

**CLAVES EN LA ESCRITURA DE LARA MORENO:
POR SI SE VA LA LUZ EN EL MARCO DE
LA NUEVA NARRATIVA RURAL**

**KEYS ON LARA MORENO'S WRITING:
POR SI SE VA LA LUZ IN NEORRURAL NARRATIVE FRAME**

CARMEN M. LÓPEZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE MURCIA

Resumen: El propósito de este artículo es analizar la escritura de Lara Moreno en el marco de la narrativa neorrural. Nuevas tendencias literarias como el ruralismo o el giro hacia el campo suponen una reacción contra el poder hegemónico de las ciudades que emergió en el siglo XX. La ficción española ofrece en muchos casos un camino narrativo para explorar las representaciones literarias del ruralismo en el siglo XXI. Desde esta perspectiva, se propone profundizar en *Por si se va la luz*, una novela escrita por Lara Moreno en la que Nadia y Martín abandonan la ciudad para ir a vivir al campo ante el ascenso de la crisis económica. Este acontecimiento supone una grieta o un corte desde una perspectiva simbólica, de acuerdo con los diferentes ejes en que la novela se estructura: la tensión entre los espacios rural y urbano, los cruces

entre los instintos animales, la sexualidad y la racionalidad, así como la relación que los personajes establecen con el lenguaje y el silencio para verbalizar la distopía desde un escenario rural.

Abstract: The aim of this article is to analyze the writing of Lara Moreno in the frame of neorrural narrative. New literary tendencies such as ruralism or the turn to the countryside supposes a reaction against the hegemonic power of cities which rise on twenty centuries. Spanish fiction offers in many ways a narrative camine to explore literary representations of ruralism in XXI century. From this perspective, it is proposed to delve into *Por si se va la luz* (2013) a novel written by Lara Moreno, in which Nadia and Martín leave the city to go to live to the countryside considering the rise of economic crisis. This event



suposes a crack or cut on a simbolic way, according to the different axis in which the novel is structured: the tension between rural and urban spaces, the between animal instints, sexuality and rationality, so as to the relationship which character stablish with language and silence in order to verbalize the dys-

topia from the rural scenery.

Palabras clave: Lara Moreno; narrativa hispánica; neorruralismo; crisis; distopía.

Keywords: Lara Moreno; Hispanic Narrative; Neorruralism; Crisis; Dystopia.

INTRODUCCIÓN

Definir el lugar de Lara Moreno (Sevilla, 1978) en la narrativa hispánica actual no es tarea sencilla. A veces las voces jóvenes, aquellas voces impregnadas de savia nueva y talento meritorio, por el injustificado criterio de la inexperiencia, se relegan a un plano secundario y solo pasado el tiempo la crítica les dedica, para decirlo en palabras de Kermodé, una ferviente “forma de atención” (1988: 63).

En el periplo de Lara Moreno, si bien tan solo dos novelas publicadas *Por si se va la luz* (Lumen, 2013) y *Piel de lobo* (Lumen, 2016), jalonan su carrera literaria (avaladas ambas por el Grupo Editorial Lumen), su andadura en el mundo de las letras como novelista, poeta y editora la situaba ya en los primeros años del siglo XXI como un joven escritora que tanteaba en sus inicios literarios entre los libros de relatos, *Casi todas las tijeras* (Quórum, 2004) o *Cuatro veces fuego* (Tropo, 2008a) y poemarios como *La herida costumbre* (Puerta del Mar, 2008b) y *Después de la apnea* (Ediciones del 4 de Agosto, 2013a). Focalizando de modo sucinto nuestra atención en la narrativa breve, no ha de pasar inadvertido que muchos de sus cuentos están compilados en numerosas antologías, como la prestigiosa *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (Menoscuarto, 2010) y *Antología del microrrelato español. El cuarto género narrativo* (Cátedra, 2012).

Asimismo, su labor como editora en *Caballo de Troya* desde 2017, recogiendo el testigo del escritor Alberto Olmos, hace de su figura un eje fundamental en el marco de las fuerzas institucionales, en pos de visibilizar proyectos editoriales aún en ciernes y voces nuevas que no han gozado del favor de la crítica ni del gran mercado editorial. Además de editora invitada de *Caballo de Troya* en 2017, es editora *freelance* e imparte talleres de escritura en Madrid, su lugar de residencia actual, compartiendo su visión de la literatura y su experiencia en el mundo de las letras.

Profundizando en su trayectoria creativa, su voz ocupa un lugar indiscutible en el panorama de las letras hispánicas del siglo XXI, en virtud de una templanza no exenta de valentía en la escritura para abordar temas candentes en la sociedad distanciándose de un tejido burdo o realista. De manera concreta, en

Por si se va la luz (2013), eludiendo el dato histórico o una visión realista, construye un universo simbólico en un escenario rural. El simbolismo como rasgo de su estética literaria encierra soterrado una ética de la propia escritura: decir la crisis desde otro lugar, decirla como distopía, no como denuncia directa de la realidad visible, sino a través de un mundo imaginario que tiene mucho de simbólico y de literario pero que, tras sus perfiles, emana de sus entrañas una visión sórdida del neoliberalismo, de la sociedad del bienestar y del consumo que conduce a la asfixia del hombre contemporáneo en las grandes ciudades monstruo. En palabra de Nadia, el personaje ficticio más complejo de la obra, “primero llegaron los recortes y luego las restricciones, el paraíso construido por el hombre siempre tiene un mal morir” (Moreno, 2013b: 115).

Centrándonos en *Por si se va la luz*, el hilo argumental de la novela se puede sintetizar en unas líneas: dos antiguos urbanitas, Nadia, una artista fracasada, y Martín, un tímido investigador, abandonan la ciudad según recomendaciones de *La Organización* para habitar un espacio rural, huyendo de los imperativos de la crisis económica, como vía de escape ante lo que Nadia define como “la gran esquizofrenia de nuestro sistema económico y social” (2013b: 41), ese sistema de bienestar y artificio que ofrece la sociedad de consumo del neoliberalismo. Para tal propósito, apenas se llevan algunos objetos (cincuenta libros, algunos fármacos, los parches anticonceptivos y la copa menstrual de Nadia, lienzos en blanco y pinturas), pues su objetivo hallar lo esencial, regresar a su origen, bucear en lo profundo hasta lograr su auto-conocimiento.

Al principio a Nadia le cuesta adaptarse a ese espacio rural. Padece los síntomas de una enfermedad febril, postrada en cama, sin enfrentarse a la nueva vida que Martín le propuso y de la que ella descreyó desde un principio. Sin embargo, la novela ofrece una evolución de estos dos personajes, cuyos cambios vienen marcados por la interacción con las pocas personas que habitan ese medio rural: Enrique, dueño de un bar; Elena, personaje ancestral de tintes mágicos, bruja y santera; y Damián, anciano con graves problemas de salud, insignia de una civilización extinta.

Es cierto que en ese espacio hay luz eléctrica y agua corriente pero, ¿y si se agotan? ¿y si se va la luz? *Por si se va la luz*, hipótesis incesante que recorre la escritura de Lara Moreno, ausculta el corazón y las entrañas de esta pareja de treintañeros en otro tiempo urbanitas, que lo dejaron todo... Desde estas coordenadas, la novela explora los vericuetos del alma humana de siete personajes cuya identidad y convicciones se redefinen de manera incesante a lo largo de la obra.

LA POÉTICA DEL CORTE: VIVIR CON “UNA GRIETA EN CADA PÁRPADO”

La elección de la grieta como eje físico y simbólico remite a varias razones que motivan su eficacia crítica. La primera de ellas es de naturaleza textual: el narrador menciona el sintagma “una grieta en cada párpado” (2013b: 176) para

incidir en el corte y el quiebro de fronteras, pues toda la novela fluctúa a partir de los desdibujados límites entre ciudad / campo, humano / animal, racionalidad / instinto, deseo / frustración. Sin embargo, más allá de este componente textual que orienta y explicita la exégesis de la novela, el corte materializado en grieta se erige como motivo simbólico de gran capacidad explicativa para asediar un análisis de la obra.

Desde esta poética del corte, trazaremos un análisis crítico interpretativo a partir de la imagen de la grieta como hilo conductor de los distintos aspectos abordados en la novela. Estableciendo un matiz de contraposición entre los conceptos de cicatriz y grieta, aunque la novela es también espacio de cicatrices o heridas mal cicatrizadas, el predominio de la grieta apoya la opción interpretativa aquí adoptada. La cicatriz entonces opera como opuesto de la grieta. La cicatriz incide sobre la carne, es unión, juntura de lo desunido. La grieta es una escisión orgánica, material, abertura geológica. En tanto que la cicatriz es reconocimiento, con el arquetípico ejemplo de Ulises reconocido por su nodriza Euriclea al regresar a Ítaca (Gruia, 2015: 9-16), la grieta es desconocimiento, corte, olvido.

Descendiendo al tejido de la prosa, a las entrañas de la narración, todo en esta obra de Lara Morena es grieta, hendidura, corte, pero su escritura, a su vez y paradójicamente, tiene mucho de sutura, de alivio, de salvación para el alma. Desde una portada sorprendente, la primera grieta con la que se encuentra el lector -antes de abrir el libro- no es otra que una veta de madera rota, horadada, tronchada. Las grietas subsiguientes serán todas intraficticias, vehiculadas en distintos núcleos de significación que conciernen al espacio (rural / urbano), a la animalidad (animal / humano), al sexo (deseo consumado / frustración) y al lenguaje (alogicismo / racionalismo discursivo).

Sin embargo, y para afirmar aún más la validez de la grieta como concepto simbólico y crítico, preciso es incidir en que esta hendidura no funciona como corte brusco y abrupto, no escinde de manera total, sino que horada parcialmente objetos y espacios resquebrajados. Como bien reflexionó Bataille a propósito de lo "informe", refiriéndose a lo que no se materializa en una forma concreta y definida, esta función se ofrece como modo de "poner en desorden en toda taxonomía para anular las oposiciones en las que se funda el pensamiento lógico y categorial" (Bataille, 1929). Concretando esta idea en la novela, la ruptura de las tensiones dialécticas rural / urbano, animal / humano, deseo / frustración, entre otras, emerge en la escritura de Lara Moreno como una liberación, un corte o una grieta que desdibuja los perfiles que han regido la lógica del pensamiento categorial en Occidente, aboliendo sus normas y principios. Con la grieta informe que resquebraja sin partir de cuajo las dicotomías, se cancela la dialéctica entre ciudad y vuelta a los orígenes en el campo, clausurando también la delimitación exhaustiva de lo animal y lo humano, como se verá en las páginas que siguen al deslindar cada uno de estos motivos.

AGRIETAR EL ESPACIO: DEL ENTORNO URBANO A UN ESCENARIO RURAL

Desde las coordenadas cronotópicas, la novela revela una grieta espacial y cultural concretada en el desplazamiento de la ciudad al campo. Ante este hallazgo en el panorama narrativo hispánico del siglo XXI, cabe preguntarse: ¿Es esta una nueva tendencia en las letras hispánicas actuales? ¿Desde qué lugar se revisita el tópico del escenario rural? En un artículo periodístico publicado en *La Vanguardia* bajo el título “La literatura vuelve al campo”, Álvaro Colomer (2014) reflexionaba sobre una posible línea o tendencia narrativa consistente en visitar escenarios rurales no tanto como regresión a los orígenes sino como forma de exploración y auto-conocimiento del yo en el clima asfixiante de las grandes ciudades contemporáneas. Ante tal crisis de valores, la narrativa hispánica ha auspiciado un resurgir del escenario rural como *topos* hegemónico: una novela rural cuyo antecedente se cifra, según Colomer (2014), en la novela apocalíptica de tradición anglosajona de Cormac McCarthy (*La carretera*), en el territorio latinoamericano con Rafael Pinedo (*Plop*, Salto de Página, 2007) y en el entorno netamente hispánico e insular con Cristina Fallarás (*Últimos días en el Puesto del Este*, Salto de Página, 2013) y Manuel Darriba (*El bosque es grande y profundo*, Caballo de Troya, 2013).

A mi juicio, aunque Colomer cita las obras de McCarthy, Pinedo, Fallarás o Darriba como línea inaugural de la tradición rural, la obra de Lara Moreno se distancia de los tintes apocalípticos para abundar en un universo simbólico creado *ex professo* como alternativa a la crisis. Por esta razón, resulta más idóneo considerar su novela como una de las “formas de la distopía”, marbete acuñado con gran acierto por Pozuelo Yvancos (2016: 8) para referirse a distintas modulaciones narrativas de la distopía que el crítico y teórico cifra con gran acierto en una tríada de narradores compuesta por Isaac Rosa, Lara Moreno y Andrés Ibáñez.

En una entrevista el escritor Sergio del Molino ponderaba “la necesidad volver a las raíces míticas, a los orígenes familiares. No tanto para narrar el campo como para narrarse a sí mismos” (Gordo, 2016), pues su generación “ha encontrado un filón en lo rural” a partir de *Intemperie* (2013) de Jesús Carrasco (Martín Rodrigo, 2016). En esta segunda ola de la novela rural, que se distancia de las apuestas estéticas del tardofranquismo para centrarse en la era neoliberal, Colomer (2014) sitúa como obras pioneras de esta suerte de “neorruralismo” la ya citada *Intemperie* (Seix Barral, 2013) de Jesús Carrasco, *Lobisón* (Tusquets, 2012) de Ginés Sánchez, *El niño que robó el caballo de Atila* (Libros del Silencio, 2013) de Iván Repila, *Belfondo* (Principal de los Libros, 2011) de Jenn Díaz y *Por si se va la luz* (Lumen, 2013) de Lara Moreno. Estas dos últimas escritoras nos interesan de un modo especial en la medida en que ambientan sus ficciones en aldeas rurales de pueblos perdidos de España. A ella podría añadirse la enigmática ubicación de *Las efímeras* (2015) de Pilar Adón, a partir de los recovecos ocultos de las niñas en la comuna La Ruche de París como experimento utópico: “Pilar Adón encandiló con justicia por doquier con un neorruralismo en la órbita estrenada con magisterio por *Intemperie* de Carrasco en 2013”, al saber captar esa

“sociedad aislada y asfixiante de Las efímeras” (Estévez, 2016: 4). La novela de Adón, salvando las distancias, conecta en muchos puntos con la veta neorrural y distópica que Lara Moreno bosquejó dos años antes en *Por si se va la luz* (2013).

Haciendo balance a partir de estas breves calas sobre la novela rural en la tradición hispánica, surge este interrogante: ¿Qué aporta esta nueva hornada de escritores y, concretamente, *Por si se va la luz* de Lara Moreno al panorama hispánico actual? Reflexionando primero sobre si existe una novedad absoluta o una continuidad en la tradición de un ruralismo ya asimilado, nos posicionamos del lado de esta última idea. En este sentido, más que de novedad o tendencia inusitada, habría que referirse a un retorno a lo rural revisitado desde otras coordenadas éticas y estéticas. Frente a la narrativa rural de Delibes, Cela, Benet o Matute durante el Franquismo, y de Atxaga, Llamazares o Mateo Díez durante el posfranquismo, donde el escenario rural era cercano y conocido de primera mano por los novelistas, la nueva oleada de escritores proclives a situar sus ficciones en el campo, propenden a alcanzar un cierto halo de esperanza del yo en este entorno rural revisitado desde un perfil simbólico.

Este componente simbólico adquiere gran pujanza en la novela de Lara Moreno, a partir de la llegada de Nadia y Martín a un pueblo semi-abandonado, sin localización geográfica concreta, que *a priori* nada ofrece y que, por tanto, deshace el idilio para retornar a un código impuesto por los pocos habitantes de ese espacio rural. El perfil se quiebra cuando en el escenario rural son los habitantes que ya estaban ahí (Elena, Enrique y Damián) quienes han marcado las reglas: “Aquí hay unas reglas y son ellos, y no al revés, los que nos ayudan a subsistir. Estamos en sus manos, nuestra inexperiencia nos delata” (Moreno, 2013b: 102-103). En este sentido, Nadia y Martín únicamente modelan su conducta, han entrado en otro tipo de dependencia (la de los habitantes del pueblo), en detrimento de “la dependencia virtual, el monstruo que se fagocita a sí mismo” (p. 103).

Pese a todo, en el cruce de tiempos y espacios, nunca el cero es real, un empezar *ex nihilo* o *ab ovo*... Hay un pasado que pesa como una losa y, en efecto, la etapa en el medio rural es experimentada por estos dos personajes como un estado de nueva ineptitud, un adaptarse a lo que no conocen, aceptando unas normas, acogiendo una forma de vida para ellos ignota. Hay que aprender a desprenderse y renunciar. No obstante, habría que matizar que el abandono no es total: hay agua y luz. El vacío no es absoluto, si bien las necesidades básicas resultan un milagro. Nadia y Martín viven del truco, del intercambio, de cultivar la tierra o ayudar con el cuidado de los animales.

En esa grieta espacial que articula toda la ambientación de la novela, lo rural se erige como distopía, como trampa, como desengaño. Aunque se maquille de una esperanza inicial, avanza de un modo imparable como forma de huida no de un paraíso como el clásico *locus amoenus*, sino del infierno de las ciudades donde, según expresa Martín en la obra, vivió sin pudor esa “civilización de bellos durmientes” (p. 161), reacios a despertar del letargo de la crisis.

En la tensión no resuelta entre campo y ciudad, a la delimitación rigurosa del *topos* urbano se contraponen un espacio rural de distopía, informe e indeterminado. El bosque, los caminos cenagosos o la exuberancia de un paisaje poblado de animales y plantas desconocidas, potencian el perfil quebrado de la obra. Nadia, la joven artista y quizá el personaje más complejo de la novela, explora el bosque de forma compulsiva, rompiendo con la asfixia del encierro agobiante. El último motivo con que concluye la obra reafirma esta grieta espacial insondable: Nadia camina y camina por los senderos del pueblo, por el bosque, hasta llegar a la carretera principal:

Decide no acercarse, porque el estrépito llega a sus oídos, un ronco silbido de motores, el tráfico de una autopista. [...] la ciudad, la suya u otra cualquiera, el recuerdo de los edificios como símbolo de oportunidades, sí, ella lo ha sabido desde el principio, la prosperidad es cíclica como el amor, su vida de antes, no debió juntarse con un paranoico, pero su vida de antes no es su vida de ahora (p. 322).

El intento de huida de Nadia en las páginas finales de la novela, cuando esta antigua artista frustrada llega hasta la carretera como espacio límite que comunica con la ciudad, revela la imposibilidad de un retorno, destino sanador y cruel al mismo tiempo que desdibuja el cronotopo de la obra.

ANIMALES HUMANOS: CRUCES Y CONTIGÜIDADES

El contraste cultural, de sesgo claramente antropológico, entre los habitantes del pueblo y los urbanitas recién llegados a espacio rural quiebra los perfiles de lo animal y lo humano. Ni Elena ni Enrique ni Damián son tan rudos como Nadia y Martín pensaron, ni estos últimos muestran un comportamiento de absoluta urbanidad. Al contrario, aprenden a ensuciarse en el sopor de la tierra, a vivir en mitad de la naturaleza, rodeados de animales, seres que copulan entre la suciedad y la inmundicia. La reticencia de unos frente a otros es preclara desde el inicio de la obra, si bien es mayor la suspicacia de los antiguos urbanitas hacia esos seres agrestes y rurales, seres que, como expresa Nadia, viven “ajenos a todo, arcanos, desconfiados y con ganas de husmearnos” (p. 16).

Aunque Elena se presenta como el personaje más agreste y salvaje de la novela, también se da la animalización de Nadia, la artista de antigua vida urbana: “Con el arte lejos, con sus padres lejos, con su riada de amigos y su pasado lejos, Nadia era un animalillo insulso y afiebrado” (132). En una tensión que nunca alcanza polos antagónicos, frente a la fiereza y vigor de Elena, se pone de relieve la debilidad de Nadia, esa artista urbana y civilizada a quien Enrique, el agricultor y dueño del bar, considera una artista frustrada con “piel de sapo” (p. 90).

Dirigiendo nuestra mirada hacia Elena, encarnación del personaje más ancestral de la obra, ser con un punto de bruja, se presta a un proceso de anima-

lización completa, es “el mismo esqueleto acolchado de fibra que mató a cientos de cerdos” (p. 194). Cultiva la tierra y cria animales. Nadia la compara con un “lagarto” (p. 30) proclive a preparar potingues y ungüentos. En su espacio habitado, el huerto linda con la casa, la tierra húmeda y arada. Elena abona las plantas entre lombrices y constantemente manifiesta su amor hacia los animales, que cuida con esmero, en una perfecta sintonía con la naturaleza: “Elena acaricia la cabeza del animal, con sus pelos como cuerdas, y también el vientre hinchado. Sus dos manos están sobre el cerdo, y la respiración de este aparece acompasarse. No te preocupes, le dice, yo estoy contigo” (p. 48).

Puesto que el lector no asiste de manera directa a los pensamientos de Elena -en los cortes de la novela no se dedican capítulos a un monólogo interior puesto en sus labios-, el conocimiento de su mundo ancestral se ofrece gracias a la historia tamizada de leyenda que Enrique cuenta a Nadia y Martín en el bar: es la historia de Elena y el boticario, para quien ella limpiaba. Unieron conocimientos: la ciencia del farmacéutico frente a la brujería de la santera. Enrique marca en este punto la distancia entre lo científico y lo mágico. El boticario y Elena tuvieron una relación amorosa: embarazada Elena, cuentan que él la obligó a abortar, obligándose a tragarse un líquido con amoníaco, pero cuentan también que vigiló los centímetros de su vientre como un científico obsesivo. Otros aseguran que Elena sacrificó una cerda preñada para arrancarle el animalillo del vientre y llevarlo al boticario. No se sabe. Elena tuvo a su hija en cuclillas en una cochinería. El boticario se fue del campo a la ciudad. Elena crío a la hija entre cerdos y otros animales. Luego la mandó lejos a estudiar. Aunque venía todos los veranos, llegó un momento en que dejó de venir. Necesitaba dinero que pedía de manera extorsiva a su madre (drogas, prostitución, fraude político). Un día la hija vino al pueblo y su madre no salió a recibirla: nadie sabe si está viva o muerta: “Elena ha olvidado que tuvo una hija, cuida a sus guarros como si fueran niños y como una vez cuidó al boticario, hace ya mucho tiempo, cuando bajó la guardia y pensó, equivocada, que los humanos pueden ser seres inofensivos” (p. 99).

Según la historia legendaria de Enrique, Elena cubre la falta de su hija con el cuidado minucioso de los animales, en una legítima transposición de lo humano a lo animal, como la enfermedad de Damián se entrecruza con la dolencia del cerdo enfermo de Elena. En este sentido, la obra deslinda una contigüidad entre lo animal y lo humano: hay un perfil quebrado, no son ámbitos fácilmente delimitables. Aunque Elena suple la ausencia de su hija cuidando de un cerdo, finalmente morirá en el advenimiento de una nueva pérdida. Cuando Damián enferma en un estado febril también un animal padece una dolencia. Animales y seres humanos entran en connivencia.

Como procedimiento estructural, la novela recurre a un paralelismo entre el cerdo enfermo de Elena y Damián, a quien Elena y Enrique encuentran como un bulto en el suelo (concomitancia en los destinos de lo animal y lo humano: el cerdo que agoniza y la muerte cercana de Damián, personaje más longevo de ese pueblo abandonado). Pese a todo, nada iguala el olor a putrefacción y a vísceras

corroídas que impregna a Elena con la muerte del cerdo. Gritos y gemidos constantes brotan de su interior en una escena alucinada con el cerdo muerto sobre la cama. Con un cuchillo, Elena raja el cuello del animal, prende fuego a su piel para extraer grasa, tocino, salar y ahumar la carne.

Ante la fiereza del personaje, cuando Nadia está embarazada fantasea e imagina que Elena “meterá sus manos sucias dentro de ella como cuando tuvo las fiebres” (p. 306). Nadia no quiere parir como un cerdo, detalle con el que marca la distancia entre lo animal y lo humano, si bien matizable a la luz de conductas aprendidas en el medio rural.

La indistinción animal / humano ofrenda un motivo de gran singularidad con la contigüidad entre árboles y libros, a partir del organicismo de la estantería de Enrique. Si los instintos animales se entrecruzan con conductas humanas, también la naturaleza se imbrica con la cultura hasta devenir ámbitos diferenciables. Enrique tiene una muy nutrida biblioteca, con títulos de lo más variopinto, sobre todo de mujeres: “Cualquier biblioteca es un misterio y a la vez una huella digital engañosa” (p. 61). En este punto, Nadia ha prejuzgado de manera errónea la rudeza y animalidad de Enrique. Cuando lo visita en casa para que le preste algunos libros, la artista animaliza el espacio en que habita Enrique: “acaba de entrar en la madriguera de un hombre desconocido de cuya intimidad no podía imaginarse el orden” (p. 59). Sin embargo, por encima de todo llaman su atención las hileras de libros y la concepción orgánica de la estantería como un árbol en casa de Enrique, como una forma de cruzar los perfiles de la naturaleza y la cultura, las formas naturales y la sabiduría albergada en los libros:

La estantería es como un árbol: ni las baldas ni las maderas que las atraviesan están limadas, son ramas con nudos y círculos de edad, es como si hubieran construido el hueco para los libros dentro de un árbol centenario en vez de sacar de él madera para unos estantes (p. 59).

EL SEXO COMO GRIETA: HORADAR EL DESEO

La escritura de Lara Moreno celebra la sustancia indomable del deseo. El vacío de la soledad que se consume en el acto sexual produce nuevamente una hendidura tras el efímero encuentro. En *Por si se va la luz*, el tratamiento de lo sexual es crudo, violento, descarnado. Ajeno al idealismo o a una visión romántica de la sexualidad, la pulsión de muerte y la violencia impregnan las páginas en que el sexo subvierte las categorías del amor tradicional: la animalidad del encuentro sexual connota una violencia ancestral, más cercana a lo animal que a lo humano. Con gran acierto Bataille (1970: 9) marcó la distancia entre *sexualidad* como categoría animal y *erotismo* como concepto privativo del ser humano. Sin embargo, sexualidad y erotismo a veces se entrecruzan, sin someterse a un corte tajante, en la medida en que el erotismo en la sexualidad humana se encuentra limitado por prohibiciones en tensión con su transgresión posible:

Si bien la sexualidad humana difiere de la animal, no la suprime [...] sino que la

mantiene como algo salvaje a lo que rodea de rejas, de tabúes, de prescripciones, de leyes, etc. La sexualidad humana está construida *en* la sexualidad animal y, por consiguiente, [...] en el fondo siempre hay el hacer de los animales que construyen el retorno del desenfreno sexual. [...] Se domeña la sexualidad mediante un espeso conjunto de prohibiciones. La sexualidad, entonces, no tiene sino dos alternativas: o se somete al imperio “civilizatorio” y acepta satisfacerse inocuamente en el marco total de las prohibiciones, o se transforma en erotismo, cuya principal característica es la de transgredir toda prohibición [...] (Bataille, 1970: 9).

Aunque sexualidad y erotismo no se excluyen sino que se superponen, en la novela prevalece la pura sexualidad animal. No hay el arte del galanteo sino el instinto y su sesgo de irracionalidad. Se explicita la idea de “follar todos contra todos”, aludiendo de manera directa y sin tapujos a vaginas, penes, testículos y pezones. El lenguaje pierde el pudor para ganar, en cambio, la materia ancestral de la naturaleza, los ritos sexuales. Muestra de ello es el salvaje encuentro sexual entre Nadia y Martín, sobre el que este último reflexiona con total desvergüenza del lenguaje: “Le digo a Nadia, desnúdate frente al fuego, y me obedece, hipnotizada. Luego meto mis dedos de uñas ennegrecidas en su vagina y ella suspira. En cualquier otro lugar me habría obligado a lavarme las manos antes de tocarla” (Moreno, 2013b: 105).

En esa subversión de códigos por la vía del deseo como fuente de animalidad, Ivana se instaure como último vértice del triángulo en sus encuentros sexuales con Enrique y Martín. Deteniéndonos en el sexo entre Enrique e Ivana, la mujer que regresa al pueblo con la pequeña Zhenia y con la que mantiene una relación extraña e hipnótica, Enrique se acostumbra nuevamente al olvidado calor de su cuerpo.

Si bien la relación Ivana-Martín recupera un antiguo lazo sexual, sin más fuente que la del deseo revisitado, el adulterio entre Ivana y Enrique merece una atención más profunda. Mucho más complejo, arraiga en un doble movimiento de infidelidad de Nadia y Martín. En esa infidelidad mutua, si bien la de Nadia se produjo en la ciudad, la de Martín tuvo lugar en el campo. Desde la perspectiva de Nadia, el engaño de Martín con la exótica Ivana tiene mucho de liberación de las ataduras morales por la vía del deseo. Cuando presencia el encuentro sexual entre Martín e Ivana, huye de la escena adúltera como decepción y caída final. Desde la mirada de Martín, en cambio, la falta de autodominio de sus pasiones no lo conduce al arrepentimiento ni a la humildad de pedir perdón. Es el placer por el placer, que excluye cualquier otra divisa que la del propio cuerpo: Martín: “[Ivana] busca el pliegue grueso entre mis testículos con sus dedos” (p. 197). Si para Sócrates, el *autodominio* (*eukrátēia*) se espiga como manifestación preclara de la virtud y excelencia, una excelencia referida al dominio personal de los estados de placer y dolor, pasiones e impulsos, este estado implica doblegar todo vestigio de animalidad en pos de la racionalidad como seña distintiva del ser hu-

mano (Reale y Antiseri, 2007: 154). Sin embargo, en la novela se agrieta el auto-dominio: la infidelidad de Martín con Ivana y, de un modo distinto, el deseo de Nadia hacia Enrique quiebra el control de las pasiones. La pérdida del autodominio conduce, en consecuencia, a una pérdida de la libertad: solo es libre quien vence los demonios interiores que anidan en su alma. Como seres privados de libertad, Nadia y Martín irradian una ética ajena a la racionalidad humana, subvertida por la vía del instinto animal y el incesante deseo.

Derribado ya todo tabú sexual, se desvelan los cauces del deseo con una plena conciencia y un proceso de desculpabilización que, en Martín, adquiere sus más altas cotas: “La infidelidad no es algo azaroso sino consciente, y solo las mentes atormentadas son capaces de culpabilizarse por el placer” (Moreno, 2013b: 258-259). Lejos de martirizarse o culpabilizarse se libera del miedo y de la angustia: “El deseo de Ivana me confirmaba y me liberaba. Me deseaba con sus ojos verde hoja. A mí me gustan casi todas las mujeres pero seguramente por miedo o por apatía nunca las he considerado posibilidades” (p. 266). No hay pensamiento ni capacidad racional en sus encuentros: “Ivana es un lugar sin pensamiento, el sexo con ella es como el sexo con uno mismo, no hay barreras. No hay nada. Te hace sentir invencible” (p. 268). De este modo, siguiendo a Bataille (1970: 26), prevalece lo instintivo de la actividad sexual de los animales frente al discernimiento racional del hombre, alejado de la mera respuesta irracional e instintiva.

Al igual que Martín, Enrique también compara a las dos mujeres (Nadia / Ivana): “Nadia es media mujer. Ivana es entera” (p. 145). Frente a la sensualidad y el exotismo de Ivana, placer inagotable vuelto al presente, Nadia esplende como figura ambigua, alejada de la tierra, de lo carnal, de la humedad del sexo: “Eso es Nadia: lo abstracto. Por eso me atrae, por eso intercambio libros con ella, porque está alejada de la tierra y aquí todo es arena, hasta el sexo de Ivana por dentro es arena, arena mojada por la noche, pero arena polvorienta al amanecer” (p. 225).

En el meridiano opuesto a esta idea, se materializa el hastío ante la imposibilidad de consumir el deseo. Los personajes dejan de desear y desearse. De manera concreta, los cuerpos en otro tiempo deseantes de Nadia y Enrique experimentan un deseo ambivalente. La tensión que afirma y niega el cuerpo del otro neutraliza el deseo, lo frustra, vuelca sobre él el hastío de lo no consumado. La frustración del deseo entre Nadia y Enrique socava la animalidad. Poco a poco Enrique se desentiende de Nadia. Y sin embargo, poco atento a las mujeres, se pregunta si Nadia se arregla para venir a verlo, sintiendo una implacable vergüenza al no haber sabido domeñar sus pensamientos e imaginar un encuentro sexual con Nadia: “El recuerdo de mi erección apenas unos minutos antes fue una cicatriz” (p. 224).

El arrepentimiento por dejarse llevar en los vuelos del deseo se manifiesta en el personaje de Nadia, que se resiste a acostarse con Martín: “A veces, al correrse, no sabe por qué, se arrepiente. Promete dejar que pase un tiempo has-

ta que Martín vuelva a tocarla ahí abajo. Pero al cabo de un rato, como un animal desorientado, acude de nuevo a él para que todo empiece de nuevo. Sexo rápido y con sabor a cobre” (p. 319). No obstante, ese “animal desorientado” vuelve a visitar la grieta, a horadar el deseo que, según Martín, habita “por entre las nalgas bajo un hilillo de semen con luz propia” (p. 221).

En definitiva, se agrietan las relaciones, se resquebrajan los vínculos afectivos. Si bien hay una lucha constante por reparar el daño, por paliar la pérdida, todo intento se torna imposible. ¿Qué queda del deseo cuando se pierde lo deseado y deseable? Un temblor, una falta, una impúdica grieta.

UNA GRIETA EN LA VOZ: (DE)SEMANTIZAR LA LENGUA, SUBVERTIR LA SINTAXIS

La grieta como concepto simbólico que articula el análisis crítico de esta novela afecta a la configuración formal de la misma, a sus pilares, a su arquitectura. *Por si se va la luz* es una novela coral orquestada con cuatro monólogos interiores (Nadia, Martín, Enrique y Damián). El pensamiento es la vía de expresión elegida en la obra, nuevamente a partir de cortes en los distintos capítulos que configuran los plurales monólogos de los personajes. De este modo, la voz narrativa se agrieta, expande sus perfiles para hacerlo sin embargo todo parcial, sesgado, roto. Se rompe, en efecto, la estructura tradicional de la narración y, pese al hilo narrativo que hilvana la historia a partir de los distintos monólogos, funcionan como piezas desarticuladas de un rompecabezas. Varias bocas fracturan la unidad de la lengua. El resultado estético no es sino una esquizofrenia en las voces, hablando desde sí, íntimamente, un “hablar desde la mente, desde la nada, desde las tripas”, como expresa Lara Moreno su curso sobre escritura creativa “Todos los que somos: las voces de la novela” (2017). Esta forma narrativa violenta el lenguaje, subvierte la gramática en pos de la animalidad, al ser imposible atar todos los cabos de esas voces perdidas en medio del escenario rural. La prosa se disgrega y la escritura es el lugar de una búsqueda continua, una indagación personal en ese coro de voces que componen Nadia, Martín, Enrique y Elena...

En ese proceso de auto-comunicación (yo-yo), prevalece el movimiento interior de los personajes, lo que sucede en el alma de estas criaturas de ficción. Este hecho genera aislamiento, soledad, desesperanza. Trunca todo intento de comunicación. Se cortan de raíz las relaciones. Los personajes hablan solos consigo mismo, raras veces hablan entre sí, acaso cuando un personaje integra en su monólogo una estructura dialogada evocando conversaciones con otros personajes.

Los géneros literarios clásicos también se agrietan en esta obra. Se ven tambaleados sus principios por arte de una prosa poética irradiada de imágenes, una escritura incendiada y subversiva. La poesía se imbrica con la prosa, las menciones a libros, el gusto por el arte y el sentimiento frustrado del artista, repre-

sentado en Nadia, obligan a reflexionar sobre el lugar del arte y de la creación artística en ese espacio rural, burdamente descarnado. ¿Para qué existe el arte? ¿Es necesario el artista en una sociedad que vive de cultivar la tierra? ¿Es preciso el arte en un espacio poblado de seres ancestrales, donde prevalecen la animalidad y los ritos arcaicos?

El lenguaje poético adviene como subversión lingüística. Ejemplificando con un verso de E. E. Cummings citado en la obra a partir de los libros que se intercambian Nadia y Enrique, se puede dirimir el estatuto subversivo del lenguaje poético: “Como el sentimiento es lo primero / quien presta atención / a la sintaxis de las cosas / nunca te besaré completamente” (Moreno, 2013b: 144). La poesía se magnifica como forma expresiva revolucionaria por la que el lenguaje ordinario se rompe, desligándose de su función puramente instrumental y comunicativa, para explorar las vías de la transgresión y del deseo, en un extrañamiento de la realidad (Sklovski, 1970: 55-70). Nada iguala el goce sicalíptico y casi venéreo de la lectura, el placer de leer poesía para subvertir la sintaxis, los códigos impuestos de una lengua esclerotizada y muerta.

Junto a los versos que cortan el discurso de la prosa para imantar con su potencia transgresora, Nadia y Martín anhelan escribir sin restricciones. En connivencia con esta idea, huyendo de la crisis Martín compra una máquina de escribir para llevarla consigo a ese espacio rural, a la búsqueda de una escritura irracional, del placer sin otra teleología que la de teclear para matar el tiempo: “por si se va la luz por si se va la luz por si se va la luz”, de forma reiterada, en una escritura alógica, salvaje, cauce de liberación, prosa irracional, maldita, desnortada. Se quiebra de este modo el pensamiento lógico discursivo del ser humano en pos de los intentos de una escritura irracional.

Con el lenguaje, insignia material con que categorizamos la realidad, cambian también las convicciones de los personajes. De este modo se resignifican las categorías y roles sociales: Nadia, de ser artista, pasa a autodenominarse “enfermera” cuando cuida del enfermo Damián. Martín, por su parte, abomina de su pobre oficio de investigador, en virtud de una brecha identitaria atizada por las vivencias experimentadas en ese pueblo semi-abandonado:

Ya no soy un pobre investigador tímido e iluso, encerrado entre las cuatro paredes de linóleo de una universidad que no me paga, desliz último de una paupérrima familia numerosa y carente por completo de glamour, ajeno a todos los vicios y desmanes de la última moda (Moreno, 2013b: 140).

Acompañando a este personaje el lector asiste a un proceso de crecimiento personal al vivir en el pueblo, emprendiendo su camino solitario despojándose de los imperativos de la ciudad: “No creo en dios, no creo en la ciencia, en la política, en la humanidad. Solo creo en mí mismo. He olvidado o desechado mis intenciones pueriles de escribir una tesis acerca de ¿qué?” (p. 265).

A través de su lenguaje desligado de las antiguas ataduras de la investiga-

ción, desmitifica el conocimiento entronizado por las fuerzas institucionales, en la línea de aquello que Bourdieu denominó “campo del poder” (1990: 15). Sin tapujos ni el mínimo pudor, confiesa libérrimamente su pleno desinterés hacia la filosofía, la historia, la política o la religión, volviendo su mirada hacia un estadio regresivo del sujeto donde ni Kant ni Schopenhauer ni Kierkegaard tenían potestad para encerrar en una cita filosófica el misterio insondable de la vida. La crítica a las instituciones académicas se desvincula del filtro de la moralidad.

Es así como Lara Moreno cincela cada palabra, juega con ellas, las combina de un modo inusitado para librarlas de su jaula lingüística, de su prisión semántica. En muchos puntos la novela opera en un nivel pre-lógico de la lengua, por lo que se quiebra la racionalidad semántica del discurso. Como ya hiciera Roland Barthes en el ámbito de la crítica, la prosa de Lara Moreno conduce a un *grado cero de la escritura*, un nivel pre-lógico que anula la carga semántica del lenguaje para celebrar y ensalzar su potencia sonora. El verbo es sensorial en la medida en que dice y nombra el deseo. Significante y significado se disgregan en la grieta de una nueva semántica de la significación. Al cortar esta relación el espacio agrietado se vuelve creativo: los árboles se asocian a los libros, la naturaleza se vincula a la letra escrita, la suciedad y la inmundicia se erigen como status quo del ámbito rural, el sexo y el deseo materializan pulsiones olvidadas en la ciudad asfixiante. El verbo carnal y físico restaña, en definitiva, una antigua manera de habitar el lenguaje.

REFLEXIONES FINALES

A lo largo de estas páginas se ha reflexionado sobre el lugar de *Por si se va la luz* de Lara Moreno, en el marco de una nueva narrativa rural. A partir del quebradizo perfil de la naturaleza y la cultura, agrietada en virtud de la porosidad de las fronteras geoespaciales, el neorruralismo se instaura como línea narrativa de gran despliegue en las primeras décadas del siglo XXI. A partir de la grieta como eje estructurador y simbólico, la poética del corte, el imaginario de la grieta potencia la subversión de las fronteras entre lo animal y lo humano en toda una semiótica del espacio, una semántica del deseo, una sintaxis de lo alóxico. Estos principios se concretan en las grietas y cortes espaciales, temporales, sexuales, corporales, lingüísticos e identitarios configuradores de una cartografía distópica como proceso de simbolización de la crisis. La grieta como esqueleto vertebral físico y simbólico, orgánico e icónico, columbra el eje estructurador del libro, con ánimo de sublimar y envilecer las pulsiones humanas y sus resquicios de animalidad ancestral.

El resultado estético ofrece un alucinado discurso para repensar la distopía en la narrativa hispánica del siglo XXI desde un lugar otro, para decir simbólicamente las consecuencias de la crisis y del neoliberalismo económico y político desde la ficción como potencial inagotable. En síntesis, con *Por si se va la luz*, Lara Moreno proyecta una nueva mirada al panorama narrativo actual, una mirada

no exenta de originalidad y pureza pero que nos regala, a cambio, el don inestimable de la lucidez.

BIBLIOGRAFÍA

- ADÓN, P. (2015): *Las efímeras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. (2012): *Antología del microrrelato español. El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (1973): *El grado cero de la escritura*. Córdoba, Buenos Aires: Siglo XXI.
- BATAILLE, G. (1929): *L'inform. Documents, 1*.
- _____ (1970): *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Ediciones Calden.
- BOURDIEU, P. (1990): "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios, 25-28*, 20-42.
- COLOMER, Á. (2014): "La literatura vuelve al campo". *La Vanguardia*, 20 de agosto de 2014. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140820/54413196729/literatura-campo.html>
- ESTÉVEZ, F. (2016): "2015, asalto a la narrativa española". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 832*, 2-5.
- GORDO, A. (2016): Entrevista con Sergio del Molino. "Mi generación ha encontrado un filón en lo rural". *El Cultural*, 20 de abril de 2016. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Sergio-del-Molino/9180>
- GUIA, I. (2015): *La cicatriz en la literatura europea contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- KERMODE, F. (1988): *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2016): "Así habla la nueva narrativa española". *ABC Cultural*, 24 de febrero de 2016. Recuperado de: http://www.abc.es/cultura/libros/abci-habla-nueva-narrativa-espanola-201602181920_noticia.html
- MORENO, L. (2004): *Casi todas las tijeras*. Cádiz: Quórum.
- _____ (2008a) *Cuatro veces fuego*. Barcelona: Tropo editores.
- _____ (2008b): *La herida costumbre*. Málaga: Puerta del Mar.
- _____ (2013a): *Después de la apnea*. Ediciones del 4 de Agosto.
- _____ (2013b): *Por si se va la luz*. Barcelona: Lumen.

- _____ (2016): *Piel de lobo*. Barcelona: Lumen.
- _____ (2017): "Todos los que somos: las voces de la novela, por Lara Moreno". *Taller de escritura creativa*. 3, 4 y 5 de julio, Madrid. Recuperado de: <https://fuentetajaliteraria.com/talleres/taller/todos-los-que-somos-las-vozes-de-la-novela-madrid-julio>
- PELLICER, G. y VALLS, F. (2010): *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*. Palencia: Menoscuarto.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2016): "Formas de la distopía: Isaac Rosa, Lara Moreno y Andrés Ibáñez". *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 835-836, 8-11.
- REALE, Giovanni y ANTISERI, D. (2007): *Historia de la filosofía. 1. Filosofía pagana antigua*. Bogotá: San Pedro.
- SKLOVSKI, V. (1970): "El arte como artificio", en Tzevetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, pp. 55-70.
- VALLS, F. (2013): "El arte de renunciar al mundo". *El País*, 26 de octubre de 2013. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/23/actualidad/1382527208_821688.html