilvers, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense, 2004.
- Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982 (5.^a edición).
- Clausen, Sophronius: *St. Anthony, Doctor of the Church*. Chicago: Franciscan Herald Pres, 1973.
- Cohn, Dorrit: *La transparence intérieure*. Paris: Éditions de Seuil, 1981. Traducción de Alain Bony.
- Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1973.
- Correa, Diego Alejandro: *La estética de la intimidad: una desarticulación entre la privacidad y la publicidad en la filosofía de José Luis Pardo*. Medellín: 2016. Tesis de Posgrado.
- Coto-Rivel, Sergio: *Le roman centre-américain contemporain: fictions de l'intime et nouvelles subjectivités*. Rennes: PUR, 2017.
- Cragolini, Mónica Beatriz: *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires : La Cebra, 2008.
- Damasio, Antonio: *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*. Paris: Odile Jacob, 2010.
- De Certeau, Michel: *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 2012.
- Debord, Guy: *La Société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2008. Traducción de José Vázquez Pérez.
- Delgado, Manuel: *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Catarata, 2007.
- Démoris, René: *Le roman à la première personne*. Genève: Droz, 2002 [1975].

- Derrida, Jacques: *La voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1967.
- Derrida, Jacques: *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- Derrida, Jacques: *Adieu à Emmanuel Levinas*. Paris: Galilée, 1997.
- Derrida, Jacques: *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000. Traducción de Peretti y Vidarte.
- Derrida, Jacques: *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 2000. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- Derrida, Jacques: *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pre-Textos, 1998. Traducción de Patricio Peñalver.
- Derrida, Jacques: *Aporías*. Buenos Aires: Paidós, 1998. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- Desantes Guanter, José María y Soria, Carlos: *Los límites de la información*. Madrid: Asociación de la prensa, 1991.
- Dolce, Nicoleta: *La porosité au monde: l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*. Montréal: Editions Nota bene, 2012.
- Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1981. Traducción de Carlos Manzano.
- Egger, Victor: *La parole intérieure: essai de psychologie descriptive*. Paris: Bailliére, 1981.
- Eliade, Mircea: *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1969.
- Elias, Norbert: *La société des individus*. Paris: Fayard, 1991. Traducción de Jeanne Etoré-Lortholary.
- Elias, Norbert: *La sociedad de los individuos: ensayos*. Barcelona: Península, 1990. Traducción de José Antonio Alemany.
- Elias, Norbert: *La solitude des mourants*. Paris: Christian Bourgois, 2002 [1987]. Traducción de Sybille Muller y Claire Nancy.
- Estébanez, Calderón, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Foessel, Michaël: *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*. Paris: Seuil, 2008.

Farinaux-Le Sidaner, Yann: *Derniers impressionnistes: Le temps de l'intimité*. Saint-Remy-en-l'Eau: Monelle Hayot Eds., 2020.

Faynn, Marie-Georges: *Humaniser les soins*. Paris: Edition ESF, 1995.

Fernández, Alirio: *El intimismo en la cuentística de Roberto Martínez Bachrich en el contexto de la narrativa venezolana desde 1998-2014*. Universidad de Carabobo, 2016. Tesis de maestría.

Forment, Eudaldo: *Santo Tomás de Aquino: el oficio del sabio*. Barcelona: Ariel, 2007.

Foucault, Michel: *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1997. Traducción de Ureliano Garzón del Camino.

Foucault, Michel: *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990. Traducción de Mercedes Allendesalazar.

Frye, Northrop: *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace and World, 1963.

Fustel de Coulanges: *La ciudad antigua. Estudio sobre el culto, el derecho, las instituciones de Grecia y Roma*. Madrid: Daniel Jorro Editor, 1931. Traducción de M. Ciges Aparicio.

García Gual, Carlos: *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 1981.

García Hoz, Víctor: *El nacimiento de la intimidad*. Madrid: RIALP, 1993.

García-Canclini, Néstor: *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*. México: Gedisa, 2004.

Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.

Gauthier, Maude: *Intimité au Québec: étude ethnographique d'un réseau personne*. Université de Montréal, 2014. Tesis de doctorado.

Geuss, Raymond: *Public goodos, private goodos*. Princeton: Princeton University, 2001.

Giordano, Alberto: *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Giordano, Alberto: *Vida y obra: autfiguración y experiencia en las escrituras del yo*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007.

Giordano, Alberto: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Giordano, Alberto: *Vida y Obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez: *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

González Álvarez, José Manuel: *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2018.

González Boixo, José Carlos: *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 2009.

Gorer, Geoffrey: *Ni pleurs ni couronnes, précédé de Pornographie de la mort*. Paris: Editions EPEL, 1995.

Grimmelmann, John: *Saving Facebook*. Iowa: Law Review, 2009.

Habermas, Jürgen: *Droit et démocratie. Entre faits et normes*. Paris: Gallimard, 1997. Traducción de Christian Bouchindhomme.

Halperin, David; Winkler, John, Zeitlin, Froma: *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Harlow, Barbara: *Resistance Literature*. New York: Methuen, 1987.

Henarejos, Esther Godoy: *Lo público y privado en la filosofía práctica de Aristóteles*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

Hochschild, Arlie: *The Commercialization of Intimate Life. Notes from Home and Work*. Oakland: University of California Press, 2003.

Hopkins, Burt y Drummond, John (eds.): *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. London: Routledge, 2014.

Ifrah, Georges: *La historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa Libro, 2000. Traducción de Juan María López de Sá y Madariaga.

Illouz, Eva: *La salvación del alma moderna. Terapia, emociones y la cultura de la autoayuda*. Buenos Aires/Madrid: Katz editores, 2008. Traducción de Santiago Lach.

Illouz, Eva: *Intimididades congeladas: las emociones en el capitalismo tardío*. Buenos Aires/Madrid: Katz editores, 2007. Traducción de Joaquín Ibarburu.

Illouz, Eva : *Le sentiments du capitalisme*. Paris : Seuil, 2006.

Imbert, Gérard: *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa, 2003. Traducción de José-Alberto García-Avilés.

Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991. Traducción de José Luis Pardo Torío.

Jankélévitch, Vladimir: *La mort*. Paris: Flammarion, 1977.

Jankélévitch, Vladimir: *La muerte*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Traducción de Manuel Arranz.

Janquart-Thibault, Aline y Orsini-Saillet, Catherine (coord.): *De l'intime au publique*. Binges: Orbis Tertius, 2017.

Kamenszain, Tamara: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Kovacshazy, Cécile: *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XX siècle*. Paris: Garnier, 2012.

Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.

Kristeva, Julia: *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse I et II*. Paris: Fayard, 1997.

Lacan, Jacques: *Écrits*. Paris: Seuil, 1996.

Laclau, Ernesto: "Universalismo, particularismo y el tema de la identidad", en: Gorski Silveira, Héctor (ed.): *Identidades comunitarias y democracia*. Madrid: Editorial Trotta, 2000, pp. 251-268.

Laplantine, François: *Penser le sensible*. Paris: Pocket, 2018.

Le Guay, Damien: *Qu'avons-nous perdu en perdant la mort?* Paris: Cerf, 2003.

Le Guay, Damien: *La Mort en cendres: La crémation aujourd'hui, que faut-il en penser ?* Paris: Éditions du Cerf, 2012.

Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Málaga: Megazul Endymion, 1994.

Lennard, Davis: *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. New York: Verso, 1995.

Lévine, Eva y Touboul, Patricia: *Le corps*. Paris: Flammarion, 2015.

Lifante Vidal, Isabel: *Argumentación e interpretación jurídica*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2018.

- Lipovetsky, Gilles: *L'Ère du vide*. Paris: Gallimard, 1983.
- Martínez Posada, Jorge Eliécer: *Subjetividad, biopolítica y educación: una lectura desde el dispositivo*. Bogotá: Ediciones Unisalle, 2014.
- Meyer, Marcos: *Berger, John y los modos de mirar*. Madrid: Campo de Ideas, 2004.
- Miklos, David (comp.): *22 Voces Vol. 1: Narrativa mexicana joven*. México D.F: Mala letra, 2014.
- Miroux, Jean-Philippe: *La autobiografía: Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005. Traducción de Heber Cardoso.
- Mitchell, David y Snyder, Sharon: *Narrative Prothesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2000.
- Molloy, Sylvia: *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012.
- Moretti, Franco: *The Modern Epic*. London/New York: Verso, 1996.
- Musti, Daniel: *Demokratía. Orígenes de una idea*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Nagy, Piroska y Boquet, Damien (dir.): *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*. Paris: Beauchesne, 2009.
- Nancy, Jean Luc: *Corpus*. Paris: Editions Métailié, 2000.
- Nicholson, Linda: *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. New York: Routledge, 1997.
- Nocera, Guglielmo: *Il binomio pubblico-privato nella storia del diritto*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.
- Nochlin, Linda: *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York: Harper & Row, 1991.
- Nochlin, Linda: *El realismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. Traducción de José Antonio Suárez.
- Noguerol Jiménez, Francisca; Ángel, Esteban; Montoya, Jesús y Pérez, María Ángeles: (coord.): *Literatura más allá de la nación de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011.

- Noyaret, Natalie y Orsini-Saille, Catherine (eds.): *L'expression du silence dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Binges: Orbis Tertius, 2018.
- Padilla Gálvez, Jesús: *Yo, máscara y reflexión: estudios sobre la autorreferencia de la subjetividad*. Madrid: Plaza & Valdés Editores, 2012.
- Paraíso, Isabel: *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis, 1995.
- Pardo, José Luis: *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- Pardo, José Luis: *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Parra, Jorge Iván: *Panorámica de la actual narrativa colombiana: novedades y tendencias*. Santa Cruz do Sul: Signos, 2015.
- Passerini, Luisa: *Memoria y utopía. La primacía de la intersubjetividad*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València/ Editorial Universidad de Granada, 2005. Traducción de Josep Aguado.
- Passerini, Luisa: *Memoria y utopía: la primacía de la intersubjetividad*. Valencia: Universitat de València, 2006. Traducción de Josep Aguado.
- Pauls, Alan: *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Pedraza Gómez, Zandra (comp.): *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2007.
- Perrins, Christopher: *La enciclopedia de las Aves: todo sobre aves*. Madrid: Libsa, 2011. Traducción de Susana Madroñero y Ferreiro Rincón.
- Pierce, John: *Odd Genre: A Study in Imagination and Evolution*. Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, 1994.
- Prieto de Paula, Ángel y Langa, Mar: *Manual de literatura española actual*. Madrid. Castalia, 2007.
- Quayson, Ato: *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Quereilhac, Soledad: “Variaciones de una épica intimista: los cuentos de Griselda Gambaro”, en la introducción para *Relatos reunidos de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016, pp. 5-14.

- Quesada, Fernando (ed.): *Filosofía política I. Ideas políticas y movimientos sociales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- Rabotnikof, Nora Delia: *El espacio público y la democracia moderna*. México: Instituto Federal Electoral, Capacitación Electoral y Educación Cívica, 1997.
- Reati, Fernando: *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Regazzoni, Susanna y Cece, Fabiola: *America: il racconto di un continente*. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, 2019.
- Ricœur, Paul: *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Ricot, Jacques y Leonetti, Jean: *Éthique du soin ultime*. Paris: Presses de l'EHESP, 2010.
- Rodríguez, Concepción: *Honor, intimidad e imagen: un análisis jurisprudencial de la L/O 1/1982*. Barcelona: Bosch, 1996.
- Rojas, Sergio: *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2001.
- Rosa, Nicolás: *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- Rose, Niklas: *Governing the Soul. The Shaping of the Private Self*. London/ New York: Free Association Book, 1999.
- Rousset, Jean: *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*. Paris: José Corti, 1986.
- Rousset, Jean: *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: José Corti, 1973.
- Salazar Quintana, Luis Carlos: *La estructura simbólico imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético*. México: Visor Libros, 2015.
- Sanabria, Carolina: *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- Sarlo, Beatriz: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sartori, Giovanni: *Democrazia. Cosa è*. Milano: Biblioteca Univ. Rizzoli, 2006.

- Scarano, Laura: *Palabras en el cuerpo: literatura y experiencia de lo privado*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- Sennet, Ricard: *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama, 2011. Traducción de Gerardo Di Masso.
- Sennett, Richard: *Les tyrannies de l'intimité*. Paris: Le Seuil, 1979. Traducción de Antoine Berman y Rebecca Folkman.
- Sibilia, Paula: *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Sibilia, Paula: *¿Redes o paredes? La escuela en tiempos de dispersión*. Buenos Aires: Tinta Fresca, 2012.
- Simmel, Georg: *Sociología: estudio sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza, 1986.
- Simonet-Tenant, Françoise y Coudreuse, Anne: *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Sollers, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pre-textos, 1997. Traducción de Manuel Arranz Lázaro.
- Solove, Daniel: *The Future of Reputation: Gossip, Rumor and Privacy on the Internet*. Yale: Yale University Press, 2007.
- Sontag, Susan: *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996. Traducción de Mercedes Liroz.
- Spang, Kurt: *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Stacey, Judith: *Brave New Families: Stories of Domestic Upheaval in Late Twentieth Century America*. New York: Basic Books, 1991.
- Stacey, Judith: *Brave New Families*. California: University of California Press, 1998.
- Stacey, Judith: *Unitched*. New York: New York University Press, 2011.
- Suárez, Juan Carlos: *La mujer construida*. Madrid: Editorial Mad, 2008.
- Tacca, Oscar: *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1973.
- Teruel, José (ed.): *Historia e intimidad: epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2018.

Théry, Irène: *Couple, filiation et parenté aujourd'hui: Le droit face aux mutations de la famille et de la vie privée*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1998.

Tisseron, Serge: *L'intimité sur exposée*. Paris: Ramsay, 2002.

Tisseron, Serge: *L'empathie, au cœur du jeu social*. Paris: Albin Michel, 2010.

Tisseron, Serge (ed.): *Subjectivation et empathie dans les mondes numériques*. Paris : Dunod, 2013.

Touraine, Alain: *Crítica de la Modernidad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1994]. Traducción de Alberto Luis Bixio.

Urrutia Neno, Carolina: *Bordes de lo real en la ficción*. Santiago de Chile: La fuga/Metales pesados, 2021.

Urrutia Neno, Carolina: *Un cine centrífugo: ficciones chilenas 2005-2010*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

Vaggione, Alicia: *Literatura/Enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados Universitarios, 2013.

Valls, Fernando: *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2003.

Van Wesemael, Sabine: *Le roman transgressif contemporain: de Bret Easton Ellis à Michel Houellebecq*. Paris: L'Harmattan, 2010.

Varios: *Abécédaire philosophique à l'usage des (dé)confiné.es*. Paris: M-editer, 2020.

Vidal- Naquet, Clementine : *Correspondances Conjugales 1914-1918. Dans l'intimité de la Grande Guerre*. Paris : Robert Laffont, collection Bouquins, 2014

Vidal-Naquet, Pierre: *La democracia griega. Una nueva visión. Ensayos de historiografía antigua y moderna*. Madrid: Akal, 1992. Traducción de Heber Cardoso.

Willem, Bieke: *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial: casas habitadas*. Leiden: Brill Rodopi, 2016.

Wiltshire Ford, Susan: *Public and Private in Vergil's Aeneid*. Amherst: Massachusetts Press, 1989.

Yehya, Nahief: *El cuerpo transformado: cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Madrid: Paidós Ibérica, 2001.

Zacarias, Zafra: *Maquinaria íntima: cuerpo, exilio, memoria, palabra*. Caracas: Book depot, 2019.

Zelizer, Viviana: *La negociación de la intimidad*. Barcelona: Fondo de Cultura Económica de España, 2010.

Zimmermann, Martina: *The Poetics and Politics of Alzheimer's Disease Life Writing*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2017.

VI. *Artículos académicos varios*

Alarcón, Felipe: “Libertad y necesidad”: en *Anuario Filosófico*, n° XLIII/I, 2010, p. 43-46.

Andrade Boué, Pilar: “La figura del idiota de Dostoievski y sus reescrituras literarias y cinematográficas”, en: *Anuario de literatura comparada*, n° 4, 2014, pp. 129-151.

Aranguren, J. Luis: “El ámbito de la intimidad”, en: Castilla del Pino, Carlos (ed.): *De la intimidad*. Barcelona: Crítica, 1989, pp. 17-24.

Ballester, Elena Insa: “El desarrollo de la sexualidad en la deficiencia mental”, en: *Revista interuniversitaria de formación de profesores*, n.º 54, 2005, pp. 327-346.

Barrera Enderle y Barrera, Víctor: “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México”, en: *Aisthesis*, n.º 52, 2012, s/p.

Berlant, Lauren: “Intimacy; A Special Issue”, en: *Critical Inquiry*, vol. 24, n.º 2, 1998, pp. 281-288. Versión castellana del texto en *Revista TRANSAS: Introducción al dossier sobre Intimidad*. Traducción del texto realizada por Julia Kratje y Mónica Szurmukpara, *Revista TRANSAS*, 2020, s/p.

Braud, Michel: “Le texte d'un roman: Journal intime et fictionnalisation de soi”, en: *Esprit Créateur*, vol. 42, n.º 4, 2002, pp. 76-84.

Burgess, Jacquelin; Harrison, Carolyn y Limb, Melanie: “People, parks and the urban green: A study of popular meanings and values for open spaces in the city”, en: *Urban Studies*, vol. 25, n° 6, 1988, pp. 455-473.

Calvo González, José: “La intimidad en el espejo de los media. Una mirada desde la literatura y el derecho”, en: *Derecho Comparado de la Información*, n.º 8, 2006, pp. 97-136.

Cantabrana, Begoña; González-Rodríguez, Sara e Hidalgo, Agustín: “Una literatura de la enfermedad y de la muerte”, en: *Revista de Medicina y Cine*, n.º 12, 2015, pp. 47-59.

Collinds, Francisc y Jegalian, Karin: “El código de la vida, descifrado, Investigación y ciencia”, en: *Genetistas*, n.º 20, 2000, pp. 42-47.

Da Costa, Néstor: “Testimonios de salvación: historias de conversión y cambio de vida entre creyentes evangélicos de Montevideo”, en: *Sociologías*, vol. 22, n.º 53, 2020, pp. 88-111.

Delgado, Manuel y Malet, Daniel: “El espacio público como ideología”. Comunicación presentada en las Jornadas Marx siglo XXI en Logroño (España), diciembre 2007.

De Man, Paul: “La autobiografía como desfiguración”, en: *Anthropos: Boletín de información y documentación*, n.º 29, 1991, pp. 113-118.

Derrida, Jacques: “La loi du genre”, en: *Revue Glyph*, n.º 7, 1980, pp. 251-287.

Fernández Merino, Mireya: “El extranjero de las mil caras. Su representación en las literaturas del Caribe y sus diásporas”, en: *Anuario de literatura comparada*, n.º 1, 2011, pp. 65-84.

Fernández, Nancy: “Producciones culturales en la Argentina contemporánea. Experiencia y sensibilidad”, en: *Crítica cultural*, vol. 4, n.º 2, 2009, pp. 56-63.

Fisbach, Erich: “La literatura intimista en Bolivia, una historia el siglo XXI”, en: Regazzoni, Susanna y Cecere, Fabiola (eds.): *America: il racconto di un continente*. Venezia: Ca’Foscari, 2019, pp. 660-971.

Forné, Anna: “Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en *La azotea* de Fernanda Trías”, en: *Revista A contracorriente*, vol. 11, n.º 12, 2013, pp. 219-233.

Foucault, Michel: “Des espaces autres”, conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars 1967, en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5, 1984, pp. 46-49.

Foucault, Michel: “Le Corps utopique”, conferencia radiofónica en France-Culture, 1966. Usamos aquí la versión digital propuesta por ArchivosFoucault.

Foucault, Michel: “Des espaces autres”, en: *Empan*, vol. 54, n.º 2, 2004, pp. 12-19.

Gagnon, Éric, Forti, Andrée ; Ferland-Raymond, Amélie-Elsa y Mercier, Annick: “Donner du sens. Trajectoires de bénévoles et communautés morales”, en: *Lien social et Politiques*, n.º 51, 2004, pp. 49-57.

García Bravo, María Teresa: “Retórica del duelo: el problema de la voz en Jacques Derrida”, en: *Perspectivas metodológicas*, n.º 9, 2009, pp. 63-81.

García Calmutia, Begonia y Tejedor Castro, María Pilar, Ríos Perez, Humildad: “La imagen del deficiente mental en la literatura”, en: *Revista interuniversitaria de formación de profesores*, n.º 26, 1997, pp. 189-205.

García, Javier: “Leer la intimidad en los diferentes relatos que se producen en cada época. Lo íntimo en lo éxtimo, o en los bordes entre la luz y la sombra”. Buenos Aires: Editorial APA, 2016.

Garzón Valdés, Ernesto: “Algunos comentarios sobre lo íntimo, lo privado y lo público”, en: *Claves de razón práctica*, n.º 137, 2003, pp. 14-24.

Giordano, Alberto: “Notas sobre diarios de escritores”, en: *Río de Janeiro ALEA*, vol. 19, n.º 3, 2017, pp. 703-713.

Graff Zivin, Erin: “The Metapolitics of Allegory”, en: *The Yearbook of Comparative Literature*. Toronto Press, 2015, pp. 156-173.

Kakoliris, Gerasimos: “The ‘Undecidable’ Pharmakon: Derrida’s Reading of Plato’s Phaedrus”; en: Hopkins, Burt y Drummond, John (eds.): *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. London: Routledge, 2014, pp. 89-102.

Habib, Claude: “Le système de Rousseau”, en : *Commentaire*, n.º 86, 1999, pp. 507-510.

Hermosilla Álvarez, M.^a Ángeles Magdalena: “Sobre figuras y fronteras de la intimidad en la época contemporánea”, en: *Revista Signa*, n.º 29, 2020, pp. 15-164.

Hoppenot, Eric: “Maurice Blanchot et l’écriture fragmentaire: «le temps de l’absence de temps»”, Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2002, pp. 103-122.

Lagos, José Gabriel: “El relevo: nuevas generaciones de narradores uruguayos”, en: *400ELEFANTES*, blog, 2011, s/p.

Latzman, Natasha y Latzman, Robert: “Exploring the link between child sexual abuse and sexually intrusive behaviors: The moderating role of caregiver discipline strategy”, en: *Journal of Child Family Studies*, vol. 24, n.º 2, 2015, pp. 480-490.

Lifante Vidal, Isabel: “En defensa de una concepción constructivista de la interpretación jurídica”, en: *Revus*, n.º 39, 2019, pp. 63-84.

Lisciani Petrini, Enrica: “Porque sólo somos la corteza y la hoja... Acerca de *La Mort* de Vladimir Jankélévitch”, en: *Revista LOgOs. Anales del seminario de Metafísica*, vol. 44, 2011, pp. 331-354.

Logie, Ilse y Willem, Bieke: “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada”, en: *Alter/nativas*, n.º 5, 2015, pp. 2-25.

Lucena Cid, Isabel Victoria: “La protección de la intimidad en la era tecnológica: hacia una reconceptualización”, en: *Revista Internacional de Pensamiento Político*, n.º 7, 2018, pp. 117-144.

Luque Amo, Álvaro: “El diario personal en literatura: teoría del diario literario”, en: *Revista Estudios de Literatura*, n.º 7, 2016, pp. 273-306.

Martínez Álvarez, Hugo: “La intimidad, el cuerpo y la política”, en: *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*. Buenos Aires, Acta académica: 2013, pp. 439-440.

Matray, Bernard: “Intimité, secret professionnel et handicap”. Paris : *Chronique sociale*, Octubre 1998. pp. 13-18.

Matray, Bernard: “Intimité n’est pas insularité”, en: *Études*: febrero 2001, s/p.

Montemont, Véronique: “Dans la jungle de l’intime: enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008)”, en: *Itinéraires*, n.º 4, 2009, pp. 15-38.

Montoya Juárez, Jesús: “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de *La vista desde el puente* de Ramiro Sanchiz”, en: *Cuadernos LIRICO*, n.º 8, 2013, pp. 1-16.

Montoya, Jesús y Esteban, Ángel: “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”; en: Nogueroles Jiménez, Francisca; Esteban, Ángel; Montoya, Jesús y Pérez, María Ángeles: (coord.): *Literatura más allá de la nación de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011. E-book, e. 6-14.

Parra, Jorge Iván: “Panorámica de la actual narrativa colombiana: novedades y tendencias”, en: *Signo*, vol. 40, n.º 69, 2015, pp. 3-20.

Pascua Canelo, Marta: “Un ‘boom’ en femenino: realismo íntimo y reencantamiento ético en la última narrativa hispanoamericana”, en: *Apostasía*, n.º 11, 2020, pp. 29-34.

Prochazka, Enrique: “Prólogo”, en: Castagnet, Martín Felipe: *Los cuerpos del verano*. Lima: Pesopluma, 2021, e. 5-11.

- Puente Alba, Luz María: “Delitos contra la intimidad y nuevas tecnologías”, en: *Eguzkikore*, n.º 21, 2017, pp. 163-183.
- Quiniou, Yvon: “L’Œuvre d’art et l’intime”, en: *VVAA : Pratiques de l’intime*. Quebec, M-editeur, 2020, pp. 177-186.
- Rabotnikof, Nora: “El espacio público: caracterizaciones teóricas y expectativas políticas”, en: Quesada, Fernando (ed.): *Filosofía política I. Ideas políticas y movimientos sociales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, pp. 34-56.
- Räsänen, Joonas: “Moral case for legal age change”, en: *Journal of Medical Ethics*, n.º 45, 2019, pp. 461-465.
- Reati, Fernando: “Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina”, en: *Alter/nativas*: Ohio State University., n.º 5, 2015, pp. 1-45.
- Rizo García, Marta: “Comunicología, tecnologías y nuevas formas de interacción: nuevos sujetos, nuevos conceptos”, en: *Question*, vol. 1, n.º 17, 2008, s/p.
- Robert, Franck: “Lire/Écrire/Intime”, en: *VVAA: L’intime*. M-editeur, 2020, pp 133-145.
- Robert-Lacaze, Janine: “Un supplément d’âme pour les soins infirmiers”, en: *L’INTERdit*, n.º 4, 1984, s/p.
- Saldaña, Antonio: “Notas para una poética de lo inefable”, en: *Quaderns de Filologia*, n.º 11, 2008, pp. 177-193.
- Sastre Cifuentes, Asseneth y Gómez Arévalo, José Arlés: “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, en: *Revista Hallazgos*, n.º 9, 2008, pp. 119-131.
- Schäffauer, Markus: “Los géneros de la transición entre pasaje y resistencia: la exigencia del otro en el cine argentino desde 1980”, en: Berg, Walter Bruno y Borsò, Vittoria (eds.): *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 249-264.
- Simón, Gabriela y Raso, Laura: “‘Una vitalidad desesperada’. La escritura del duelo en *Desarticulaciones* de Silvia Molloy”, en: *Revista de teoría literaria UNMP*, vol. 4, n.º 8, 2015, pp. 35-41.
- Soria, Carlos: “La información, de lo público, lo privado y lo íntimo”, en: *Cuenta y razón*, n.º 44-45, 1989, pp. 25-30.

Sotolano, Omar: “La intimidad, ¿Una categoría anacrónica?”, en: AAVV: *La intimidad. Un problema actual del psicoanálisis*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica, 2010, pp. 48-63.

Strahilevitz, Lio Jacob: “Towards a Positive Theory of Privacy Law”, en: *Harvard Law Review*, vol. 126, n.º 7, 2013, pp. 2010–2042.

Szpilbarg, Daniela y Tribilsi, Leonel: “Literatura sin escalas. Sensibilidades en la obra de cuatro escritores argentinos ‘internacionalizados’ (Laura Alcoba, Félix Bruzzone, Ariel Magnus y Samanta Schweblin)” en: Cassini, Sabrina (eds.): *Un mundo de sensaciones: sensibilidades e imaginarios en producciones y consumos culturales argentinos del siglo XXI*. Buenos Aires: Flacso, 2020, pp. 111-145.

Ternicier, Constanza: “La azotea de Fernanda Trías: una intimidad heterotópica o la continuidad de los raros”, en: *Letral*, n.º 22, 2019, pp. 47-63.

Thompson, John: “La nouvelle visibilité”, en: *Réseaux*, n.º 129-130, 2005, pp. 59-87.

Tisseron, Serge: “L’intimité librement exposée à l’intimité menacée”, en: *Rebonds VST - Vie sociale et traitements*, n.º 93, 2007, pp. 74-76.

Tschanz, Anaïs: “L’intimité à l’épreuve des paradoxes de l’espace cellulaire”, en: *Champ pénal*, 2020, s/p.

Wachowska, Judyta: “En torno al género literario de la confesión”, en: *Studia romanica posnaniensia*, n.º 28, 2001, pp. 181-194.

Zheng, Nan: “La intimidad transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jeftanovic, Maturana y Meruane. ¿Podemos hablar de una nueva generación literaria?”, en: *Revista chilena de literatura*, vol. 96, n.º 2, 2017, pp. 352-565.

VII. **Blogs, reseñas y entrevistas en la web**

Ampuero, Fernando: “Generación Post: nueva narrativa peruana según Fernando Ampuero”, *El Comercio de Perú*, 31/08/2015, artículo.

Arias Domínguez, Laura: “Nos venden que la revolución es salir a la plaza, pero se nos olvidan las revoluciones en lo íntimo”, entrevista a Cristina Morales, *PikaraMagazine*, 01/04/2020.

Audran, Marie: “Provocar una escritura hija de otra cosa”, conversación con Ariana Harwicz, *Amerika*, 17/04/2015.

Barba, Andrés: “El derecho a canibalizar la vida de los demás”, *Babelia*, 23/11/2013, artículo.

Beech, Peter: “Die, My Love by Ariana Harwicz- a touch of David Lynch”, *The Guardian*, 23/12/2017, reseña.

Betancour, Esteban: “Lecciones para el siglo XXI, Black Mirror, distopías y Samanta Schweblin”, *Historias de futuro*, 10/08/2019, blog.

Bosé, Miguel: Entrevista con la revista *Gente* y luego publicado en Facebook convirtiéndose en un hashtag sumamente posteoado entre los miembros de la red.

Cabral, Nicolás: Entrevista a Ariana Harwicz, en *La tempestad*, 24/02/2020.

César Noordewier: “Presentación de *Cicatriz* en portal del Instituto Cervantes de Utrecht”, 20/04/2018.

Contré, Guillaume: “Un prêté pour un rendu” (n.º 029), *Le Matricule des anges*, 2018, blog.

Costamagna, Alejandra: “Presentación de *Precoz* para la Editorial chilena *Cuneta*”, 19/01/2022.

Daus, Gisela: Entrevista con Maristella Svampa, *Clarín*, 08/05/2020.

Dekens, Olivier: Conferencia dictada dentro del coloquio “Penser l’intime”, organizada por M-Editeur, 23/03/2019.

Díaz de Quijano, Fernando: “Lo siniestro de la maternidad”, entrevista a Ariana Harwicz, *El español*, 2016.

Domene, Pedro: Reseña de *Cara de pan*, *Infolibre*, 07/12/2018.

Escobar, Julia: Presentación de *Hablar solos*, conversatorio con Andrés Neuma, *Casa América*. 18/10/2012.

Ezquerria, Iñaki: “El difícil reto de Andrés Barba”, *El norte de Castilla*, abril de 2006, reseña.

fracaso”, *Fahrenheit 451*, blog.

Gallardo Pauls, Elena: “Sobre poética y Samanta Schweblin”, *Viceversa*, 11/09/2019, s/p.

García Mendoza, Francisco: “Matate, amor”, de Ariana Harwicz: *Contra el deber*”, *Cine y literatura*, 13/08/2018, reseña.

García Núñez, Carlos: “Cara de pan”, *Diablotexto digital* 3, 2018, pp. 150-153, reseña.

Garzón, Raquel: Entrevista con Rodrigo Hasbún acerca de *El lugar del cuerpo*, *El País*, 04/09/2013.

González, Alba: “La azotea. Prisión o refugio”, *La Cronosfera*, 01/03/2019, reseña.

Griñan, Francisco: “La nueva novela de Andrés Barba dibuja a un protagonista «entre Martes y Trece y Pablo Iglesias»”, *Diario Sur*, 03/11/2014, reseña.

Magaña Gcanton, Isaac: “Andrés Barba, un escritor de nuestro tiempo”, *Letras libres*, noviembre 2006, reseña.

Manrique Sabogal, Winston: “El yo asalta la literatura”, *El país/Babelia*, 13/09/2008.

Manrique Sabogal, Winston: “La novela en español del siglo”, *El profe de lengua*, 23/03/2014, blog.

Manrique Sabogal, Winston: Presentación y reseña de *Precoz*, *WMagazín*, 10/02/2017.

Mar: “*Cicatriz*, de Sara Mesa”, en *Ratones de biblioteca*, 2015, reseña.

Martínez Fernández, Ángela: “*Cicatriz*, de Sara Mesa”, *Diablotexto Digital*, n.º 1, 2016, pp. 297-301, reseña.

Néspolo, Matías: Entrevista a Sara Mesa: “Todos tenemos necesidad de lo furtivo”, *El mundo*, 08/10/2018.

Neuman, Andrés: “Writing with Two Passports”, *World Literature Today*, vol. 88, n.º 3-4, 2014, pp. 90-96. Web.

Ojeda, Rafael: “Alan Pauls: literatura de la intimidad, la enfermedad y la politización demencial del amor”, entrevista a Alan Paul en *El Hablador*: visitado 05/03/2020.

Oldweiler, Cory: “Dark Desires and Desperate Emotions: On Ariana Harwicz’s *Tender*”, *Larb*, 05/04/2022, reseña.

Pardo, José Luis: “La transformación de la intimidad. Un secreto a voces”, CCCB, junio 2011. Conferencia.

Pellicer, Gemma: Reseña sobre ‘Versiones de Teresa’, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, vol. 9, n.º 11, 2008, pp. 192-195.

Pérez Coppén, Clara: “Ariana Harwicz: ‘Para un autor hoy, el mayor desafío es no ceder ante la misión militante’”, entrevista, *Estado crítico*, 23/08/2021.

Pérez Vega, David: “La novela [*Matate, amor*], de carácter intimista, hurga dentro del cerebro de una mujer que construye su propio infierno”, *Desde la ciudad sin luces*, 21/03/2013, blog.

Pulido, Carolina: “Ariana Harwicz: la escritora feroz”, entrevista en *La tercera*, 14/02/2018.

Rodríguez Fischer, Ana: Reseña de *Versiones de Teresa* de Andrés Barba, en *Letras Libres*, n.º noviembre, 2006.

Rodríguez Fischer, Ana: Reseña sobre *Cicatriz*, *El País/ Babelia*, 20/04/2016, s/p.

Saidón, Gabriela: Entrevista con Andrés Barba: “La suma de muchas biografías incorrectas”, *Revista Ñ*, 28/03/2015.

Serrato, Carlos: “Ahora sí me preocupa, cada vez que escribo un libro, cómo se pueda entender”, entrevista a Sara Mesa, *InfoLibre*, 07/12/2018.

Soto, Máximo: “Sara Mesa, entre la culpa, la redención y la desobediencia”, entrevista a Sara Mesa: *ámbito*, 02/11/2016.

Soto, Máximo: “Me gustan los personajes de las pervertidas”, entrevista a Andrés Neuman: *ámbito*, 12/9/2016.

Tanette, Sylvie: Reseña sobre *Precoz*, *Les Inrockuptibles*, 21/01/2021.

Vega, Daniel: “*Agosto, Octubre* de Andrés Barba”, *El placer de la lectura*, 04/12/2014, blog.

Wolfenzon, Carolyn: “El arte debería salir a quemar todo”, entrevista a Ariana Harwicz, *La vaca multicolor*, marzo 2021.