

EL INFIERNO CARCELARIO EN CUATRO POR CUATRO, DE SARA MESA

Loreto Busquets

Università Cattolica del Sacro Cuore de Milan.

Resumen:

Este ensayo analiza la novela *Cuatro por cuatro* (2012), de Sara Mesa, a la luz de la visión del mundo y de la estética postmodernistas, observando de qué modo confluyen y se amalgaman en ella la tradición literaria universal y la más reciente cinematográfica, así como el pensamiento social y antropológico de Foucault, Sartre y Canetti. En su minimalismo estético y en su singularidad pese a los préstamos y referencias, la novela explora la condición humana a partir de un microcosmos ubicado en la realidad social y política de la España contemporánea. Envíos y alusiones artísticas y filosóficas no siempre explicitados irradian desde el centro del relato en múltiples direcciones, involucrando al lector en la construcción de una novela abierta a interpretaciones y desarrollos inéditos.

Palabras clave:

Cuatro por cuatro, de Sara Mesa. Postmodernismo literario y cinematográfico. Antropología social: Foucault, Sartre, Canetti. España contemporánea.

Abstract:

This paper analyses Sara Mesa's novel *Cuatro por cuatro* (2012) in the light of the postmodernist worldview and aesthetics, observing how the universal literary tradition and the most recent cinematographic tradition, as well as the social and anthropological thought of Foucault, Sartre and Canetti, converge and amalgamate in it. In its aesthetic minimalism and its singularity despite its borrowings and references, the novel explores the human condition through a microcosm set in the social and political reality of contemporary Spain. Artistic and philosophical reminders and allusions that are not always explicit radiate from the centre of the story in multiple directions, involving the reader in the construction of a novel worthy of unprecedented interpretations and developments.

Key Words:

Sara Mesa's *Cuatro por cuatro*. Literary and Cinematographic Postmodernism. Social Anthropology: Foucault, Sartre, Canetti. Contemporary Spain.

—Si no los denuncias,
también tú te conviertes en culpable.

SARA MESA (Mesa, 2012, 51)¹.

1. Las palabras del epígrafe, pronunciadas por el acaso impostor principal de entre los numerosos que circulan por la novela, conducen directamente a la que creo es el *fabula docet* que la preside. Para afirmarlo parto de la que considero figura central del relato: el personaje femenino, aparentemente secundario que aparece en su primera página y pone punto final al mismo con un escupitajo de rabia y de desprecio. Ella compendia, con un gesto impotente de denuncia, el núcleo dinámico de la obra, esto es, el silencio cómplice del crimen que en ella se perpetúa. Ese personaje, cuyo nombre

¹ Las citas con paginación en el texto.

aparece constantemente truncado (Valen) y recupera su plenitud solamente en su última aparición (248), manifiesta su condición psicológica y social a través de una patología, la bulimia, que envilece y deforma su cuerpo y da ocasión a los personajes que la rodean para ridiculizarla y humillarla. Enfermedad psicológica y social, como denunciara Illich en su *Némesis médica* («Toda enfermedad es una realidad creada socialmente» - Illich, 1978, 62), cuya responsabilidad viene a recaer en la propia madre, dando a la autora la oportunidad de acceder a las entrañas de la institución familiar, núcleo de la sociedad en que vivimos.

Valen no sólo principia y corona con un gesto brutal las vicisitudes del relato. Ella conecta, del comienzo al fin, los dos polos geográficos en que se desarrolla la acción; polos de una sociedad dividida ya no en clases sociales, sino en dos estamentos antagónicos y asimétricos: la plebe y el bloque oligárquico de nuestros días, con sus clases de referencia instaladas en el poder político. Dos entidades separadas por muros y alambradas que impiden cualquier forma de contaminación, pero conectadas entre sí por una especie de cordón umbilical subterráneo con el que la clase dominante se nutre materialmente de aquella subalterna, que desprecia y explota. Si bien esta ilación la representan también Celia y el profesor sustituto, es de observar que ellos ocupan sólo una mitad del relato, sustituyendo el segundo a la primera en la segunda parte de la obra.

La novela se estructura en torno a esos dos polos conectados entre sí por una carretera que une lo que un río apenas mencionado divide. Ellos asumen conformaciones arquitectónicas que se van definiendo en sus detalles a medida que avanza la acción. Uno y otro son espacios cerrados, aislados y tenidos bajo control. El primero, el *college*, es carcelario, diseñado según aquella racionalidad dieciochesca que inspirara el panóptico de Bentham, hoy día reiterado y perfeccionado con videocámaras que no dejan un rincón que escape a la vigilancia. Esa «isla», separada de un bosque al que está prohibido el acceso, evoca las islas penitenciarias que el cine ha propuesto con frecuencia, y asume, en el segundo espacio, en la ciudad mítica de Cárdenas, una estructura amurallada vagamente medieval, donde se repite la disyunción de las dos clases sociales mencionadas. El *college* la reproduce con un conjunto arquitectónico que facilita el control recíproco de cada una de sus partes, reflejando especularmente el

control que los alumnos están obligados a ejercer entre ellos en obediencia a los preceptos educativos que rigen la escuela. Al igual que el sistema electrónico de vigilancia que la circunda, los muros de la ciudad aseguran la incomunicación y el aislamiento. Sus habitantes son mantenidos en estado de vasallaje mediante la desinformación y la incultura, sea porque no pueden ver las pintadas que hay en ellos, visibles sólo desde el exterior, sea porque, como explica la autora, en esa que llama fortificación no entran libros que les permitan conocer y concebir una realidad otra respecto a la que les ha sido impuesta. Cárdenas, quizá ciudad de cardos o, más probablemente, ciudad-*cardo* —gozne y eje—, es modelo arquetípico de una estructura que divide, subordina, subyuga. Ella inspira la estructura del internado y de las ignominiosas celdas que mantienen en apartado silencio el encierro de las niñas.

Si el espacio o espacios en que se desarrolla la acción tienen cierta aura arquetípica y abstracta, no puede decirse lo mismo del tiempo. El narrador, o mejor, la narradora, pues en ese momento inicial posiblemente habla Celia con un «nosotros», precisa que el *college* no fue fundado en 1943 por un rico polaco de nombre Wybrany, como reza la versión oficial que proponen sus dirigentes, sino en época reciente, no hace «más de quince años»; sin embargo, ha sido construido «según una estructura de aquel tiempo», es decir, según la estructura carcelaria a lo Bentham que ha persistido inalterada en las cárceles modernas, «trazadas por el miedo» (22-23). Dada la fecha inventada, significa que al precepto de dominar con el terror, de conocida raigambre hobbesiana, se atenía el franquismo que el presente parece haber dejado definitivamente a su espalda. Por lo demás, todo confirma que «el diseño se amolda a los imperativos contemporáneos», desde el campo de golf al sistema de videocámaras y a la página web que el colegio tiene abierta en internet y que, de nuevo, se configura como espacio amurallado sujeto a la visibilidad y control de los dirigentes, de hecho inaccesible.

Así pues, no obstante el halo anacrónico y nostálgico que envuelve la creación del *college*, la novela habla del presente de unos quince años anteriores al momento del relato, es decir, de la España de los años Noventa. Simular que surgió en la España de Franco permite presumir que ese rico polaco que huye de una Polonia ocupada es un nazi que se supone fue bien acogido por el régimen. Por lo demás,

la política educativa y formativa implantada en la escuela no remite a la ideología formativo-correctiva del siglo XVIII estudiada por Foucault y menos aún a la mentalidad puritano-victoriana evocada por una institución típicamente británico-decimonónica, dado que la sexualidad, incluso entre los alumnos, no es en modo alguno reprimida o perseguida, pese a que los superiores no ignoran la promiscuidad y los abusos que se producen entre ellos. Para decirlo sin rodeos, la ideología del *college* inserto en la España del presente es nazi, como es un nazi su fundador, llamado Wybrany, que en polaco significa «elegido». Uno de esos trásfugas de una Polonia liberada que encuentran acomodo en países donde élites fascistas o nazis más o menos integradas entre las clases dominantes los acogen (los «eligen») con agrado. Con la riqueza fugada de sus países contribuyen a la creación de instituciones que apuntalan el sistema bajo el velo de la filantropía y de la virtud de la beneficencia, tan decimonónica, por cierto. Que la ideología sea nazi se insinúa ya en la interiorización de la disciplina prevista en el método formativo de los alumnos («No imponemos la disciplina: son los chicos los que se la imponen a sí mismos», 20) y en la conciencia de Celia de ser objeto de un «experimento del que formamos parte sin saberlo» y que, en su forma extrema, se concreta en la práctica eugenésica de la esterilización a la que es sometida la servidumbre del *college* con fines evidentes de genocidio social. Con un toque de ironía, Sara Mesa incluye en ella al gato de lujo (*versus* el gato callejero pretendido por Celia), «genéticamente alterado para ser más manso y más chiquito» (43); objeto simbólico de sumisión forzada e introyectada que, con un gesto emblemáticamente mafioso, acaba brutalmente degollado en función de advertencia amenazadora, aludiendo de un lado al suicidio de la propia Celia y de otro, al atroz asesinato de Ledesma que tendrá lugar en páginas sucesivas. En cualquier caso, la filiación nazi o más genéricamente filofascista o franquista de esa institución criminal parece indicarla un objeto simbólico de entre los que la autora disemina a lo largo de la narración: el pisapapeles que reproduce un pájaro con corona, alusivo, genéricamente, a emblemas y símbolos del Poder. Curioseando en las páginas gráficas de internet he encontrado un «escudo de la corona de Castilla» sobre campo ocupado por un pájaro con corona que lleva al pie el yugo y las flechas. Es el objeto que el personaje que he destacado al inicio

deposita morosamente en las manos de Celia (32) como elemento y símbolo de la complicidad y el chantaje.

2. He nombrado, entre los muchos autores que confluyen en esa novela por admisión de la propia autora, a Foucault, que ella no menciona, pero cuya obra *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975) no puede no venir a la mente leyendo ese texto centrado en el dominio a través de la vigilancia y el castigo², ejercido, además, en un ambiente vagamente arcaizante de sabor victoriano. O así me lo parece, quizá porque la primera escena me recuerda la película *Picnic at Hanging Rock* (1975), de Peter Weir, donde las adolescentes de una institución educativa parecida a la nuestra se escapan de ella atraídas por una naturaleza imponente y misteriosa en busca de la libertad oprimida y reprimida. Allí no serán encontradas, o en la versión que tenía prevista el director, aparecerán muertas, indicando, tal vez, la imposibilidad de liberarse de las constricciones que imponen la sociedad y el sistema o invitando a no traspasar fronteras infranqueables so pena de encontrar la muerte. Pero la presencia de temas gratos a la novelista que han sido tratados por los grandes autores del pasado, pertenezcan éstos a la literatura o a la cinematografía, más que indicar una procedencia o una fuente, como se ha dicho, revela que el sentido de lo clásico universal ha entrado insistentemente a formar parte de la conciencia moderna, sin que ello comporte imitación, sino más bien reconocimiento y estímulo para desarrollar formas nuevas. En su *What is a classic?*, Eliot atribuye la aparición de dicha conciencia a la *madurez* que alcanzan ciertos periodos culturales a lo largo del itinerario fluctuante de la historia. En tales momentos se produce un sentido crítico del pasado, confianza en el presente y ninguna duda consciente del futuro. Escribe:

In literature, this means that the poet is aware of his predecessors, and that we are aware of the predecessors behind his work, as we may be aware of ancestral traits in a person who is at the same time individual and unique. The predecessors should be themselves great and honoured: but their accomplishment must be such as to suggest still undeve-

² Lo pone de relieve, entre otros muchos, Ayete Gil, 2020, 75-105.

loped resources of the language, and not such to oppress the younger writers with the fear that everything that can be done has been done, in their language. The poet, certainly, in a mature age, may still obtain stimulus from the hope of doing something that his predecessors have not done; he may even be in revolt against them, [...]; but, in retrospect, we can see that he is also the continuer of their traditions (Eliot, 1945, 14).

Ciertamente, la fortaleza carcelaria de *La Calera* de Bernhardt, situada ante una naturaleza de nuevo imponente e inaccesible, tiene un parecido indiscutible con la cárcel del *college*; lo tiene también la disciplina carcelaria que se autoimpone el protagonista en la obstinada esperanza de llevar a cabo un estudio, con el encierro del profesor suplente y sus infructuosos intentos de escribir una novela, que acaba en un fragmentario diario pretendidamente documental con inconfesadas aspiraciones literarias. Pero en nuestra novela el encarcelamiento se impone y se lo imponen todos en virtud de un espíritu de sujeción y mansedumbre que La Boétie, no sin asombro, llama *servitude volontaire* y que Sara Mesa atribuye a la condición ontológica del ser humano que irá examinando a lo largo del relato. La transcripción casi literal del fragmento de la breve novela de Tolstoi *La muerte de Ivan Ilich* viene a confluir y a engrosar el tema de *La Calera*, donde la relación matrimonial se configura como un infierno de odio, resentimientos y rencores, de impotencias, abusos y venganzas. En uno y otro caso, se instaura entre los esposos una inextricable relación sadomasoquista que desemboca en una lucha sin cuartel dictada, al cabo, por la necesidad y la conveniencia. Ambas convalidan la convicción de la autora de que las relaciones humanas, incluido el amor más insospechable, se fundan en una ética mercantil que las reduce a transacciones económicas revestidas de buenas intenciones y, las más veces, de exhibidos e hipócritas buenos sentimientos. El *college*, que «siempre invierte» (43), es ya, de por sí, el emblema de una condición humana que en el episodio de Tolstoi deviene angustia existencial del protagonista, enfrentado a solas con la vida y con la muerte, pero al fin redimido por la *pietas* de clásica memoria, que halla en un siervo. Este, paradójicamente, es el único personaje libre en la autonomía de sus actos y de su concien-

cia: elemento redentor no sólo inexistente en nuestra novela, sino desfigurado y ultrajado en la persona de Ignacio, antitética a la de Gerasim en cuanto siervo de un Poder que manipula su conciencia nada menos que en ese momento «previo a la maduración de los adolescentes en el que todo podría cambiar por una sola palabra o por un gesto, esa zona de azar en la que cada día puede llegar a ser decisivo» (54).

No creo, pues, que pueda hablarse propiamente de fuentes. Ya el hecho de que haya tantas fuentes, a las que habría que añadir tantos otros «impulsos» que, en palabras de Mesa, «están tan diluidos que resulta imposible rastrearlos» (269), invita a contemplar el abigarrado subtejido que sostiene o alimenta la obra desde la perspectiva del postmodernismo, que, además, corresponde al momento histórico-cultural al que pertenece la escritora. Cuestión ardua, esta del postmodernismo, que se ha ido imponiendo a partir de los últimos dos decenios del pasado siglo y ha merecido la atención de estudiosos provenientes de múltiples disciplinas sin que se haya logrado saber exactamente en qué consiste; perplejidad que afecta igualmente a los demás *post* que han invadido el escenario crítico, aplicados a la democracia, al capitalismo, al industrialismo...

Una breve digresión sobre ese fenómeno tal vez ayude a evidenciar la singular configuración que asume el arte postmodernista en manos de Sara Mesa. Como es notorio, postmoderno fue ante todo un estilo arquitectónico que, según algunos, acabó pronto en un fracaso, pues «del discurso ideológico, se pasó a una moda sin contenido, que llenó las ciudades de pseudo historicismo, con un exceso de revestimientos y texturas, para no hablar de los ornamentos caprichosos y muchas veces escenográficos» (Postmodernismo, 2011). Se diría una vuelta a lo barroco, estilo que parece surgir sistemáticamente después del momento de *madurez* representado en nuestra cultura humanista por el clasicismo racional y en la arquitectura del momento por el minimalismo racionalista y funcional que impulsieron Le Corbusier y el movimiento del Bauhaus: «Perfiles de edificios que juguetean de forma irreverente con *diversos estilos arquitectónicos*, en abierto *desafío a la sobriedad del movimiento moderno*» y una atención a los objetos de uso estetizados que desembocó en el triunfo del diseño (Tubella, Rodríguez Marcos, 2011). Una reacción, en suma, al proyecto moderno, que fracasó en su intento de renovación radical

de las formas tradicionales del arte y la cultura, del pensamiento y de la vida social, y de lograr «la emancipación de la humanidad».

La exuberancia y el revestimiento ostentados por ese postmodernismo arquitectónico son ya efecto de una transformación adivinada en campo filosófico, con repercusiones en todos los ámbitos del saber. Se diría que ese explosivo inicio corresponde más bien a las extremosidades del estilo que, según Eliot, se produce en los momentos de desarrollo inicial y en los de decadencia («an age of development or an age of decay» - Eliot, 1945,14) y no en las épocas de *madurez*, de orden y estabilidad, de equilibrio y armonía. Por lo demás, la dificultad de establecer parámetros de definición, esto es, un marco teórico en el que puedan englobarse las varias ramificaciones del postmodernismo, contribuye a la vaguedad y confusión existentes. En el campo especulativo filosófico y crítico-literario el concepto que se ha abierto paso con mayor aceptación es el de *deconstrucción*, aplicado al análisis de los textos con el fin de revelar las contradicciones y lagunas que se ofrecen a cada paso, esto es, la ausencia de un sentido único, poniendo en entredicho, cuando no negando toda objetividad a los métodos racionales de interpretación. En realidad, el deconstruccionismo se encara a la noción de «representación» por obra de un sujeto pensante, que es el fundamento de la filosofía moderna y la que ha dado al momento «clásico» el «orden y estabilidad» a que Eliot se refiere. En Francia, donde el deconstructivismo ha sido variamente modulado, Foucault estimaba ya que la verdad, antiguo tema del pensamiento filosófico, no es el *cogito* compacto y coherente que a partir del Renacimiento se pone como fundamento del devenir histórico y cognoscitivo, sino una realidad fragmentada. Desde aproximaciones diversas, se asiste a la deslegitimación del Yo cartesiano que preside la representación. Para Freud, maestro de la sospecha, la razón es amenazada por el deseo, irreductible al juicio. Los franceses Lyotard, Deleuze, Lacan... han acuñado la noción de «rizoma» para definir la fragmentación de lo postmoderno, instando a abandonar toda mimesis representacional y a asumir pensamientos y pulsiones que pueden convivir en un constante experimentalismo. El rizoma se contrapone a la raíz y al árbol, que es la imagen que utiliza Bacon para construir su propio pensamiento, retomada por la filosofía de las Luces en busca de sus fundamentos. El rizoma se basa en principios de conexión y de heterogeneidad, en virtud

de los cuales cualquier punto del rizoma está conectado con cualquier otro, sin el orden de la raíz y el árbol. De esos presupuestos y convicciones surge la retórica de un pensamiento nómada donde se mezclan filosofía, arte y política, donde están en juego signos muy diferentes, donde, en suma, lo múltiple no es esclavizado por el Uno: «Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde: à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes» (Deleuze, Guattari, 1980, 31). Se habla, a este propósito, de «híbrido», concepto ya presente en Diderot, cuando en *El sueño de d'Alembert* propone el modelo de una cultura híbrida como única forma para renovar la vida de las formas de la naturaleza y del hombre. Una especie de metamorfosis siempre en acto, en la que el concepto de forma no es nunca un dato fijo e inmutablemente conectado con una imagen, sino un elemento dinámico. En breve: marca el espíritu de nuestro tiempo la *inestabilidad* que Merleau-Ponty pone en relación e incluso atribuye a los descubrimientos de la física que han puesto en crisis la estructura estable, en primer lugar en el campo de la termodinámica, comprometiendo la estabilidad del sujeto.

Paradójicamente, pues, el momento actual de *madurez* se define por la *inestabilidad* del sujeto respecto a la estabilidad de los momentos clásico y neoclásico. A este respecto, me parece útil acudir a un texto de Colin Crouch titulado *Coping with Post-democracy*, en el que aborda la cuestión de los *post* que han inundado la reflexión sobre nuestro presente. En él señala que el *post* puede tener un significado muy preciso si se considera la parábola en que se mueve lo que sigue al prefijo, sea lo que sea. En su caso, la fase postdemocrática combina características de las fases que la han precedido, democrática y predemocrática, con elementos suyos propios; la herencia de esas dos fases sobrevive y cumple una función vital en la forma actual de la postdemocracia, aunque se renueven con dificultad. Los periodos «post», concluye Crouch, son muy complejos (Crouch, 2000, 7).

Si esto es así, existiría, en el caso literario que nos concierne, un *premodernismo*³, con características asociadas a la ausencia de lo que caracteriza la fase culminante del *modernismo*, y un *postmodernismo*, que añade algo nuevo a la fase anterior, reduciendo su importancia y en cierto modo superándola. En el postmodernismo se advierten huellas y señales de las fases precedentes. Ello es patente en ámbito literario. En la forma antirrepresentativa, y por ende antidogmática y antiprescriptiva que caracteriza el postmodernismo, reencontramos la concepción del arte de los años Veinte (no sólo en las vanguardias), cuyas innovaciones, tanto desde el punto de vista del contenido como de las formas, parten de una visión del mundo fundamentalmente inestable, similar a la que señala Merleau-Ponty, atribuida entonces a la aparición conjunta, en torno a 1900, de los puntos de ruptura que se dan en la física y el psicoanálisis (Max Plank, *Ley de Plank*, 1901; Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, 1900; y Albert Einstein, *Teoría especial de la relatividad*, 1905), verdaderas revoluciones científicas e intelectuales que tendrán repercusiones desestabilizantes en la literatura y el arte. Será Picasso quien, en 1907 (*Les demoiselles d'Avignon*), remate el fin de un proceso multiseccular e inaugure, desde el arte, una inédita visión del mundo y una epistemología nueva⁴.

Bien parece que el enfrentamiento con la *tradición* constituye el núcleo reflexivo tanto de aquel momento histórico como de nuestro presente postmoderno y conforma la propia concepción del arte. En un ensayo de 1919 Eliot volvía a remarcar la importancia de recuperar la *tradición* no como una masa informe ni como simple herencia, sino reconquistándola en función de la propia contemporaneidad. No se trata de deconstrucción de la forma ni tampoco de reconstrucción clasicista y normativa, sino de la asunción de un pasado que no alienta la imitación, sino la singularidad, la creatividad y la madurez del presente: «the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past» - Eliot, 1920, 38, 37). En una palabra, un «clasicismo-moderno».

³ Naturalmente utilizo el término modernismo con el significado del arte que predomina en la época moderna y no en el estilo que se desarrolla en España a partir de fines del siglo XIX.

⁴ Puede verse Busquets, 2020, 109.

Así pues, en ese enfrentamiento con la tradición el postmodernismo lleva dentro de sí lo moderno y también elementos de lo premoderno. En su conocida exégesis del *Quijote* Milan Kundera señala cómo esta novela, que abre los «Temps modernes», presenta una duplicidad que no es contraposición, sino signo de su ambivalencia simbólica: de un lado, «l'ego pensant comme le fondement de tout», necesario para poder orientarse en ese mundo nuevo —el mundo de la perspectiva, etc.—, y de otro, «de monde comme ambigüité», en el cual es preciso «affronter, au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages), posséder donc comme seule certitude la sagesse de l'incertitudes» (Kundera, 2011, 641-642).

Basten esas sucintas consideraciones para mostrar cómo a través de caminos diversos ha venido constituyéndose una *visión del mundo* que, como siempre a lo largo de la historia, el arte hace suya, postulando una retórica que le da cuerpo y vida. La importancia del *Quijote* —escribe Kundera— estriba en ser *imagen* y *modelo* de la *visión* misma. Vemos, entonces, que hoy día las artes se afanan en mostrar la propia «madurez» recurriendo a retóricas similares o asumiendo formas específicas de cada una de ellas en una especie de múltiple trasvase que abole las tradicionales fronteras instituidas por la preceptiva clásica, la cual, en base al principio de la representabilidad, separa, ordena y establece distingos no sólo entre las artes, sino entre los géneros, haciendo que cada cosa esté en su lugar según la lógica racional que funda el pensamiento moderno. Y lo hace recogiendo y combinando los mundos del pasado no con la idea de que lo que se puede hacer ya se ha hecho, sino para explorar y desarrollar contenidos y formas inéditos.

Donde acaso mejor puede apreciarse la retórica que conforma la visión del mundo apenas esbozada es, creo, en el cine, del que nuestra autora dice ser asidua espectadora y cuya obra invita al lector a rastrear y reconocer alusiones y huellas del mismo. El postmodernismo cinematográfico, crecido en el último decenio del siglo XX, se distingue, justamente, por la toma de conciencia de la *tradición* del cine, esto es, de su historicidad. En esos años, la historia del cine se pone de moda. Se restauran cintas memorables como *Lawrence of Arabia* (1962), de David Lean, *Vertigo* (1958), de Hitchcock... Los cinéfilos exploran el pasado, citando literalmente algunas escenas o alu-

diendo a ellas con ligeras variantes. Se producen películas de género tradicionales —*The silence of the lambs* (1991), de Demme; *Schindler List* (1993), de Spielberg...— que retoman las sólidas narraciones del realismo de los años cuarenta. Se trata de una actitud nostálgica respecto al pasado y de un acto de gratitud y reconocimiento hacia los Maestros que despuntan en cada uno de los géneros en que el séptimo arte se ha diversificado en esa su breve historia. Ellos son ya «tradición clásica» con que enfrentarse de forma no subordinada e imitativa, sino creativa, al modo del «clásico moderno» eliotiano. En sus creaciones, los postmodernos remiten de continuo a la historia del cine, cuando no devienen cine sobre la historia del cine. Scorsese, los hermanos Coen, Oliver Stone... incorporan, reciclándolas y empastándolas, imágenes o escenas de filmes del pasado, o se apropian de técnicas que pertenecen a las fases del premodernismo y modernismo que les han precedido. Tarantino, icono del postmodernismo, retoma, en su paradigmático *Pulp Fiction*, los viejos filmes de gánsgsters modificándolos de raíz y asumiendo la ironía, que es una constante del arte de la contemporaneidad, a partir de la arquitectura («un estilo irónico y multifacético que abrió un sinfín de posibilidades» - Tubella, Rodríguez Marcos, 2011), y que hallamos también en Sara Mesa pese al severo realismo de su obra. El postmodernismo mezcla y reelabora, implicando a las demás artes y a la actualidad inmediata y amasándolo todo en un *unicum*, al estilo de Baz Luhrman en sus adrenalínicos *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) y *Moulin Rouge!* (2001). No es sólo reciclaje reverente y reverencialmente irreverente. La vieja cuestión de la tradición y la imitación que planteara Eliot hace ya un siglo en los términos evocados, se la replantea en su forma extrema Gus Van Sant en el remake casi literal de *Psycho* (1998), quien declara que, aun siguiendo al pie de la letra la película de Hitchcock, su acto de homenaje al Maestro explora el límite sutil entre el plagio y la apropiación libre y consciente de la obra de otro artista, habiéndose apartado de ella en función de su visión del mundo y de su propia «filosofía».

La conciencia histórica de la literatura y la cinematografía, unida a la conciencia de la propia contemporaneidad, determina la originalidad y singularidad de la obra de Mesa. En ello no hay incompatibilidad alguna, sino más bien lo contrario. Escribe Eliot: «if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not

only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously». Ello comporta cierta renuncia de sí mismo: «The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality» (Eliot, 1920, 37, 39).

El postmodernismo cinematográfico se bifurca en una corriente que ama la abundancia, lo excesivo, lo estrafalario, lo deforme y lo grotesco, y en otra que mira a lo esencial, a la síntesis y a la simplicidad expresiva. En ambas corrientes hallamos ejemplos preclaros. Si de un lado tenemos al mencionado Luhrman, de otro, el gran innovador sueco Roy Andersson pone en el centro de su retórica los planos únicos y las tomas fijas al estilo del famoso documental *Salida de los obreros de la fábrica*, con el que, en 1895, comenzó el cine. Él mismo dice inspirarse en la sencilla, ingenua y trágica comicidad de los populares «el gordo y el flaco», Laurel y Hardy, y apuesta por una esencialidad que haga de cada escena algo significativo. Sara Mesa, en sus inicios parece haberse decantado por la primera corriente⁵, mientras propende ahora a la segunda. Lo pone en evidencia la novela que nos ocupa. Su estructura mira a la concentración y a la síntesis. A la peculiar condición cinematográfica, con sus tomas de duración variable, parecen obedecer las breves escenas, con sus cortantes diálogos, que constituyen la discontinua narración de la primera parte, separadas entre sí por espacios equiparables a los fundidos en negro. Se trata de secuencias-tipo que cabe suponer se repiten periódicamente a lo largo de la acción, evitando así la reiteración: las faltas de disciplina y subsiguientes interrogatorios, el encuentro con los padres al formalizar el contrato de admisión, la celebración de los principios y fines de curso con sus correspondientes discursos, el regreso de los alumnos al término de las vacaciones... Sara Mesa tiende a la sobriedad y a la brevedad, a la concentración, a la simplificación y a la elipsis⁶.

⁵ Véanse los ensayos que componen el citado *Narrar lo invisible*...

⁶ Responde la autora en una entrevista a propósito de *Cara de pan*: «En *Cara de pan* es mucho lo que no se cuenta, pero está ahí: ¿qué dice de usted como autora de ese recurso a la elipsis? ¿Tanta es su fe en los lectores? R.—A ver, es que una de las cosas a las que más pánico tengo en la vida es a ser pesada o a repetirme, es decir, a lo que probablemente estamos condenados todos los que tenemos mala memoria. Y a veces en los libros pasa eso, incluso en libros

El cine penetra directamente en el entramado de la obra con la cita del discurso del loco sacada de *Nostalghia* (1983), de Andrey Tarkovsky, de la que la narradora, reacia a cualquier forma de moralismo o de moralina, toma inmediatamente la distancia con la irónica mención del «telepredicador» (220). De inspiración cinematográfica parece la utilización de la luz: las «zonas de sombra» en un pasillo permiten deslizarse solapadamente sin ser visto (41), el reflejo verde salido del pilotito de un interruptor se posa movedizo en la mejilla de Ignacio (35), la chimenea da «resplandores» a un rostro modificándolo (189)... Rasgos pictóricos en movimiento, como hace el cine, bien que todo ello cuente con una tradición literaria, y nuestro Duque de Rivas lo hiciera ya con éxito en sus romances⁷. La presencia de objetos simbólicos, tales como el mencionado pisapapeles o las mariposas claveteadas que anuncian la suerte cruel de las niñas (190-192), quizá deban algo al uso significativo de objetos caseros del que es reconocido maestro el director japonés Yasujito Ozu (1903-1963). ¿Qué decir, por lo demás, del en cierto modo sorprendente «cuatro por cuatro» que da título a la novela? Tras habernos descrito con todo detalle la estructura arquitectónica de los pabellones que conforman el entero edificio del internado, el narrador sustituye la descripción de los vergonzosos cubiles en que como animales están encerradas las niñas por una geometría abstracta que pide la participación imaginaria del lector. Arriesgo, de nuevo, un enlace cinematográfico: en la película *Dogville* (2003), de Lars von Trier, el cofundador del movimiento danés *Dogma*, que, como es sabido, mira al minimalismo extremo, las paredes y puertas son sustituidas por líneas blancas que marcan el perímetro de los cuartos, dentro y fuera de las cuales se mueven los actores sin objetos de escena; objetos que aquí se limitan a los recipientes de plástico que contienen la comida destinada a las víctimas.

No falta tampoco la autocita —considerado uno de los rasgos típicos del arte postmodernista— con ecos que provienen de la tra-

aceptablemente buenos, que se repiten, que son pesados, que sobran páginas. A menos que uno sea Dostoievski o Faulkner, la brevedad es una cortesía con el lector. Usar elipsis no es complicar la cosa porque sí. Al revés, es hacer el texto más ágil, más sugerente, más vivo y más auténtico, porque la vida también está llena de elipsis» (Azancot, 2018).

⁷ Véase Busquets, 2018, 191-231.

dición literaria y cinematográfica. La recuperación de las ciudades de Vado y Cárdenas, presentes en la novela anterior de Mesa (*Cicatriz*), asume la modalidad serial televisiva, antes radiofónica y, antes aún, la de la novela por entregas, manteniendo el contacto con un presunto lector que acaso sigue aficionado a su autor predilecto.

Por lo demás, la novela se atiene a ciertos usos y convenciones estructurales que el postmodernismo parece haber asumido preceptivamente. La inclusión de géneros literarios dispares y de puntos de vista diferenciados convergen en una totalidad regida por un orden interno inexorable aun en la dispersión, como demuestra la claridad del fin y los medios de la novela. Narradores distintos, alguno omnisciente, ponen en marcha un relato que inicia significativamente por boca de Celia — que presenta de manera simultánea la violencia del sistema y la potencial rebelión al mismo⁸. En su segunda parte, se impone un relato continuo (causal), cronológicamente registrado. El diario del «intruso» aporta una nueva mirada a un escenario que en puridad no le pertenece. Un diario con fines documentales e introspectivos no exento de ambiciones literarias, como si su autor, consciente de sus propios límites, hallara en ese género que considera «menor» la forma de ocupar un espacio que se le antoja vedado. Los flashes de la discontinuidad anterior, que alternaba parcialidad y presunta imparcialidad, son aquí sustituidos por una mirada única que viene a enriquecer el perspectivismo que la novela moderna ha reasumido desde hace más de un siglo en honor a la ambigüedad cervantina. El ritmo temporal, acelerado en la primera parte, se ralentiza en la segunda, abreviándose el espacio temporal contemplado. En el relato se abren huecos que omiten contenidos que su autor acaso considera irrelevantes o, como es probable, dado su carácter pálido, prefiere silenciar por temor a ser descubierto, como ya ha acaecido al dejar imprudentemente el diario sobre la mesa de su cuarto sin prever que podía ser visto por el personal de la limpie-

⁸ En la misma entrevista a propósito de *Cara de pan*: «Lo que aún no sabemos es si el esquema volverá a repetirse con ella o si, por el contrario, terminará adaptándose a los imperativos de la normalidad. Aunque también está la posibilidad de una tercera vía: que consiga sobrevivir preservando su individualidad. Ese es el reto» (Azancot, 2018).

za. El diario muestra la capacidad del escribiente para analizar los sutiles matices de sus propias emociones y sentimientos, capacidad que Mesa exhibe con maestría en su novela sucesiva (*Amor*). A ello se suman las notas sueltas y crípticas del predecesor, que requieren la capacidad hermenéutica de establecer nexos y perfilar interpretaciones; en ellas el testimonio se combina con la elaboración mental de la realidad buscada afanosamente y por fin hallada, sin ceder a compromisos y chantajes.

Una amalgama, en suma, de alusiones y connotaciones que se disparan en direcciones imprevisibles, como dejando al lector la libertad de establecer nexos que están fuera del texto e implicándole en una construcción abierta a infinitas posibilidades de lectura.

3. Si la moraleja de la obra, por decirlo así, es la que he indicado al inicio de este ensayo, el asunto lo constituye la disección de la naturaleza humana contemplada en su raíz misma o, para decirlo con las palabras de la autora, en «el ser interior que nos habita» (Entrevista, 2020, 233)⁹. No extraña, pues, que Mesa tenga presente la disección antropológica llevada a cabo por Elías Canetti en su deslumbrante *Poder y masa* (Canetti, 1981) y apunte a iluminar zonas de lo que, en esa misma entrevista, denomina «el conflicto humano universal» (232).

Siendo el ser humano por definición animal político, esto es, animal social, la novela contempla al individuo sea en su individualidad, sea en su relación ineludible con los otros. Tal constricción le obliga a compartir con ellos un espacio hermético y claustrofóbico que es a un tiempo cárcel e infierno. Aludo, como es evidente, a la conocida sentencia «l'enfer, c'est les Autres», pronunciada por uno de los personajes de la pieza *Huis-clos* (1942) de Sartre¹⁰, publicada al año siguiente de la aparición de su *L'être et le néant* (1943), que en cierto modo lo ilustra y ejemplifica.

⁹ Y en otro lugar a raíz de *Cara de pan*: «Escribimos de la infancia desde nuestra mirada adulta. Ahí es donde pienso que tiene que salir ese niño o esa niña que llevamos dentro y tratar de olvidar ese buen montón de convenciones estéticas absurdas que también llevamos dentro» (Azancot, 2018).

¹⁰ Sartre, 1942, 8-94; la pieza, titulada indistintamente *Huis-clos* y *Huis clos*, en un acto, fue presentada por primera vez en el Théâtre du Vieux-Colombier en mayo de 1944. Todas las citas de este texto pertenecen a la escena V.

Me permito recordar brevemente la teoría que Sartre desarrolla amplia y farragosamente en su ensayo ontológico-fenomenológico citado en torno a la «existence de l'être», donde expone los conceptos de *être-en-soi*, *être pour-soi* y *être-pour autrui*¹¹. Los dos primeros constituyen una fusión o síntesis unitaria, siendo el *en-soi* «ce qui l'est» y el *pour-soi* el proyecto perpetuo de fundarse a sí mismo, que es lo que constituye la aventura individual del sujeto en su devenir histórico; el acceso a la temporalidad adviene a través del *pour-soi*. El mundo, donde se realiza la existencia, representa un trastorno (*bouleversement*) del *en-soi* individual, pues en él aparece irremediamente el otro (*autrui*). Ello ocurre en el campo de la percepción, de modo que al *ser visto* el yo deviene un *moi-autrui*, «un être pour autrui»: en virtud de la mirada (*regard*) ambos devienen *objeto* para el otro. Según Sartre, *ver* y *ser visto* es condición ontológica del ser humano, el cual está obligado a tomar conciencia de que la mirada del otro (*regard*) le sustrae a su ser-mismo sin escapatoria posible: «je suis dans un monde qu'autrui m'a aliéné».

Volviendo a la pieza teatral sacada de ese texto, el recinto cerrado (*buis-clos*) representa escénicamente dicha condición ontológica, el «ser interior que nos habita», en expresión de Mesa. En él toman cuerpo los conceptos mencionados. La *mirada* encadena a los personajes entre sí, los vuelve a un mismo tiempo verdugos y víctimas: «le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres», «je me voyais comme les gens me voyaient», «Tu vivras dans mon regard comme une paillette dans un rayon de soleil».

El espacio infernal en que se desarrolla la acción de nuestra novela no sólo cuenta con la mirada omnímoda de control y vigilancia de las videocámaras que lo circundan y de las autoridades que controlan y se controlan según una escala jerárquica establecida; en él se instaura un mirar recíproco que subyuga siendo subyugado («je ne suis rien que le regard qui te voit»), que impone un yo que no soy yo, haciendo de mí un ser indefenso, acorralado entre la vergüenza (*bonte*) y el orgullo (*ferté*), los cuales «me révèlent le regard d'autrui et moi-même au bout de ce regard».

¹¹ Sartre, 1943; trata de ello especialmente en la tercera parte, titulada «Le pour-autrui» y, dentro de ella, en el capítulo «Le regard», 310-368, al que pertenecen las citas que siguen.

La mirada que juzga y reprime la hallamos ya introyectada en los alumnos del *college* antes de que intervenga la coerción de los superiores. Es el resultado de una herencia antropológica e histórica que obliga a los individuos a vivir los unos junto a los otros: «nous devons habiter ensemble», dice Estelle en *Huis-clos*. Víctima de ella, con sólo iniciar el relato, es Valen, sujeta a la mirada ultrajante de sus compañeras, que la motejarán con términos despectivos e insultantes. La risa, a la que Hobbes, recuerda Canetti, atribuía el signo de la superioridad (368), esa risita insinuante y despreciativa apenas esbozada por quienes se sienten superiores o tratan de imponerse como tales, debilita a la víctima, aumentando su inseguridad y torpeza. Las risas «reales o imaginarias, Ignacio las oye todo el tiempo» (17) —como Garcin en *Huis-clos*, devorado por «Tout ces regards qui me mangent» (92)—, le persiguen donde quiera que vaya, e incluso se une a una de ellas para disimular su propia debilidad e impotencia, convirtiéndose de víctima en victimario. Ignacio intentará sustraerse a la mirada ultrajante mirando sin ser visto a través del ojo de la cerradura —caso contemplado por el propio Sartre, abriéndose entonces un espectáculo que «se propose comme ‘à voir’». Basta la percepción de unos pasos en el pasillo para que Ignacio tome conciencia de que alguien le mira: «je suis soudain attent dans mon être, j’ai tout d’un coup conscience de moi en tant que je m’échappe».

Tampoco las autoridades del «internado» (*bnis-clos*) escapan a la ley inexorable de la mirada, que pone en marcha el mecanismo de la vergüenza y el orgullo magníficamente ejemplificado en la doble faz de la figura de Ignacio, devorado por la mirada de quienes le desprecian por su inferioridad física, o por la mirada inexistente de quienes simplemente lo ignoran. Roe el ánimo de Ignacio el afán incontenible de ser visto por quien deliberadamente finge no verlo, reforzando éste su dominio y con el dominio el maltrato¹². La mirada menospreciativa del otro desestabiliza a los que parecen destinados a obedecer no menos que a los que tratan de escapar de

¹² El acoso escolar, ejercido a menudo de forma brutal y despiadada, parece ser un rasgo inquietante de nuestra época. Lo denota la sin duda involuntaria concomitancia con cuanto denuncia Michel Houellebecq en su *Les particules élémentaires* (1998), donde el adolescente Bruno presenta una afinidad sorprendente con el pequeño Ignacio de nuestra novela.

esa condición con formas compensatorias de mando y desprecio. El esquema se repite a todos los niveles. El profesor suplente se siente acorralado por la mirada de los otros, inquieto porque «no es fácil determinar si alguien nos mira mal o no, si sospecha o desprecia». A veces le parece que «los alumnos lo miran con desdén», otras piensa que, acaso, «más que irreverencia hay en ellos simplemente curiosidad o cansancio» (135). Los «inocentes» alumnos desestabilizan a la subdirectora con un apodo insultante, la Culo, que alude de nuevo a la infamante gordura. Ella, a su vez, es víctima de la mirada del Director, que la reduce a objeto que acoge o desprecia a su antojo gracias al predominio que le concede el cargo que ocupa y le consiente imponer su yo-mismo sobre todos los otros. Ver y ser visto es condición existencial que afecta a vencedores y vencidos. De ello se aprovechan los que consiguen imponerse por su «imagen». Tal es el caso de la figura antitética, e idéntica a un tiempo, del apuesto y «musculoso» Héctor respecto a Ignacio, con quien éste rivaliza y se identifica, tratando angustiosamente de adoptar su imagen. Una antítesis significativa de nombres propios que remite el primero, como es obvio, al héroe clásico de la fuerza y la victoria, y el segundo al santo de Loyola, maestro de sujeciones autoritarias y de manipulación de las conciencias de las que el muchacho es encarnación viviente. Ninguno como él es víctima de humillaciones que interioriza hasta tal punto que «no le parece mal» sufrirlas en su propia piel (50); él encarna la incapacidad, inoculada por el sistema, de discernir el blanco que ve del negro que sus superiores le imponen que vea¹³, alentando su perpetuo «no atreverse» y su extrema sumisión a cualquiera de las vejaciones de que es y será objeto: «Lo llama Gerasim, e Ignacio no comprende por qué lo hace, pero tampoco *se atreve* a preguntarlo. [...] Ignacio piensa que *quizá así está bien*, se repliega a sus pies *como un perrillo*, deja que el otro le acaricie la cabeza con suavidad. No era el protector que él andaba buscando, pero *se resigna*» (55).

La angustia propiamente existencial asume contornos infernales: el resentimiento provoca odio, el odio reclama venganza, la venganza corrompe el entramado social, y los que antes parecían indefensos

¹³ Me refiero obviamente a las palabras de Ignacio de Loyola: «Debemos siempre tener, para en todo acertar, que lo blanco que yo veo, creer que es negro, si la Iglesia hierárquica así lo determina» (Loyola, 1958, 220-221).

se convierten en verdugos dispuestos a poner en acto la humillación y el chantaje. De ahí el concepto de «espina» elaborado por Canetti, que, a su juicio, aflige a la mayoría de los seres humanos. ¿Quién no ha sido vejado por el mandato que humilla? Quien lo ha sufrido se considera víctima con derecho a infligir al otro la misma espina que ha recibido, no sintiendo compasión ni arrepentimiento. Ignacio se libra de la suya imponiéndola tal cual al que percibe como indefenso («chúpamela») y dando órdenes. En ese despiadado escenario, Sara Mesa introduce con paradójica crueldad la figura de Gerasim, que en la obrita de Tolstoi encarna la *pietas*¹⁴, la única salvación en el infierno humano que, en nuestra novela, no sólo está ausente, sino profanada, conculcada y embrutecida por la mansa violencia del Director, a la que se somete complacido el mismo Ignacio en espera de mandatos sexuales que la autora elude con elegante omisión, no siendo ciertamente los pies los que invaden el cuerpo de la víctima¹⁵.

El relato pasa del discurso sartreano a un plano más genéricamente psicológico, en el que Mesa revela una fina capacidad de análisis. Complejo de inferioridad y complejo compensatorio de superioridad se alternan en el ánimo de los varios personajes y aun dentro de uno mismo. La inseguridad aflige incluso a los más fuertes, como es el caso de Celia, que no escapa al sentimiento de culpa que le impone la mirada de las compañeras. Asume contornos casi cómicos en la figura del profesor sustituto al no «atreverse» a preguntar dónde está el baño, con efectos de incontenible hilaridad que recuerdan los apuros de Peter Sellers en el divertido *The Party* (1968), de Blake Edwards. Todo insta a la necesidad y al deseo, esencial y universal, de reconocimiento. Hegel ha sido el primero que ha concebido este deseo a partir de la dialéctica del maestro y el esclavo y, más ampliamente, en la idea de que la conciencia de sí alcanza la satisfacción sólo en otra conciencia de sí. La indiferencia, la arrogancia, la humillación y el desprecio impiden a quienes los sufren ser reconocidos en su plena cualidad humana, esto es, en su *dignidad*. Axel Honneth,

¹⁴ El nazismo, interpretando más o menos arbitrariamente el pensamiento de Nietzsche, hizo suyo el rechazo de la compasión, o piedad, codificada como ley moral, expuesto en su *Más allá del bien y del mal*.

¹⁵ Implícito el simbolismo sexual del pie, objeto, como el zapato, de fetichismo (recuérdese, por ejemplo, la filmografía de Buñuel).

en su libro *La lucha por el reconocimiento*, interpreta los conflictos sociales en la perspectiva de una «petición de reconocimiento» (Honeth, 1992). Sara Mesa focaliza esa aspiración y sufrimiento en su desencantada exploración de la maldad congénita del ser humano, que se manifiesta en formas más o menos encubiertas de violencia.

El enfoque se desplaza alternativamente del interior del ánimo humano al «sistema» y a las instituciones que lo representan. En ellas destaca la familia, burguesa y proletaria, núcleo de la sociedad descrita en la novela. Los clientes del *college*, como conviene llamarlos dado el carácter mercantil de la institución, provienen de familias acomodadas pertenecientes a una clase medio-alta de profesionales, algunos de los cuales ocupan cargos institucionales. Nuevos ricos con aspiraciones o veleidades aristocráticas, ansiosos de asegurar la inserción de sus propios hijos en el mundo que cuenta a través de la formación, o deformación, cultural y humana instituida por esa escuela elitista que, como afirma uno de los personajes, no deja de ser de medio pelo.

Padres y madres comparten la ideología del colegio y se afanan porque sus hijos sean admitidos según un criterio selectivo y discriminatorio que lo hace particularmente apetitoso. Dentro de la institución familiar, Sara Mesa concentra el tiro de sus dardos en la figura materna, a la que Elías Canetti ha dedicado páginas inclementes. El protagonismo pertenece a las madres, que acompañan directamente a sus hijos y dialogan, o mercadean, con las autoridades, imponiendo —es el caso de la madre de la Poquita— sus voluntades. Quien paga manda. De un lado, rasgos irónicos y grotescos diseñan a esas burguesonas que afectan modales de elegancia y sentimientos ficticios; de otro, una disección sutil desvela la índole de madres insospechables, como la de Valen, de la que desde el principio se subraya su espíritu servil. Canetti nos viene al encuentro al conectar la figura materna, núcleo de la familia, con la alimentación (*alma mater*), de la que dependen todos sus miembros. La dependencia del hijo de la madre nutriente —argumenta Canetti— se inicia en su propio vientre y, tras el alumbramiento, prosigue con la leche que emana de sus pechos. Es un estado de dependencia que, de forma atenuada, continúa durante años. Los pensamientos de la madre se concentran en la alimentación, necesaria para que el niño crezca. Dado que la vida del niño en los primeros años de su existencia depende de esa

acción desinteresada, el poder de la madre es absoluto. La madre siente «el más fuerte impulso a ejercer constantemente ese poder», alimentando un sentido de predominio difícilmente superable en las otras normales relaciones humanas. El niño —prosigue Canetti— «crece como un animal doméstico, él realiza los movimientos que la madre le consiente. [...]. No hay ninguna forma más intensiva de poder». Y sentencia: «la domesticación del mandato se vale de una promesa de nutrición» (Canetti, 1981, 265-267)¹⁶.

La madre de la Poquita encarna el velo de la hipocresía filistea que cubre la institución-eje del sistema. Ella se desprende de la carga que representa una hija subnormal mediante el noble pretexto del amor y protección maternales con que legitima su instinto de dominio y sus intereses. También la madre de Valen, con mayores matices, compensa el real abandono de su hija dándole un alimento que incrementa su patología alimentaria y creando un circuito maléfico en ese juego de dependencias en el que el individuo lucha por recuperar el poder que le pertenece (el sí-mismo sartreano) y le ha sido arrebatado: «El hambriento se siente vacío, comiendo vence el malestar de sentirse vacío», escribe Canetti (Canetti, 1981, 263). El psicoanálisis, por su parte, ha puesto el acento en la dependencia causada por la búsqueda de un amor maternal negado; ésta es la que mueve emotivamente a Valen y, sobre todo, a Celia, cuya búsqueda será explotada por el personaje criminal mencionado al inicio de este ensayo, provocando incluso su suicidio.

4. Anillo de conjunción entre la familia y la sociedad civil, la institución escolar se adscribe el rol decisivo de escenario único de la novela. En su específica forma de internado, reproduce el esquema de dependencia-vasallaje materno-filial descrito. Ella se contrapone a la escuela pública que los ricos desdeñan, rediseñando especularmente la brecha social que la separa de la ciudad y la que divide la ciudad misma. Bajo el imperativo del beneficio económico, que obtiene de las sustanciosas inscripciones de los ricos que la frecuentan y de la explotación del trabajo de los padres de los pobres, éstos, que, en rigor, deberían frecuentar la devastada escuela pública, son acogidos con el gesto hipócrita de la beneficencia y con falsas pro-

¹⁶ Traduzco de esta traducción italiana.

mesas de inserción y promoción social, doblando de tal modo las conciencias a la obediencia en virtud de una gratitud debida.

En realidad, el dominio a través de la obligada gratitud a quien «alimenta» condiciones favorables para el propio crecimiento se ejerce sobre *todos* los alumnos, sujetos a los criterios disciplina-rios destinados a forjar el espíritu de subordinación que el sistema exigirá a quienes un día lo regenten. Escribe Canetti: «Los que son especialmente destinados a recibir órdenes, los que se encuentran más involucrados en este proceso, son los niños. Parece un milagro que no se derrumben bajo la carga de órdenes y que sobrevivan a las iniciativas de los educadores. Pero para ellos todo es natural como el morder o el hablar, y no menos cruel de lo que tiempo a venir impondrán a sus hijos». No hay inteligencia ni don alguno que valga: «Cada niño, aun el más común, no olvida ni dispersa ninguna de las órdenes con las que se le ha hecho violencia» (Canetti, 1981, 369). De ahí la mencionada teoría de la «espinas», según la cual el individuo humillado y torturado revierte en el otro lo sufrido.

El internado oculta sus fines de sumisión y obediencia blasonando el espíritu de libertad que lo inspira y sosteniendo que la disciplina impuesta nada tiene que ver con el castigo. Y, sin embargo, de castigo se trata, como queda apuntado desde el primer capítulo, cuando Celia, tras su gesto de rebelión abortado, prevé la «bronca de la Culo» o «un castigo del Director» (14-15). El castigo destinado aquí a los indóciles e insubordinados no consiste en la baqueta y ni siquiera en la expulsión de vieja memoria. Asume la forma carce-laria del interrogatorio a la que Canetti ha dedicado el sustancioso capítulo «Pregunta y respuesta» de su obra (Canetti, 1981, 344-350): «Hacer una pregunta significa actuar para penetrar. Cuando la pre-gunta es usada como medio de poder, penetra como un cuchillo en el cuerpo del interrogado. Se sabe ya lo que se podrá encontrar, pero se quiere encontrar realmente y tocar con la mano». Es así como se desenvuelve el interrogatorio que sigue a la intentada fuga de Celia: «—Si sabe que íbamos allí, ¿por qué me pregunta todo el rato dónde pretendíamos llegar?». Interrogatorio propiamente judicial, como pone en evidencia la objeción que el Guía hace al tribunal inquisi-dor de que la interrogada no tiene un abogado defensor, como es su derecho: «En otras circunstancias, sus padres estarían aquí para defenderla, o al menos apoyarla» (25).

Celia se defiende con el arma del silencio, de modo que las preguntas —dice Canetti— son como flechas desperdiciadas en el aire que irritan y exasperan a quien ve amenazado su sentido de poder. Asume contornos patéticos en la figura de la subdirectora, apesada entre la espada todopoderosa del Director, que la domina con el silencio y el desprecio, y la pared de goma de Celia, que, inflexible ante las amenazas, deja que las preguntas sean flechas perdidas en el aire: «y cuando lo dice, [la Culo] *clava en mí* una mirada acuosa que tiene algo de pulverizador» (26).

El silencio del interrogado —prosigue Canetti— custodia el *secreto* con que se defiende quien se halla indefenso ante fuerzas superiores. El secreto constituye una especie de armadura que permite recuperar el sí-mismo sartreano, la propia identidad y el poder que le ha sido sustraído. Ante la idea de sufrir un castigo, Celia siente el afianzarse del propio yo, siempre amenazado: «Mi vanidad se siente espoleada» (14). Lo explica Canetti: «El secreto está en el núcleo más interior del poder», «El silencio ante una pregunta es como el rebotar de un arma sobre un escudo o armadura». Enmudecer es una forma extrema de defensa; el que enmudece no se expone, pero parece más peligroso de lo que es. Ante el fracaso del interrogatorio, la autoridad vira por el seguimiento, que hace pasar por «protección» al perseguido. El secreto de Celia se mantiene a lo largo de toda la novela, mostrando el potencial defensivo del individuo. Ésta es la faceta «optimista» de la novela¹⁷.

El criterio formativo del *college* según el modelo de la eficiencia y el éxito personal que demanda el sistema se contrapone clamorosamente a la función teóricamente primaria de la escuela, que debería educar a los jóvenes ciudadanos a devenir conscientes de sí mismos y de la propia civilización para elevarse por encima de su individualidad empírica y acceder a la esfera de lo universal o, diría Hegel, de la sustancia ética. La escuela «educa» y eleva por encima del propio no saber (según la etimología del *educere*) y «forma», o sea, confiere una figura de contornos claros y definidos. Bien que mal, en Europa, la escuela pública, en esos años en que se coloca la novela, era un

¹⁷ No se trata, precisa la autora, de «que yo tenga una visión pesimista de la vida, diría que es más bien al revés, aunque a la hora de escribir voy a hacerlo siempre de lo que me inquieta» (Azancot, 2018).

derecho garantizado a todos los ciudadanos sin distinción, se regía por criterios sociales de igualdad e inclusión y por criterios pedagógicos basados en la libertad de expresión. Tenía, además, la función de «ascensor social», por lo menos antes de que se impusiera la ola neoliberalista de los Ochenta. La novela la menciona a propósito de Héctor (47), que se sospecha pueda provenir de una escuela pública, dado el carácter «inclasificable» e incontrolable que lo distingue.

La escuela que se delinea en las páginas de la novela se conforma según un modelo obsoleto que separa (los sexos, los estamentos...) y que en el presente neoliberalista está resurgiendo vigorosamente a través de la escolarización privada subvencionada por el Estado a expensas de la pública, dejada a pobres e inmigrados. Poco se sabe de lo que allí se enseña. Vemos que se cultivan con ahínco deportes exclusivos que remarcan la separación de clases. Que lo inspire el clásico *mens sana in corpore sano* lo desmiente la «mente» distorsionada de los alumnos por efecto de la inexistente o deformada formación familiar aun antes de que intervenga la del colegio. Sara Mesa, contraria a la dispersión y a la reiteración, concentra la mentalidad de padres y madres en la madre de la Poquita, emblemática de una clase venida a más, que describe con rasgos caricaturescos, sin abandonar la crudeza cuando ve a esa mujer minúscula, a la que el dinero le hace creerse importante, alejarse tambaleante «por la prisa, la determinación y el asco» (30). Sólo sabemos que el profesor ficticio, siendo un escritor y no un funcionario de la enseñanza, parece estar convencido de que se aprende a escribir escribiendo y de que las redacciones que impone a sus alumnos para que hablen de sus experiencias personales, reales o imaginarias, favorecen la reflexión personal y la creatividad. La censura que le viene impuesta desde lo alto permite suponer que la enseñanza generalmente impartida a jóvenes destinados a la obediencia se basa en la repetición mnemónica, como sugiere la clase de historia y de las instituciones políticas desplegada por la profesora sin orden ni concierto, y en el cultivo de materias de orden práctico, como conviene a quienes llevarán las riendas del Estado en una sociedad de consumidores de mercancías y de súbditos fieles al orden sistémico. Esos alumnos sanos, limpios y disciplinados muestran ya, con indicios inequívocos, su propensión al silencio obediente, a la delación, a un individualismo que no conoce más compañerismo que el que establece con los de su clase

en desprecio de los que se hallan rebajados en espacios subalternos. En suma, «cabezas agachadas de los alumnos» sobre sus pupitres (49), domesticadas para la aprobación sumisa y el silencio.

Entre ese alumnado ya predispuesto para ejercer la función de mercenarios destaca la figura de Celia, que toma la palabra en la primera escena, mostrando su individualidad rebelde que la condena al aislamiento al que están abocados aquellos pocos (los «héroes»¹⁸) que rechazan sumirse en el rebaño. No por acaso se proscribe «el aislamiento», que «en el tiempo libre no es beneficioso» (20). Su nombre, Celia, la hace hija del cielo, celestial y pura, ajena al sentimiento de culpa que invade a la mayoría («sé que me culpan», 15), fiel a su moral personal y a los dictámenes de su sola conciencia (44). Es, al mismo tiempo, la lucidez mental, la observación atenta, la duda: la *lux* de la razón que da nombre al gato que se le impone como mascota en lugar del gato callejero y libre que ella desea, el cual será brutalmente sacrificado, anticipando su propio sacrificio y el de Ledesma, quien, como ella, opta por el gesto libertario del suicidio, reivindicado como expresión suprema de libertad por el pensamiento clásico antiguo, recuperado por el neoclasicismo y luego por Schopenhauer como acatamiento a la Voluntad.

Si en el espacio social del alumnado prevalece la ley salvaje del más fuerte, que las autoridades dejan que se extienda impunemente, en el de los adultos impera un modelo comportamental de matriz barroca, basado en la simulación, la ocultación y el engaño. Reaparece el tablero de juego en el que, ocupando cada cual el sitio que le toca en la escala jerárquica que lo compone, gana ya no el más fuerte, sino el más hábil, como enseña Martínez, ganador invencible de partidas de ajedrez que propone sin tregua a sus contrincantes. Tierra de lobos que devoran a los inocentes y se devoran entre sí en una lucha sin cuartel, solapada e inmisericorde, donde las relaciones interpersonales se reducen a la ocultación y la sospecha. Se reproduce entre ellos esa condición tan radicalmente humana que hemos visto entre los alumnos, obsesionados por el *cómo son vistos*, ocultando bajo el disfraz de la apariencia lo que *son* o aparentando lo que quieren que los demás crean que son. El atreverse o no atreverse,

¹⁸ Sara Mesa asume explícitamente los conceptos de «héroes» y «mercenarios» desarrollados por Canetti en la obra citada (Canetti, 1981, 277-279).

síntoma de un congénito sentimiento de inferioridad, determina la posición de los personajes en el tablero de juego. El Guía «titubea, levanta la mano, pide la palabra», incapaz de abrirse paso y de imponerla. Basta esa tímida solicitud y un cuerpo «retaquito» y «enfermizo» para no «inspirar» respeto (25). Impondrá sus órdenes a los que percibe parecidos a sí mismo, clavándoles las «espinas» que han ocasionado su inseguridad con la ilusión de liberarse de ellas. Patética es la figura de la Culo, que, como indica el apodo, no consigue imponer respeto ni autoridad a nadie. Significativo es el caso del profesor sustituto, el impostor por definición en ese agregado social de impostores. La autora le da el nombre de Bedragare, que en sueco significa impostor. Me pregunto si esta elección está relacionada con la expresión «hacerse el sueco», porque, en el fondo, su impostura consiste en escurrir el bulto, en «desentenderse». Ese hombre que tampoco «se atreve» (incluso a preguntar dónde está el aseo), que elude sus responsabilidades, que renuncia sin más a una mujer cuando ve frustradas sus aspiraciones procreativas, que ante la ignominia que por fin descubre halla la oportunidad de escapar del *college* gracias a su incontenible reacción histérica ante una escena que, por fin, no puede ignorar, es, a los ojos de la autora, el impostor por excelencia. Lo cual es significativo. Pues Bedragare, en el fondo, es una buena persona; tan es así, que Gabriela lo considera parecido a las dos figuras sacrificiales que ella ha conocido a fondo. El profesor-escritor es en realidad un intelectual que, de buena fe, procura descubrir la verdad, y la descubre, introduciéndose valerosamente en un camino peligroso lleno de insidias y traiciones. No creo en absoluto, como sostiene Sánchez-Couto, que su ataque histérico sea fingido (Sánchez-Couto, 2020); es auténtico, pero deviene la ocasión para escapar de una situación que teme y de la que no sabe cómo librarse. Bedragare es simplemente un cobarde, como le espeta «la loca Loca», un hombre en manos de una hermana que le ha impuesto su voluntad, a la que no ha sabido oponerse. Incapaz de encararse con la realidad y de denunciar el crimen, deviene de tal modo cómplice involuntario, que es, como he anticipado, el «delito» por excelencia que la novela denuncia. Por eso merece el escupitajo de Valentina, cuyo nombre, pese a la devastación de su cuerpo, denota salud, robustez, determinación y firmeza.

5. El *college* es el símbolo del desarraigo de las «raíces éticas» que la autora pone al descubierto a través de la condición humana, o no-humana, del cuerpo docente, implicado en la actuación de un crimen de proporciones gigantescas. Héroes y mercenarios, recuerda Mesa de la obra de Canetti: héroes que dan la vida en un gesto sagrado (sacri-ficio) destinado a no surtir efecto alguno en un mundo en que todo es mercancía, empezando por las relaciones familiares descritas por Tolstoi y Bernhardt en los relatos mencionados y por el propio Sartre en su *Huis-clos*, donde dentro del matrimonio se practica la tortura y el homicidio. En la microsociedad que la novela describe no cabe sino la álgida ética del *do ut des* que preside nuestra sociedad del consumo. De un lado la escuela «siempre invierte» (43); de otro, el prójimo deviene objeto de compra y venta mediante la generosidad de los «regalos» que los poderosos ofrecen a sus víctimas: el Guía regala el gato a Celia, la madre de la Poquita la llena de regalitos estúpidos, el Director camela a Ignacio con regalos de poca monta que deberían resultarle insultantes si no estuviera ya irremediablemente a merced de sus manos enajenantes. Todos ellos son mercenarios al servicio de las causas más degradantes en esa lucha por la «supervivencia» inherente a la naturaleza humana que Canetti describe sin complacencias.

Un individualismo feroz ha destruido el tejido compacto de las relaciones sociales en la que el hombre que no ha dejado de ser hombre halla el sentido de su existencia. En último término, la novela denuncia el exterminio de la *communitas* y de la comunicabilidad que la compacta. Lo hace afrontando la cuestión del lenguaje, asunto grato al postmodernismo que Sara Mesa examina desde angulaciones diversas. Los inútiles intentos telepáticos del buen Ignacio plantean con ironía la cuestión de la comunicación no verbal que se verifica a través del cuerpo. La mirada, aparte de su sofocante presencia ya examinada, admira, adula, seduce o menosprecia. La risa ridiculiza y humilla, y la sonrisa, insidiosa, tiende la trampa («El Guía»). Un simple levantar o fruncir las cejas expresa indignación, sumisión, amenaza o sorpresa. Habla el cuerpo que se tambalea inseguro o avanza con paso firme hacia el avasallamiento del otro. A Celia, que encarna la observación atenta, no se le escapa el significado de la gestualidad de los mayores y la intencionalidad de sus palabras. El lenguaje es plurivalente. Construye una realidad ficticia

que el poder inculca en los individuos con la propaganda, manipulando sus mentes. Las palabras melifluas de la madre de la Poquita, sus reiterados y relamidos «cariño», esconden el «asco» que siente en sus adentros por una hija que no puede ostentar como un trofeo (43-44). Las palabras ocultan o, por el contrario, traicionan y revelan involuntariamente la verdad, como cuando la madre de Héctor con su «deshacernos del niño» pone al descubierto la verdadera intención del propósito que esconden sus palabras (19). La palabra puede ser instrumento de sumisión o de liberación. En Cárdenas, las pintadas en la parte exterior de las murallas impiden a sus habitantes tomar conciencia de una realidad, de un discurso otro, que podría incentivar el disenso y la rebelión: «Ciertas rebeldías son imposibles de emprender si uno no sabe qué hay detrás del muro» (268). En el colegio se evita el contacto y la conversación entre los miembros de los dos grupos antagónicos para no alterar el pensar unilateral de los mismos. Sara Mesa insiste en el significado de aquello que se expresa por medio de una empatía que no pasa por la racionalidad, o de un lenguaje inarticulado que sólo algunos captan y descifran. Celia comunica con la Poquita a través de la primera y descifra intuitivamente el segundo en el canto del cárabo¹⁹. En contrapartida, la verdad, cualquiera que ésta sea, exige que se pronuncie la palabra.

Responsables de la destrucción de la *communitas* son los que callan. Porque el crimen que se reitera entre las cuatro paredes del internado consiste en impedir a víctimas inocentes el conocimiento de lo real por medio de la incomunicación que se les impone, lo cual hace que asuman como cosa «natural» la ficción homicida. En último análisis, consiste en deconstruir las condiciones que posibiliten la génesis de una conciencia y, con ella, la aparición de una subjetividad antagónica respecto a los modos y condiciones del sistema, neutralizando la concepción de alternativas. Colonizadas sus mentes en el momento crucial de su germinación, hombres sin conciencia arrebatan la suya a seres indefensos que quedan así reducidos a la pura animalidad. Sara Mesa lo dice con crudeza al mostrar los recipientes de plástico que contienen la comida, puestos ante las puertas de sus cubiles. No puede decirse que nuestra joven escritora ande con mano ligera.

¹⁹ Se detiene en las referencias al mundo de los pájaros en la obra de Mesa Avilés Diz, 2020, 182-183.

Una sombra de impotencia se cierne sobre el escenario infernal descrito. Oponerse a la barbarie de una civilización que no distingue el bien del mal o asume como norma la normalidad del mal parece empresa imposible en un mundo en el que se ha abierto un «foso en el que nos precipitamos...», como dice Ledesma repitiendo las palabras del loco de Tarkovsky. A pesar de ello, un rayo de luz atraviesa la novela desde su primera página. En ese mundo de siervos y mercenarios destinados a «formar» a las generaciones futuras, tres héroes afrontan el precipicio con el gesto rebelde y liberatorio del suicidio, esto es, con «[l]a negación del ser», que «es lo que le da la fuerza de su rebeldía» (268).

Bibliografía citada

AVILÉS DIZ, Jorge. (2020) “Espacio diegético y subjetividad”. *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*, César Ferreira y Jorge Avilés Diz (Eds.). Valencia. Albatros Ediciones. 177-197.

AYETE GIL, María. (2020) “La propuesta estética de Sara Mesa” *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*, César Ferreira y Jorge Avilés Diz (Eds.). Valencia. Albatros Ediciones. 75-105.

AZANCOT, Nuria. (2018) “Sara Mesa, La esencia de la literatura es el conflicto, no la perfección ni la belleza”. *El Cultural*. 21 de septiembre de 2018, s.p.

BUSQUETS, Loreto. (2018) “El romanticismo pictórico de los *Romances históricos* de Rivas”. *Ensayos de literatura comparada*. Córdoba. UCOPress. 191-231.

BUSQUETS, Loreto. (2020) “Ciencia y Arte en el pensamiento estético español (1875-1900): una poética vitalista y solidaria”. *De estética y poética en España (1830-1930)*. Pisa-Roma. Fabrizio Serra, editore. 69-109.

CANETTI, Elias. (1981) *Massa e potere*. Milán. Adelphi Edizioni. 1981 *Masse und Macht* (1960), trad. italiana.

CROUCH, Colin (2000) “Coping with Post-democracy”, *Fabian Ideas*. 598. Londres. The Fabian Society. <https://www.fabians.org.uk/wp-content/uploads/2012/07/Post-Democracy.pdf>. s.p., 39 pp.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. (1980) *Mille plateaux*, “1. Introduction : Rhizome”. París. Les Éditions de Minuit. 9-37.

ELIOT, T.S. (1920) “Tradition and the individual talent”. *The sacred wood*. Londres. Methuen & Co. 42-53.

ELIOT, T.S. (1945) *What is a classic?* Londres. Faber & Faber Limited.

“Entrevista a Sara Mesa”. (2020) *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*, César Ferreira y Jorge Avilés Diz (Eds.). Valencia. Albatros Ediciones. 223-233.

HONETH, Axel. (1997) *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona. Crítica, Grijalbo Mondadori.

ILLICH, Ivan. (1978) *Némesis Médica*. México DF. Editorial Joaquín Mortiz. <http://comunizar.com.ar/wp-content/uploads/Ivan-Illich-N%C3%A9mesis-M%C3%A9dica.pdf>, 226 pp.

KUNDERA, Milan. (2011) “L’héritage décrié de Cervantès”. *L’art du roman. Oeuvre*, 2 vols. París. Gallimard, nrf. II. 639-651.

LOYOLA, Ignacio de. (1958) *Ejercicios espirituales. Ejercicios espirituales y Directorio de S. Ignacio de Loyola*. Barcelona. Editorial Balmes.

MESA, Sara. (2012) *Cuatro por cuatro*. Barcelona. Editorial Anagrama.

Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa. (2020) César Ferreira y Jorge Avilés Diz (Eds.). Valencia. Albatros Ediciones.

“Postmodernismo, estilo y subversión, 1970-1990. Victoria & Albert Museum. 23 septiembre de 2011 al 15 de enero de 2012”. 23 de septiembre de 2011. <http://cgaleño.blogspot.com/2011/09/posmodernismo-estilo-y-subversion-1970.html>

TUBELLA, Patricia y RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. (2011) “El posmodernismo se convierte en historia moderna”. *El País*. 22 de septiembre de 2011. https://elpais.com/diario/2011/09/22/cultura/1316642404_850215.html, s.p.

SÁNCHEZ-COUTO, Esther. (2020) “La crisis del silencio en *Cuatro por cuatro*”. *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*, César Ferreira y Jorge Avilés Diz (Eds.). Valencia. Albatros Ediciones. 123-140.

SARTRE, Jean-Paul. (1942) *Huis-clos, suivi de Les Mouches*. París. Éditions Gallimard. 8-94.

SARTRE, Jean-Paul. (1943) *L’être et le néant*. París. Librairie Gallimard, nrf., 8^a ed.