

CRISIS, ESTADO Y NOVELA: APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

CRISIS, STATE AND NOVEL: METHODOLOGICAL APPROACHES

Adriana MINARDI

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

adrianaminardi@hotmail.com

Resumen: En el presente artículo se exploran las diferentes modalizaciones del concepto ‘crisis’ en un corpus acotado a la novela bajo el franquismo (1939-1975) y la transición. La hipótesis que sustenta este trabajo se basa en la importancia de las estrategias argumentativas que permiten pensar las ficciones como lógicas de sentido (Bange, 1981). Partimos del ya clásico concepto ‘memoria histórica’ para ponerlo en relación con el de ‘crisis’, valorando su significación en la producción de componentes programáticos que den cuenta de una pragmática política en la novela. Pensar los contenidos argumentales como lógicas de sentido habilita asimismo una vía de entrada posible para analizar las formas de crítica al régimen franquista y a su cuerpo jurídico, en el que el espacio de la no-ley construye el cuerpo del delito. Ese cuerpo, en tanto significante vacío, instituirá sujetos abyectos en la posguerra (*La familia de Pascual Duarte*. Cela, 1942), cosificados y metonimizadas en los años 60 (*Una meditación*. Benet, 1969) o hiperbolizados en la transición (*Patty Diphusa*. Almodóvar, 1991 y *Una mala noche la tiene cualquiera*. Mendicutti, 1982), siempre en tensión con los paradigmas de autoridad hegemónicos.

Palabras clave: Crisis; Estado; Nación; Novela

Abstract: In this article we explore the different modalizations of the concept ‘crisis’ in a corpus limited to the novel under the Franco regime (1939-1975) and the transition. The hypothesis that sustains this work is based on the importance of argumentative contents that allow us to think the fictions as logics of meaning (Bange, 1981). We start from the classic concept of ‘historical memory’ to put it in relation to that of ‘crisis’, valuing its significance in the production of programmatic components that account for a political pragmatics of the novel. Thinking the content of the story as logic of meaning also enables a possible way of entry to think about the forms of criticism of the Franco regime and its juridical body, in which the space of non-law constructs the body of crime. This body, as an empty signifier, institutes abject subjects in the postwar period (*La familia de Pascual Duarte*. Cela, 1942), reified and metonymized in the 60s (*Una meditación*. Benet, 1969) or hyperbolized in the transition (*Patty Diphusa*. Almodóvar, 1991 and *Una mala noche la tiene cualquiera*. Mendicutti, 1982), always in tension with hegemonic paradigms of authority.

Key Words: Crisis; State; Nation; Novel.

«The past is never dead. In fact, it’s not even past»

William Faulkner, *Requiem for a Nun*

Puntos de partida

La tragedia clásica griega ya había definido el término crisis [krino: separar, distinguir, oponer, juzgar] como un evento determinante que suspende o pone en tensión determinadas creencias. Asociado al espacio de la ciudad, como vemos en Esquilo, la crisis se extiende también al sentimiento nacional en el que la lengua es su elemento clave¹. Es ese código que pone en tensión el paradigma autoritario de los dioses, el que utiliza la ficción como componente político. Asociado a un ‘malestar’, Freud entendió la ‘crisis’ como una inestabilidad en el universo de los hábitos. Esa inestabilidad, producto también de la presencia de la ilusión ‘religiosa’, define un modo presente del Estado. En su condensación económica y jurídica, el estado preconiza la nación como homogénea e indivisible (Freud, 1922, 1927 [1985]), eleva un imaginario unitario de lo ‘social’ a la vez que dispone la concepción unívoca de la ideología. La perturbación, antesala del tótem y tabú freudianos y de la crisis producto del

¹ Dice Eteocles en *Los persas*: «Respetad por lo menos mi ciudad: no extirpéis de la tierra con raíces y todo, enteramente destruida, conquistada por el enemigo, una ciudad que habla la verdadera lengua de Grecia» (1997: 71-73).

estado social, tal como lo estudiara Emile Durkheim (1894 [2004]), que asume el término se asocia inevitablemente a la temporalidad, a la espacialidad y a la subjetividad, conceptos que en algún punto terminan acercándose a los usos que se hacen de la memoria histórica como lugar, depósito o territorio. En ese sentido, nos preguntamos: ¿Por qué o cómo articular la(s) memoria(s) histórica(s) con la noción de crisis? Porque, para el caso específico de la novela española bajo el franquismo y la transición, esos lugares operan como simbolizaciones que condensan proposiciones ideológico-discursivas. Como señala Jo Labanyi:

[...] esto nos lleva a otro problema inherente a la frase “memoria histórica”: no existe una sola memoria histórica, sino más bien un conflicto, que se ha agudizado en los últimos años, entre la memoria franquista y la memoria republicana. Incluso estos términos son problemáticos, puesto que no existe –y nunca ha existido– una sola memoria franquista, como tampoco existe –ni ha existido jamás– una sola memoria republicana. La frase “memoria histórica” describe no una realidad, sino un programa político cuyo objetivo es la reconciliación nacional a través del reconocimiento de los crímenes que se cometieron en la guerra y la posguerra. (2006: 89).

En el marco de las discusiones sobre la relación entre la memoria y la historia como conceptos claves para pensar la novela española bajo el franquismo, puede recurrirse a la idea de crisis como un instrumental metodológico y analítico que permita estudiar, ya no las imágenes, figuraciones o escenas de un pasado rememorado, vivido, reprimido o ‘agonístico’², sino las relaciones mediadas por procesos argumentativos que discuten y tensionan la influencia de ideologemas³ tales como Nación y Estado. Las representaciones de la crisis en la novela, como corpus y como ejercicio crítico que la construye, incluyen a las ciencias sociales y a otras humanidades como sostén. El sentido de crisis, de esta manera, se aborda en términos de ruptura, crítica y tensión respecto de los paradigmas de autoridad que interponen la lengua, las instituciones, los géneros y los territorios, simbólicos o geográficos, en los que las narrativas ficcionales, en un sentido amplio, poseen estructuras que operan como lógicas de sentido, vía de entrada posible para pensar las formas de crítica al régimen franquista y a su cuerpo jurídico, en el que el espacio de la no-ley instituye el cuerpo del delito, que construye sujetos abyectos, cosificados o hiperbolizados, en tensión con los paradigmas de autoridad del orden jurídico franquista. Una deriva que ha hegemonizado la hermenéutica novelística bajo

² En esta línea se ha abordado el criterio del ‘duelo’ o la nostalgia por un estado social que ya no existe en sus formas tradicionales. Señala Pierre Nora que «hablamos tanto de la memoria porque es muy poco lo que queda de ella» (Nora, 1989: 7) y Andreas Huyssen, asimismo, ha expresado que: «El aumento de la amnesia en nuestra cultura se corresponde con una incesante fascinación por la memoria y el pasado» (Huyssen, 1995: 254). No obstante, estos postulados en que se ha pensado la memoria y la memoria histórica no dejan de analizarse desde la perspectiva del estado hegemónico.

³ Entendemos el ideograma como función interdiscursiva que se materializa en los diversos niveles de las ficciones condensando la ideología dominante de una determinada sociedad en un momento histórico. (Angenot, 2010).

este periodo ha sido la de pensar la ‘memoria histórica’ por fuera de su sentido político, es decir sin su proyección como ‘programa político’, por eso el lugar común de representarla como un depósito o recuerdo, pese a los intentos desde la ciencia política que ha llevado a cabo Paloma Aguilar Fernández⁴. Como término que asume una *politicidad*, y enmarcándolo en el debate a propósito del ‘giro lingüístico’, podemos entender que la noción de crisis opera como suplemento categorial para el análisis de la novela en tanto género discursivo. En ese lineamiento, nos son útiles las teorías poscoloniales pues han cuestionado la hegemonía y la homogeneidad cultural, a la vez que reorientan su atención hacia el multiculturalismo y la construcción de identidades subalternas (Bhabha, 1994; Gayatri Spivak, 1990). A pesar de las definiciones que toma el término ‘crisis’, etimológicamente comparte la misma raíz con el concepto de ‘crítica’, aunque luego aludan a campos semánticos diferentes pero complementarios. Como señala Reinhardt Koselleck, la patogénesis del mundo burgués, metaforizada en la existencia de un cuerpo político enfermo, hace ingresar el cambio de sentido, la derivación léxica de su complementario: la crítica. Allí Koselleck adelanta una *brisante Mehrdeutigkeit* (polisemia explosiva) que caracteriza al término en cuestión (Koselleck, 2007; Koselleck, 2002). La crítica como dispositivo de cura, de reflexividad y de reposición abre el campo a la ficción como componente razonable de lo político. En ese contexto pensar el entramado político desde la base del entramado ficcional de la novela, nos permite ver la formación y proceso de identidades, memorias, espacios y corporalidades que dejan de ser producto o reducto de una norma abstracta y universalizable (Eagleton, 1995), para ser tensionadas y enmarcadas como residuo de una decisión tomada por una elite. En esta esfera, el cuerpo como modelización cultural es una de las formas para pensar la relación crisis/ ley y sus representaciones: desde las analogías de la abyección (Kristeva, 1989) de la posguerra, mediando las funciones metonímicas del cuerpo en los 60 hasta las operaciones hiperbólicas de las representaciones de la crisis en la transición. En ese sentido, estas narrativas de crisis, de alguna manera, funcionan como catalizadoras de memorias discursivas, entendidas como la repetición, reformulación u olvido, en una nueva coyuntura, de discursos ya dichos con anterioridad. El eje en común se conecta con la pervivencia de lugares comunes y metáforas

⁴ El trabajo de Aguilar Fernández tiene por objeto describir los efectos que tuvieron sobre la transición los recuerdos, historias y políticas de la memoria y memorias de la política sobre la guerra civil durante el franquismo. El problema es que lo hace desde las políticas implementadas por el Estado y las élites políticas, es decir desde el discurso dominante y no desde el análisis de un corpus específico ‘desde abajo’.

argumentativas que reconocen un ethos narrativo de credibilidad opuesto al antiethos⁵ autoritario de las ficciones que sustentan el régimen. Este ethos asume la crisis modificando el horizonte de expectativas del paradigma de autoridad propuesto a través de diversos biotopos y figuras retóricas⁶. La noción de verdad asume entonces el desplazamiento semántico hacia la ficción como una nueva forma de recuperación de la memoria que tiene por objeto buscar la integración del saber, sentir, actuar, colectivos en una función imaginativa por excelencia. De ahí que la representación de la crisis sea, ante todo, ideológica.

Ahora bien, ¿existe una experiencia narrativa de la crisis en la novela española del franquismo y de la transición? ¿Las diferentes modalizaciones narrativas de la crisis quedan esbozadas en términos ideológicos? ¿Cómo se construye la praxis y lectura políticas? Por último, ¿cuál es el tratamiento del ethos narrativo de la crisis? Crisis y práctica crítica convergen en la novela de crisis; de ahí que el componente de argumentación indirecta necesite de dos polos: el de la descripción y el de la reflexión programática: ¿en qué consiste la relación entre la experiencia de la crisis y la práctica de la crítica?

A continuación, analizaremos el sentido de crisis que se aborda en términos de ruptura, crítica y tensión respecto de los paradigmas de autoridad propuestos por el régimen en sus tres etapas. El recorte temporal para la división de etapas durante el régimen, obedece a un criterio ideológico-discursivo propuesto en relación al análisis de los ‘mensajes’ de Francisco Franco (Minardi 2010) desde una metodología retórico discursiva: la de la autarquía (1939-1953), la del progreso y la unidad (1953-1967) y la del posfranquismo y la transición (1967-1982). Estas etapas produjeron *topoi* específicos para designar los paradigmas de autoridad nacional y católica, que construyeron formas precisas de representaciones sociales.

Contextos: ideología y discurso

La primera etapa (1939-1953) del período se caracteriza por la utilización del concepto hispanidad desde el sentido de resistencia y sacrificio cristiano (cuyo tópico característico es el de *La hora difícil*). La discursividad del régimen recupera con mayor

⁵ Nos referimos a la noción de ethos para el análisis del discurso (Maingueneau, 1984) en la cual la posición que asume el sujeto no solo refiere a un rol y a un status sino también a una voz y a un cuerpo. De ese concepto se origina el de antiethos, que alude a un contradiscurso pero también a los modos en los que se asume ese sujeto en tanto ‘garante’ de lo que dice: «Cuando un hombre de ciencias se expresa como tal para la televisión, se muestra a través de su enunciación como alguien reflexivo, mesurado, imparcial, etcétera, tanto en su *ethos* como en el contenido de sus palabras: de este modo, define implícitamente lo que es un hombre de ciencias verdadero y se opone al “anti-ethos” correspondiente (el hombre parcial, fanático, impaciente...)». (Maingueneau, 2010:212)

⁶ Nos referimos aquí a representaciones en diversos textos donde no se establece una primacía de la subjetividad sino de lo biológico: el cuerpo, y solamente el cuerpo, como protagonista cultural (Barei, 2012)

fidelidad la memoria discursiva que plantea y construye el ideal de la FET (Falange española tradicionalista), presentando al movimiento discursivamente como Régimen. La segunda etapa (1953- 1967) construye la hispanidad mediante el campo semántico de la producción económica. El hogar cristiano y abnegado será un hogar capaz de producir y multiplicarse. Estados Unidos es presentado como un estado libre que brinda las posibilidades de crecimiento necesarias para que España se asuma como estado social. Se abandona la denominación Régimen por Monarquía. No hay una mirada al pasado de la guerra civil y al ideal de la FET sino que se presenta la continuidad exitosa del régimen. La última etapa (1967-1982) se construye mediante la equivalencia semántica hispanidad- grandeza y verdad históricas; la afirmación de la LOE (Ley orgánica de Estado) permite la sucesión en la historia del ideal del Movimiento que ya no responde a José Antonio sino al generalísimo. El campo semántico se construye mediante metáforas argumentativas que asimilan la gran obra del Régimen a las catedrales de la Edad media. Con la LOE la discursividad franquista intenta construir una nueva legalidad, distinta a las bases iniciadas por los ilustrados y la constitución de Cádiz. Los topoi que construyen los paradigmas de autoridad del régimen franquista asumen, asimismo, la noción de crisis que la novela, como género en especial, abordará en términos de representación ideológica. Este último punto ha sido poco analizado por la crítica puesto que siempre ha resultado evidente examinar los procesos narratológicos de la mimesis en términos de los usos prototípicos del realismo en vez de su puesta retórica argumentativa. Partimos de la propuesta de Pierre Bange (1981) para comprender este corpus de narrativas ficcionales en sentido amplio, según el cual sus estructuras operan como lógicas de sentido. Consideramos los aportes programáticos de la ficción y, en especial, de la novela, como apuntes para la comprensión de la crisis y la configuración de subjetividades, tomando como punto de partida el carácter implícito de las argumentaciones indirectas (Bange 1981). En las ficciones de la crisis se proponen modelizaciones que asumen la ficcionalidad como una hipótesis o verdad capaz de persuadir. En ese sentido, la función de la ficción supone una polémica, un discurso social que debate y, en especial, contiene la noción de crisis como argumento y como instrumental. Retomando los postulados de Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), podemos decir que el núcleo en el que se funda la noción de crisis es el delito. La productividad que codifica el delito en su dialéctica productiva ley/deseo, pulsión/orden, palabra/cuerpo, es también la de ser un instrumento. El criminal mediatiza un ethos y un antiethos, escenifica no solo el delito sino también las agencias mediatizadas de ese delito (todo el edificio 'moral' de la norma y sus cuerpos). Como señala Ludmer, el delito «tiene

historicidad y se abre a una constelación de relaciones y series» (1999: 12). Sobre esa estructura, que no deja de ser retórica, se funda una argumentación que *critica* un ‘mundo’ hegemónico. La crisis se funda así sobre la necesidad de articular una argumentación que reclame un status jurídico por fuera del circuito de la culpa: el sujeto económico, moral, sexual, político; los colectivos, el poder político de los cuerpos o la politicidad de género. En el régimen franquista la ideología católica nacional es complementaria de la construcción de sujetos subalternos pues los precisa en su identidad constitutiva. Tanto en la modalidad ética o antiética, este subalterno es un sujeto ‘crítico’ que reclama un status jurídico en la ficción a través de la manipulación del tópico de la culpa, las disposiciones de género y los lugares de poder. Señala Pierre Bange (1981) que «la argumentación comienza solo con los actos cognitivos destinados a hacer creer, es decir a construir relaciones de sentido entre la significación lingüística y las estructuras de saber fijas en la memoria, con vistas a hacer, es decir, a sugerir una relevancia para las conductas ulteriores del enunciatario» (54). Por lo tanto, si la argumentación es una dimensión funcional, los textos literarios tendrían también una función argumentativa. Esa argumentación opera bajo la forma de la mimesis como estrategia persuasiva pero permanece implícita. Según Bange, al leer la ficción como hipótesis, o sea como expresión de una verdad, se construye, como lo define también Bruner (1998), ‘un mundo posible’ o al menos una *ostranenie* del mundo legitimado. En la medida en que el conocimiento reposa en elementos del orden de los sentidos, es susceptible de una carga emocional, y puede tener la misma ‘carga de prueba’ y de conocimiento inductivo del sentido común. Así la función argumentativa, a través de evaluaciones explícitas, tiene lugar en el relato que se encargaría de ejemplificar o ilustrar dicha función. Por eso la dimensión argumentativa permanece implícita, no orientada a una verdad referencial sino, como señala Bange, «a un cuestionamiento de un modelo admitido o a la adhesión a un modelo alternativo de interpretación» (67). Estas narraciones propondrían interpretaciones de la realidad al modo de ‘ensayos de metáforas’, lo que hace que la carga tropológica sea el nexo fundamental para comprender el funcionamiento crítico de estas novelas.

Cuerpo delictivo y metáfora: la posguerra

En el caso de *La familia de Pascual Duarte* (Cela, [1942] 1997), y partiendo de la propuesta de Germán Gullón (1985) acerca de que toda novela puede pensarse como una explicación, nos concentraremos en la figura de crisis representada en el ethos del transcriptor

en oposición al personaje de Pascual. Por un lado, el discurso moralizante; por otro, el cuerpo desobediente. Por un lado, el discurso de la ley y, por otro, el del cuerpo del delito. Con esto no nos referimos a dos posturas de la focalización interna sino a archivos de discurso o modelizaciones éticas: la de lo hegemónico y la de lo subalterno. No es casual que el rol objetivante del transcriptor se legitime en los testimonios que no provienen de Pascual: un burgués, don Joaquín, amigo del cacique don Jesús, un cura y el guardia civil. Pascual está condenado de antemano en su condición de subalterno por lo que solo podría tener *tretas del débil* frente a las operaciones institucionalizadas que determinan su ser social. La crisis es una operación que escenifica una ambigüedad de conciencia, como vemos en el final que deja el hilo de la diégesis, manteniendo el sustrato violento y abyecto del cuerpo cosificado. El punto de esta crisis es la percepción religiosa puesto que a Pascual lo «trastornaba» pensar que el destino humano «está escrito» de antemano «en el libro de los Cielos» (53). El discurso legitimante genera en la narración un efecto terapéutico: «Noto cierto descanso después de haber relatado todo lo que pasé, y hay momentos en que hasta la conciencia quiere remorderme menos» (53). Inconsciente y corporalidad se funden frente al discurso hegemónico de los enunciadorees que propone el transcriptor quien oficia de archivero. Así en Pascual permanece el oficio tabuado del silencio, lo que se señala mediante las elipsis sintácticas de los puntos suspensivos que dan curso al evento criminal. Es el cuerpo el que habla y lo hace por medio de la abyección. Kristeva señala que abyecto es «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas, la complicidad, lo ambiguo, lo mixto» (1989: 11). Abyecto es un arrojado, un excluido, que se separa, que no reconoce las reglas del juego, y por lo tanto «erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar» (1989: 16). Como parte de esas reglas de juego, la ausencia de habla es puesta crítica de mitología: es el Estado el que delimita el campo lingüístico de lo decible; frente a esa estructura, se construye el ethos criminal que hace que Pascual narrador y su figuración narrataria no respondan a la nación franquista. Mientras Pascual actante genera la argumentación indirecta bajo el efecto de ‘hacer creer’ la culpa, su figuración en el ethos relator complementa su lengua. La carencia verbal tiene en la escritura un acto reflexivo y crítico respecto del sistema hegemónico porque sin el efecto de la culpa no hay perdón posible.

Como señala Germán Gullón: «[...] el que Pascual cuente su propia vida es un acto heroico, supone la lucha contra la palabra, corrompida por los lenguajes oficiales de nuestra España, los religiosos y los políticos» (8). Y también, si como señala Roland Barthes todo mito es un habla (2008), la retórica del mito burgués se sostiene en una tropología, en la privación de

historia, pues en el mito la historia se evapora; y en la ‘vacuna social’, mediante la cual el sistema jurídico inmuniza lo imaginario colectivo «contra el riesgo de una subversión generalizada» (247). En *La familia de Pascual Duarte*, la corporalidad violentada por el habla estatal, que arranca con la mirada confesional de la perra, vuelve a repetirse en las descripciones: por ejemplo, «Rosario se nos crió siempre debilucha y esmirriada -¡poca vida podía sacar de los vacíos pechos de mi madre!- y sus primeros tiempos fueron tan difíciles que en más de una ocasión estuvo a pique de marcharse» (43). Las escenas carentes de la maternidad se llenan de violencia.

Entonces sí que ya no había solución. Me abalancé sobre ella [la madre] y la sujeté. Forcejeó, se escurrió [...] Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba asomaba a la boca [...] En una de las vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno [...] Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón -el izquierdo- y me lo arrancó de cuajo. Fue en el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta [...] (178)

El asesinato de la madre con que se cierra la novela, supone una intensificación de los puntos suspensivos que reproducen las vacilaciones. Concluye con una afirmación, «Podía respirar [...]». El narratario había sido, pues, el espacio interlocutorio de la nostalgia, pues al contar (del transcriptor) se sobrepone el indagar (del protagonista). Al escribirse su biografía el personaje va confiando involuntariamente al narratario sus respuestas que ponen en crisis la idea jurídica de destino arbitrario, mediante una lengua viciada por la tradición. De esa abyección final, se establece un contracódigo respecto de un código semiótico propio de la legalidad franquista. Las metáforas de lo abyecto funcionan sobre la base de la animalización: la periferia que se construye en la novela no refleja solo un ámbito rural sino el condensado mismo de la ideología nacional católica.

La animalización conlleva la violencia como una performance, espectáculo corporal que visibiliza la disrupción de la ley. La mujer no cumple con la estereotipia femenina de Falange, por el contrario, se comporta como un animal. La relación entre ambos es contraria a la ley, haciendo del cuerpo del delito la marca de un territorio periférico pero central a la argumentación. El mundo que se muestra es síntoma grotesco de lo subalterno. Como metáfora, su nivel mimético es cercano a la ley que critica, por eso la base tropológica puede ser comprendida como biotopo: los cuerpos son mimesis del delito que producen. Los cuerpos

violentados de *La familia de Pascual Duarte* son metáfora políticamente productiva. Las metáforas conceptuales no sólo se muestran en nuestra comunicación, sino también en la forma en que pensamos y actuamos. Como señalan George Lakoff y Mark Johnson, en *Metaphors We Live By* (1980), las metáforas no solo dan forma a los argumentos; son los argumentos. En esta novela, el uso y utilidad política del cuerpo, muchas veces en correlato con el silencio impuesto, resultan productivos para analizar los modos en los que la crisis articula subjetivaciones y deconstruye paradigmas ideológicos.

Metonimias de la Nación: *Una meditación* contra el mito del progreso

En lo que refiere a los usos metonímicos en *Una meditación* (Benet, 1969), aparece el mismo espacio ficcional de Región que, en esta segunda novela de la trilogía [la primera es *Volverás a Región* (1967) y la tercera, *Un viaje de invierno* (1972)], sigue estructurado bajo el mitema del regreso y focalizado en la cabaña del indio. No es casual que quien relate esta extensa reflexión metacrítica, a la manera cartesiana, sea un poeta que regresa a Región y quien porta el archivo de memoria de esa comarca, así como tampoco que este espacio sirva de *consolatio* a los regionatos desde que terminó la guerra civil (Benet, 1969: 131), puesto que allí se condensa la transgresión al orden de estado, especialmente a partir del tabú del incesto. El objeto que conserva el indio, un medallón ovalado con la fotografía de su madre al que se agregó un mechón de pelo cubriendo la cabellera de la fotografía, es una actualización de la infancia que este personaje colgó en la chimenea de la cocina. Lo interesante es que sexualmente este personaje recupera el lazo con la madre por la relación especular de la cópula:

Así que no puedo precisar desde qué fecha se tenía por cierto que el medallón estaba colgado en la campana de la famosa cocina, frente al cual, en las noches de invierno, aquel salvaje se masturbaba hasta tres y cuatro veces seguidas, dando horribles y sobrehumanos gritos de placer que se oían por toda la ribera y encolerizaban a las bestias y el ganado recludo en los apriscos (Benet, 1969: 133).

La parodia que demarca la presencia del indio ejerce sobre los regionatos una fuerte tendencia a la pasión, pero también a la muerte; así las dos caras dialécticas de la transgresión y del castigo vuelven a ponerse en escena. El hotel de Muerte al que van Marré y su amante en *Volverás a Región* reaparece en la segunda novela como fonda del Hurd o fonda de Retuerta. Si bien los nombres del lugar tienden a variar o a reformularse, la propiedad permanece invariable. El hotel deviene, en *Una meditación*, fonda y, con el cambio de dueña, se desplazan

asimismo las connotaciones eróticas, aunque, a diferencia de Muerte, la regente de la fonda es un personaje que se construye de manera intertextual a partir del relato de la llegada de 'la brabanzona'. Dicho relato coincide de manera yuxtapuesta con el de la regente y sus hermanas Persecución, Perturbación y Provocación.

En su carácter ambiguo también representa la destrucción del castigo, pues la fonda excede el límite de las convenciones sociales impuestas. En el relato de las experiencias lésbicas que desarrollan también se deposita la crítica tópica del nacionalismo católico y su argumentación indirecta: «No existe –habló ella con los ojos cerrados dirigidos al techo, al tiempo que Persecución se reclinaba sobre su abdomen para aplicar el pincel a su sexo– representación más cabal y abierta del coito que la introducción del dedo en el anillo que precisamente es ofrecido por el sacerdote para poner de manifiesto que solo él tiene poder para otorgar la licencia» (116). El relato critica uno de los sacramentos sagrados del catolicismo, pero se concentra en el poder que ejerce ese estrato social. Como simbología del poder fálico masculino, racional y verbal, también aparece otro elemento clave: la fotografía del padre de las hermanas que Provocación muestra a Perturbación en el momento en que «embellece su sexo afeitado» (115), y esta «sólo volvió hacia él esa mirada forzada y limitada por su postura» (116). La escena no obstante se cierra con la imagen yuxtapuesta de un objeto-símbolo contrario al poder hegemónico del Estado⁷ (el padre) y la religión (el sacerdote). Es interesante analizar estas construcciones como parte de la metonimia estatal pero también como forma de crítica a la tópica del progreso y la unidad familiar pregonada por el régimen. La analogía que se construye logra plasmar en el nivel retórico la oposición entre lo público/privado, lo hegemónico y el contrato social y el pasado/presente. Ese elemento metonímico de la relación erótica es la «Carta Puebla»⁷ (13), y con él se desarrolla un aspecto axiológico del republicanismo: «La Carta Puebla estaba depositada en un arca de roble guardada en la iglesia parroquial del lugar, alojada en un nicho del brazo norte del crucero, a una altura fuera del alcance de la mano del hombre y protegida por una reja de hierro forjado y tracería románica» (116). Ese contrato, que permanece oculto a la comarca, está ligado a las condiciones ideológicas en que se encuentra. No obstante, en el juego de presencia/ausencia, la novela lo expone como una analogía necesaria del contrato social y de la democracia pues pone en crisis

⁷ Como elemento constitutivo de la identidad colectiva del pueblo (en este caso de la comarca), la carta cumple una relación metonímica con la legalidad ausente. La nación fragmentada o invisible vendría a poner indicios para la recuperación de su otro significante vacío: la democracia.

los mitemas constitutivos del estado autoritario. Como señala Campbell, el principio básico de toda mitología es el del principio en el fin, por eso su construcción es trágica. La base de la argumentación indirecta es esa tragedia que, no obstante, le corresponde un ethos de héroe o intérprete no trágico. (Campbell, 1959: 152). La ejemplificación puede observarse cuando el personaje de Carlos se restriega las cenizas del castigo que el reloj impone como mecanismo reanimador de la parálisis o *dureé* del ciclo pasional, representado como un «viaje de invierno» (Benet, 1969: 280), que al finalizar reanuda el orden cronológico y lineal de la historia. La cruz que forma Leo al final se puede entender como símbolo del martirologio, de la inmolación en el altar social de aquél o aquélla que han pretendido desafiar el orden impuesto. Mientras tanto, Bonaval se lava la cara con las cenizas del cobertizo que albergó el amor de la pareja y que se entiende como el último acto funerario ante el consumado tiempo de la destrucción. El reloj no se quema al final de la novela: volverá a funcionar en *Un viaje de invierno* (1972), última novela de la trilogía. No sólo se advierte en este hecho la interconexión de esta obra con las precedentes, en las últimas páginas de *Una meditación* ya se hacen unos velados avisos del título y del argumento de esta obra: «En verdad casi toda historia de amor es *un viaje a los infiernos, en el corazón del invierno*, al término del cual el mundo curado de su parálisis recobra su animación» (274) «... a lo largo de todo el invierno que terminaba en aquellas horas -de vuelta ya *del viaje a los infiernos-*» (276). Como metonimia estatal, los efectos que se construyen indagan asimismo en las funciones desmitificadoras del nacionalismo católico, pero en especial ponen en crisis las condiciones especiales del llamado progreso y unidad que terminan por derribarse.

Hipérbole o la política de la desmesurada

Por último, la crisis en torno a la transición se ve representada mediante el eje articulador de lo hiperbólico. La Patty así como la Madelón funcionan sobre la base de un discurso ‘travesti’ en un sentido cultural. Se trata de un discurso excesivo, retórico, material; un discurso, en definitiva, literal y ‘literalizado’ al mismo tiempo, el cual expone la estructura discursiva de las diferencias sexuales y políticas. La figura border del travesti se convierte en un símbolo crítico a partir de íconos como Bibi Andersen y Angel Pavlovsky⁸ que cuestionan la

⁸ En la producción cultural asociada a la Movida, también predominan los travestis y transexuales (*Anarcoma*, de Nazario, en *As ladillas do travesti* (1979), de Antón Reixas).

norma pero también la lectura del pasado como archivo ausente o petrificado. El proceso de la argumentación indirecta, manifiesto superficialmente en el exceso retórico del texto mediante la hipérbole, así como en el exceso en las vivencias de sus personajes principales, se manifiesta fundamental para entender muchas de las prácticas y productos de lo que se ha dado en conocer como 'Movida', así como su carácter profundamente contradictorio, tanto en las distintas lecturas que ha provocado como en la compleja historia de su recepción (Pérez Sánchez, 2007). Patty se presenta como «ese tipo de mujeres que protagonizan la época en la que viven» (Almodóvar 1991: 15). Patty es un personaje que vive del exceso y que se constituye mediante el mismo pero ese exceso se transforma en una modalidad hermenéutica de la transición. En palabras de Pavlović, «el vocabulario de Patty invierte el léxico franquista de la restricción y subvierte su desdén por el exceso y anuncia la problemática transición de la modernidad a la posmodernidad a través de su compromiso con frivolidad, falta de valor, pornografía y autenticidad» (2003:94). Este exceso de Patty, de «terrorista de la frivolidad» es, en un primer nivel, un exceso erótico, pues sus aventuras siempre terminan argumentalmente en algún episodio desbordado. Como en otros fenómenos de la cultura contemporánea, la hipérbole, en términos biorréticos, viene a ser el tropo recurrente del cual se sirven los sujetos para comunicar y modelar aquello que solo puede realizarse desde el primer sistema de modelización compartido por todos los seres vivos: el cuerpo (Sebeok, 2001). Así, en el relato breve, nos encontramos con una escena de violación múltiple, la relación sexual de Patty con dos novios gay en un mismo día, su relación sexual vía una 'polla' de cuero con una antigua compañera de colegio que, enamorada de ella, decidió cambiar de sexo, su relación con un joven 'burgués' al que conoce en una orgía y termina utilizando de secretario-amante, su tierna relación con un taxista que le regala un kilo de mariscos, etc. El verdadero erotismo de las aventuras de Patty, sin embargo, parece derivarse más bien del carácter difuso de su discurso atravesado siempre por referentes culturales. En otras palabras, el erotismo de las aventuras de Patty es siempre paralelo al erotismo de su discurso. Y este erotismo del discurso es, a su vez, paralelo a la erótica de la identidad como representación, como juego formal; la identidad, en definitiva, como discurso cultural que construye ese yo retórico y melodramático pero también político; una identidad retórica y performativa, en tránsito como la de la 'Movida'. Sintomáticamente, sin embargo, la porosa identidad de Patty termina siendo cristalizada no solo como una identidad escandalosa, sino también, precisamente, como una identidad inestable que pone en crisis los procesos de construcción e identificación de la identidad

nacional y las estructuras lingüísticas y culturales que la constituyen; estructuras siempre ambiguas, siempre mutables y siempre multi-referenciales como el capítulo 11 que ilustra claramente su conversión en ‘mito’ como forma de parodia a la memoria histórica instalada por el franquismo. Eduardo Mendicutti, en *Una mala noche la tiene cualquiera* (1994 [1982]) construye también desde la hipérbole los eventos ocurridos en la noche del 23 de febrero de 1981, noche del golpe de estado. La voz que narra la historia es la de Madelón, un travesti andaluz residente en Madrid, vedette y artista de variedades. Su naturaleza híbrida e imprecisa convierte a este personaje en el vehículo perfecto para encarnar la voz de una nación que en sí misma supera toda posibilidad de gesto homogeneizador. A lo largo de la novela, la voz y el cuerpo de Madelón se convierten en espacios simbólicos que actualizan el espíritu caótico y plural de la transición. La pertinencia del travesti como metáfora del proceso de ambivalencia entre lo viejo y lo nuevo en el panorama político y social de principios de los 80 es parte de la manera en que se modeliza la idea de la democracia y ejemplo de lo que Homi Bhabha denomina ‘hybrid betweenness’, un momento en el que la resituación y la reinscripción son posibles dentro del proceso histórico de una nación. En *The Location of Culture*, Bhabha habla de la producción de la conciencia de nación como un desarrollo narrativo en el que conviven dos procesos, uno de reproducción y repetición de modelos pasados, que denomina «pedagógico», y otro de cambio, al que llama «performativo» (145). El espacio que reside entre la repetición y la performatividad es lo que Bhabha denomina «liminal», y es en este en donde reside la posibilidad de cambio y evolución real (4).

El espacio liminal es ese momento de ‘hybrid betweenness’ que podemos relacionar con la transición, una etapa en la narración de la nación española en la que el diálogo entre repetición de modelos pasados y la actualización de los mismos abre espacio para una transformación. El espacio liminal es un espacio de crisis entre lo conocido y lo nuevo, entre lo viejo y la novedad. Motivada por el trauma del 23-F, la protagonista narra una autobiografía que se desvela como paralela en sus eventos fundacionales con los de la incipiente democracia. La narradora vive en la clandestinidad durante los últimos años del franquismo, nace oficialmente con la caída del régimen y vive su mayor crisis existencial con el golpe de estado de Antonio Tejero. Su vida es la de la transición de la nación que su voz encarna. Madelón materializa el cuerpo nacional tanto de forma como de fondo. Como ser ambiguo que fusiona opuestos, hombre y mujer, madre y macho, monárquica y comunista, andaluza y española, se convierte en un espacio de diálogo en el que comulgan todas las entidades que en sus

relaciones dan vigencia al nuevo sistema democrático. De igual forma que Madelón encarna la historia de la transición de la dictadura a la democracia, incorpora también en su persona esta nueva fluctuación entre la identidad nacional y la autonómica, en su caso la andaluza. Así se manifiesta el día en que, para celebrar el Día de Andalucía, se dirige a la Puerta del Sol en Madrid y allí participa, vestida de traje de volantes, en la manifestación que proclama el orgullo del pueblo andaluz. Al recordar esta ocasión, la misma Madelón que había proclamado su lealtad incondicional al rey, y por tanto a España como unidad nacional, declara: «Nunca me olvidare de aquel domingo, cuatro de diciembre, Día de Andalucía... Justicia para el País Andaluz», «Y yo me sentía medio soviética; una siempre ha sido bastante roja, la verdad, pero en cuanto me mientan mi tierra soy más roja que nadie» (47). Vemos como Madelón se proclama 'roja'. Para la celebración se viste de traje de cola blanco con lunares verdes, los colores de la bandera de Andalucía, y con braguitas, dice, pero sin intentar disimular esos 'tolondrones', la parte de su anatomía que la liga a su pasado como Manuel García Rebollo. Su ethos es el de la performance, con el que termina deconstruyendo la lógica unitaria del 'todo atado y bien atado' con el que pretendió abrirse la transición.

Conclusiones

Es precisamente ese 'espacio híbrido' del que habla Bhabha el que encarnan Pascual, los personajes de Benet y los protagonistas travestis de la obra de Mendicutti y Almodóvar. Sus relatos constituyen un índice de crisis de categorías en el espacio cultural del franquismo y de la transición. Como el espacio liminal de Bhabha, esta categoría de crisis permite el cambio por tratarse de un espacio falto de definición, una frontera que se vuelve permeable y, en consecuencia, apta para la transformación cultural. En este sentido, el marginal, el poeta y el travesti encarnan y simbolizan este espacio liminal, como posibilidad hecha cuerpo. Pascual interviene jurídicamente con su reflexión corporal, el poeta lo hace desde el espacio figurativo que pone en crisis el Estado desde la lógica del secreto y del erotismo. Las figuras de Madelón y Patty le dan voz y cuerpo a los espacios de redefinición y posibilidad que se abren en la etapa de transición de la dictadura a la democracia. Todos, a su vez, como si de ese espacio liminal se tratara, como categoría de crisis, repiten modelos del pasado actualizándolos en una realidad variable y moldeable. Su indefinición posibilita, precisamente un imaginario basado en la idea de transformación. La crisis, como instrumental, aborda además la cuestión biotropológica que asume en la puesta argumentativa la ficción como condensación política. Como señala Leonor

Arfuch (2003), la crisis o las crisis abren ese campo de *iterabilidad*, que no queda relegado a un momento preciso sino a una intersección que mantiene la fuerza de la performatividad. Así la modalización de las crisis podrá ser entendida como una hermenéutica, un modo de abordaje metodológico de la novela contemporánea del franquismo y de la transición.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (1996): *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- ALMODÓVAR, P. (1991): *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona, Anagrama.
- ANGENOT, M. (2010): *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- ARFUCH, L. (2003): «Cultura y crisis: intersecciones», Buenos Aires, *Argumentos*.
- BANGE, P. (1981): «Argumentation et fiction», en *L'Argumentation*. Lyon, P.U.L.
- BAREI, S. (2012): «Fronteras naturales / fronteras culturales: nuevos problemas / nuevas teorías» en *II Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos: "Análisis de discurso"*. México, Universidad Autónoma de México, pp 1-24.
- BARTHES, R. (2008): *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BENET, J. (1969): *Una meditación*. Madrid, Alfaguara.
- BHABHA, H. (1994): *The Location of Culture*. London, Routledge.
- BRUNER, J. (1998): *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa, Barcelona.
- CAMPBELL, J. (1959): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Mexico, FCE.
- CELA, C. J. (1997 [1944]): *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Destino.
- COLMEIRO, J. F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- DURKHEIM, E. (2004 [1897]): *El suicidio*. Buenos Aires, Gorla.
- EAGLETON, T. (1995): *Ideología. Una introducción*. Buenos Aires: Paidós.
- FREUD, S. (1985 [1922]): «Dos artículos de enciclopedia *Psicoanálisis y Teoría de la libido*», *Obras Completas*, vol.18. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1927). *El porvenir de una ilusión*, *ibíd.*, vol.21.
- HUYSSSEN, A. (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York, University of New York Press.
- KOSELLECK, R. (2002): «Some Questions Regarding the Conceptual History of "Crisis"», in *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Stanford, Stanford University Press, pp. 236-247.
- (2007): «Crisis», en *Crítica y Crisis*. Madrid, Trotta.
- KRISTEVA, J. (1989): *Poderes de la perversión*. Barcelona, Siglo XXI.
- KULL, K. (2001): «A note on biorhetorics», *Sign System Studies*, Nro. 29.2. Tartu, University of Tartu, pp 693-704.
- LABANYI, J. (2006): «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», in *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, Oxford UP, pp. 1-14.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. (1980): *Metaphors we live by*. Chicago, Chicago University Press
- LUDMER, J. (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil.
- MAINGUENEAU, D. (1984): *Genèses du discours*. Lieja, Mardaga.

- . (2010): «El enunciador encarnado. La problemática del ethos», *Versión 24*. México, UAM, pp-203- 225.
- MENDICUTTI, E. (1994 [1982]): *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets.
- MINARDI, A. (2010): *Los mensajes de fin de año del General Francisco Franco. Un análisis ideológico discursivo*. Buenos Aires, Biblos.
- NORA, P. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26, pp. 7-25.
- PAVLOVIC, T. (2003): *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. New York, State University of New York Press.
- PÉREZ SÁNCHEZ, G. (2007): *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture From Franco to La Movida*. State University of New York, Suny.
- SEBEOK, T. (2001): *Signs: an introduction to semiotic*. Toronto, University of Toronto Press.
- SPIVAK, G. C. (1990) *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, ed. Sarah Harasym. London, Routledge.
- VILCHEZ, M. (1997, 1999): *Esquilo. Tragedias*. Madrid, Alma mater.