

ARCO DE SOMBRAS

Asunción Rallo Gruss
(Editora)



Dykinson, S.L.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
ASUNCIÓN RALLO GRUSS	

EN LAS TINIEBLAS DEL PRESENTE

«MAÑANA PODRÍA TOCARLE A ELLA»: TIEMPO, MUERTE Y TÓPICOS LITERARIOS EN <i>SERVICIO DE LAVANDERÍA</i> DE BEGOÑA M. RUEDA.....	27
ÁZUCENA LÓPEZ COBO Y PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ	

ROTH PREMONITORIO: REFLEXIONES SOBRE UNA EPIDEMIA EN <i>NEMESIS</i> (2010)	49
JUAN ANTONIO PERLES ROCHEL	

TRAGEDIA Y CONTEMPORANEIDAD	61
ENRIQUE BAENA PEÑA	

LA PANDEMIA COMO OPORTUNIDAD PARA EL NEOFASCISMO EN ESPAÑA: EL CASO DE BASTIÓN FRONTAL. SÍMBOLOS, PROPAGANDA Y PERFORMATIVIDAD.....	73
MARC MONTIJANO CAÑELLAS	

<i>BLACK LIVES MATTER: LAS VIDAS NEGRAS IMPORTAN</i> . EVOLUCIÓN CONSCIENTE EN LA OBRA DE TA-NEHISI COATES	85
SILVIA PILAR CASTRO BORREGO	

RIESGO DE PROPAGACIÓN DE LA COVID-19, PATRÓN URBANO Y CENTROS EDUCATIVOS. ANÁLISIS DE CASOS EN LA CIUDAD DE MÁLAGA.....	95
JUAN FRANCISCO SORTINO BARRIONUEVO, ANA DE LA FUENTE ROSELLÓ, HUGO CASTRO NOBLEJAS Y MARÍA JESÚS PERLES ROSELLÓ	

Editorial: Dykinson
ISBN: 9788411227797
ISBN electrónico: 978-84-1122-970-8
Páginas: 406
Dimensiones: 17 cm x 24 cm
Plaza de edición: Madrid , España
Encuadernación: Rústica
Idiomas: Español
Fecha de la edición: 2022

DESEMPAÑANDO PENUMBRAS

- INTERMEDIALIDAD TEATRAL EN PANDEMIA: "NATIONAL THEATRE AT HOME" 111
SOFÍA MUÑOZ VALDIVIESO
- APORÍAS DE LA CULTURA DIGITAL (PARA UNA INTRODUCCIÓN) 125
FRANCISCO ESTÉVEZ
- LA INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA: UN ENFOQUE DIDÁCTICO DESDE LA MEDITACIÓN 133
MARÍA GRACIA TORRES DÍAZ
- PERCEPCIÓN DE LOS ESTUDIANTES ANTE LA DOCENCIA *ONLINE* DURANTE LA COVID-19 145
SALOMÉ YÉLAMOS GUERRA
- LA TUTELA FRENTE AL DESARRAIGO: UNA MIRADA DESDE LA HISTORIA SOCIAL DE LA CULTURA ESCRITA 159
MARÍA HERRANZ PINACHO

EN EL ESPEJO PLATEADO DEL PASADO

- EL LADO OSCURO DE LAS PANDEMIAS: EL OTRO VIRUS 173
CRISTIAN CERÓN TORREBLANCA
- CHRISTOPHER DRESSER, PIONERO DEL DISEÑO INDUSTRIAL EN TIEMPOS DE CÓLERA 185
SONIA RÍOS-MOYANO
- RESPICIENS AD PRAETERITUM*: EL IMPACTO DE LA FIEBRE AMARILLA EN MÁLAGA Y SU REFLEJO EN EL *LIBRO DE COMPAÑÍA* (1803) 199
ANA BARRENA GÓMEZ
- ESCENOGRAFÍAS URBANAS Y RECORRIDOS SENSORIALES EN MÁLAGA EN TIEMPOS DE EPIDEMIAS (SIGLOS XVII-XIX) 211
CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN
- SABER DE LA SALUD Y CONSOLAR EN LA ENFERMEDAD. MODELOS EPISTOLARES EN LA ALTA EDAD MODERNA 231
CARMEN SERRANO SÁNCHEZ

- PANDEMIAS DEL PASADO: LA PESTE BUBÓNICA EN LOS TRATADOS DE MEDICINA MEDIEVALES Y MODERNOS 243
MARTA PACHECO-FRANCO Y JAVIER CALLE-MARTÍN

RASGANDO LAS SOMBRAS

- EL SEMILLERO DE LAS PALABRAS DURANTE LA PANDEMIA: EL HUMOR Y LA CRÍTICA EN ALEMÁN, ESPAÑOL E INGLÉS 259
PATRICIA ÁLVAREZ SÁNCHEZ
- ANÁLISIS HISTÓRICO DE LOS TÉRMINOS INGLESES *EPIDEMIC* Y *PANDEMIC* 271
LAURA ESTEBAN-SEGURA
- PANDEMIAS Y SUS LENGUAJES: LA FIEBRE AMARILLA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX EN MÁLAGA 285
SALVADOR PELÁEZ SANTAMARÍA
- «ESTAMPAS QUE CURAN». VÍRGENES Y SANTOS PROTECTORES DE LA PESTE EN ANDALUCÍA EN LA EDAD MODERNA 297
REYES ESCALERA PÉREZ
- JUVENTUD ACUMULADA, CONOCIMIENTO Y EMPRENDIMIENTO SOCIAL FEMENINO EN EL CONTEXTO PANDÉMICO DEL COVID-19 313
CARLOTA ÁNGELA ESCUDERO GALLEGOS, JOSÉ JESÚS DELGADO PEÑA, ABRAHAM NUEVO LÓPEZ Y FRANCISCO MARCOS MARTÍN-MARTÍN
- TRAYECTORIAS ROTAS, ESTRATEGIAS CAMBIANTES. LA EPIDEMIA COMO INFLEXIÓN VITAL Y FAMILIAR EN LA EDAD MODERNA 327
FRANCISCO HIDALGO FERNÁNDEZ

EN EL CRISTAL OSCURO DE LA NATURALEZA

- LA POLITEMPORALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN LITERARIA CONTEMPORÁNEA DE LA DICOTOMÍA ENTRE HOMBRE Y NATURALEZA 341
CARMEN LARA-RALLO
- MIRADAS NO ANTROPOCÉNTRICAS EN EL ARTE ASIÁTICO: LOS LAZOS QUE NOS UNEN A LA NATURALEZA 353
ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ
- USQUE HUC VENIES ET NON PROCEDES AMPLIUS*. EL TSUNAMI EN LA COSMOVISIÓN CRISTIANA Y LA CONJURA SIMBÓLICA DE SU AMENAZA: REPRESENTACIONES Y PRÁCTICAS EN LA *LONGUE DURÉE* .. 367
MANUEL ÁLVAREZ-MARTÍ-AGUILAR

LA CALAMIDAD EN LOS «MÁRGENES» DE LA ESCRITURA ECLESIAÍSTICA DEL SIGLO XVII: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA MICROHISTORIA.....	381
MILAGROS LEÓN VEGAS	
FUTUROS PANDÉMICOS EN LA FICCIÓN DISTÓPICA EN LENGUA INGLESA.....	393
MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ CAMPOS	

«MAÑANA PODRÍA TOCARLE A ELLA»: TIEMPO, MUERTE Y TÓPICOS LITERARIOS EN *SERVICIO DE LAVANDERÍA* DE BEGOÑA M. RUEDA

AZUCENA LÓPEZ COBO
PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

SUMARIO: Begoña M. Rueda (Jaén, 1992) resultó ganadora del Premio Hiperión de Poesía en su XXXVI edición con *Servicio de lavandería* (2021), un libro que hablaba desde las paredes de un hospital de la amenaza, del miedo y de la muerte provocados por el coronavirus durante los difíciles tiempos de la pandemia. Rueda trabajaba por aquel entonces en la lavandería del propio hospital y las sombras terribles de su día a día lograron penetrar sus versos, reflejando la realidad. De este modo, el presente estudio ofrece una perspectiva del tratamiento de la muerte en un contexto pandémico a través de la poesía, deteniéndose en la exégesis de algunos pasajes del poemario que son de interés crítico bajo cuatro focos de estudio: la reelaboración de ciertos tópicos literarios como el *tempus fugit*, la recurrencia a las prendas manchadas por la muerte, la presencia de los elementos más simbólicos de la lucha contra la muerte y la pandemia y, finalmente, la asunción de la muerte como un hecho cotidiano en un mundo en el que, por desgracia, los muertos se contaban en el noticiero por millones. Se pretende, con todo ello, dar una perspectiva literaria y transversal de la pandemia causada por el coronavirus mediante el análisis completo de uno de los primeros textos poéticos que recogieron dicho hecho histórico.

INTRODUCCIÓN

En 2021, la jienense Begoña Rueda (1992) ganó la XXXVI edición del Premio Hiperión de Poesía con su libro *Servicio de lavandería*. Se trata este de un conjunto lírico que desde una perspectiva argumental refleja el miedo a la enfermedad y a la amenaza de la muerte –ambos inevitables– vividos como trabajadora del servicio de lavandería desde el sótano de un hospital en Algeciras durante los primeros meses de la pandemia causada por el covid-19.

Se analizará aquí en un primer bloque la presencia en los poemas de diversos tópicos literarios y en un segundo bloque la representación de la muerte a través de tres categorías: la ropa como símbolo de muerte, la infructuosa lucha contra ella y su asunción como hecho cotidiano.

LA PRESENCIA DE TÓPICOS LITERARIOS EN LA OBRA

El cantante y compositor uruguayo Jorge Drexler, en su «Telefonía» (2017), entonaba: «Aunque todos creen que han inventado algo / y siguen siendo las mismas las canciones. / Benditos los rollos de papiro, benditas servilletas de los bares, / que han guardado idénticos suspiros / desde el *Cantar de los cantares*». La sentencia, en estos momentos, sirve de pórtico a un trabajo al alimón que combina tradición y modernidad en no pocos sentidos y sirve para explicar con acierto y sencillez la condena a los tópicos, a los cuales todos los artistas se ven sometidos. Begoña M. Rueda, por lo tanto, tampoco logra escapar de la fuerza arrolladora de los lugares comunes literarios. El tema que se nos plantea resulta, en principio, novedoso: los efectos de la pandemia causada por el coronavirus. No obstante, a poco que nos sumerjamos en las aguas de la literatura universal descubriremos que, en realidad, el tema de la pandemia ha sido ya explotado por grandes autores. Baste citar, por recordar los ejemplos más señeros, el *Decamerón* (1353) de Giovanni Boccaccio y *La peste* (1947) de Albert Camus. En el panorama literario reciente, podría subrayarse la novela *Los días de la peste* (2017) de Edmundo Paz Soldán o el cancionero *Sonetos para el fin del mundo conocido* (2021):

Diego Medina Poveda inaugura 2021 dando a la luz, junto al poeta granadino Javier Gilabert: *Sonetos para el fin del mundo conocido*, con prólogo de Remedios Sánchez. El libro, cuya recaudación donan sus autores a Médicos del Mundo (España), nace como respuesta a las sensaciones y sentimientos que ambos tuvieron durante la pandemia, convirtiéndose en espejo del sufrimiento. Es un volumen formado por un poema inicial —«En un paréntesis»—, al que le siguen catorce sonetos: seis de ellos, escritos al alimón, y los restantes, en dos grupos de cuatro, compuestos por separado, «pero complementándose siempre —afirmará la prologuista—, con una inusual coherencia, que es lo que interesa a la obra y que evidencia que ambos han intentado ponerse en la piel del otro, del vecino, del amigo o del desconocido» (Jiménez Morales 2021).

En este contexto pandémico, parece inevitable recurrir a una serie de tópicos literarios que obedecen, fundamentalmente, a dos ejes temáticos: el tiempo y la muerte. Así, en este primer bloque de análisis nos encargaremos de localizar y analizar el tratamiento que hace Rueda de un total de seis *loci*.

El primero de los tópicos se amalgama en dos formulaciones latinas: *tempus fugit* y *tempus ruit hora*. Desde el comienzo del poemario observamos una extraña concepción del tiempo que, a buen seguro, nos resultará familiar: el tiempo detenido que, sin embargo, se dilata y huye. Todos recordaremos aquellos días eternos, iguales unos a otros, en los que el tiempo de la pandemia no pasaba mientras el tiempo de nuestra vida anterior nos era robado. En dicho panorama, medir el tiempo por días y por horas dejó de tener sentido y, por esa razón, Begoña Rueda refleja en *Servicio de lavandería* el único reloj que por aquel entonces iba acumulándose: el número de infectados y de muertos en el noticiero:

De casa a la lavandería
y de la lavandería a casa, España
hace una semana se declaró en cuarentena
por una pandemia de origen asiático.
Mil noventa fallecidos
y veinte mil contagios más tarde,
yo sigo esperando el autobús
de las siete de la mañana rumbo al hospital [...] (2021: 13).

El mecanismo desplegado por la poeta es, en este sentido, tan potente que vuelve a repetirse algunas semanas más tarde, según las fechas que, a modo de elemento paratextual, encabezan cada uno de los poemas del conjunto. No obstante, en esta ocasión la cifra es, si cabe, aún más demoledora, puesto que en ella se enfrenta el número de fallecidos frente al número de recién nacidos: «Cuarenta y dos mil muertos después / nace un niño / en nuestro hospital, qué otro remedio / que venir al mundo / a pesar de las circunstancias [...]» (2021: 36). La tercera ocurrencia de este mecanismo es, con todo, la más interesante, en tanto en cuanto las horas y los muertos se confunden plenamente en el reloj pandémico y el sujeto lírico toma consciencia de su individualidad y de su fortuna ante la desolación que la rodea: «A las diez mil novecientos muertos / y cuarto del mediodía / aprovecho para ver el sol un minuto. / Once mil ochocientos ya no pueden. / Miro al cielo y me siento afortunada» (2021: 20). Elias Canetti, al principio de *El libro contra la muerte*, advertía de este funesto conteo:

Se empieza contando a los muertos. Cada uno debería, por el hecho de haber muerto, ser único como Dios. Un muerto y uno más no son dos muertos. Antes se debería contar a los vivos, ¡y qué perniciosas son ya estas sumas!

Ciudades enteras y paisajes pueden hacer duelo como si todos sus hombres hubieran caído, padres e hijos, todos. Pero cuando han caído 11 370 intentarán eternamente rodear el millón (2017: 13).

Y sin embargo, esta sensación que ha absorbido Begoña Rueda es solo cuestión de tiempo ya que, si algo aprendimos durante la pandemia, es que el confinamiento podía llevarnos a límites insospechados, rechazando lo deseado y deseando lo rechazado. El azote de este raro paso del tiempo desencadena una serie de reacciones que se vuelcan en otros tópicos, siendo la primera de ellas el desprecio. Así, la suerte que se agradecía pasa a despreciarse por medio de los tópicos *contemptus mundi* y *vanitas vanitatum*. Como supimos, una de las cualidades más características del coronavirus fue que dañaba más a las personas más vulnerables, a los llamados grupos de riesgo. No es de extrañar, por ende, que Rueda, una joven de tan solo treinta años, llegase a escribir:

Lo hago por los demás.	Me cuesta reconocerlo pero
Sobre todo	hace tiempo
por no contagiar a nadie.	que siento que no la soporto.
Lo de lavarme las manos.	La vida.
Lo de tomar precauciones.	No la soporto (Rueda, 2021: 23).
No lo hago por mí.	

Este no soportar la vida no se deberá únicamente a las vicisitudes de la pandemia, sino que, como vemos en esos poemas previos que actúan «a modo de diario», la tristeza y la depresión ya estaban sembradas en una chica que se encuentra obligada a trabajar lejos de su hogar, obligada a dejar los estudios y obligada a pasar una crisis de desamor. Todo ello provocará que se desprecie el valor de la vida (que tan frágil es), aunque al menos se proteja la vida de los demás.

Otra reacción ante el discurrir temporal será la invitación al aprovechamiento del tiempo a través del *carpe diem* en general y a través del *collige, virgo, rosas* en particular. Si bien lo que hace Rueda, en la mayoría de los casos estudiados, es reelaborar los tópicos en una nueva coyuntura, en este caso sí que podríamos hablar de una reversión, dado que la autora no invita a tomar el ramo de rosas a la doncella joven rebosante de vida. Por el contrario, ofrece las flores a la joven que vislumbra muerta por la exposición al coronavirus y, en consecuencia, las flores dejan de representar el gozo de la vida para representar la belleza y la juventud perdidas o, aun, la muerte: «Mañana podría tocarle a ella, / pienso. / Coronas de flores frescas / acompañarían su ataúd / y una compañera de facultad / la reemplazaría al día siguiente» (2021: 27). Desde una óptica filosófica heideggeriana, se asume que «la muerte en su más amplio sentido es un fenómeno de la vida. La vida debe comprenderse como una forma de ser a la que es inherente un “ser en el mundo”» (Heidegger, 1988: 269). Ante la consciencia del riesgo que supone para el personal de enfermería la pandemia, Begoña Rueda acaba por percatarse de que también las lavanderas están en peligro y, por ende, visualiza para sí la misma corona de flores en un poema posterior:

El corazón me pega un vuelco, maldita
fe ciega y malditos todos los que son amados
de la misma manera en que ellos aman,
qué flores van a ser cortadas para mí
sino las de plástico, qué flores,
algún día una corona cubrirá mi lápida
o más bien
un humilde manojito de ortigas (2021: 61).

Este pasaje conecta no solo con la tradición, conecta, igualmente, con la modernidad y con la contemporaneidad, puesto que la fantasía de la muerte propia es uno de los temas preferidos de la Generación Reset, que es la generación en la que habría de insertarse a Rueda por criterios cronológicos y temáticos. Por no traicionar los dictados más antiguos de la literatura, la muerte se ha mantenido como uno de los temas fundamentales, si bien en el contexto de la Generación Reset esta ha adoptado ciertos matices que son, desde luego, dignos de comentario. De una parte, existe una llamativa y recurrente tendencia a la fantasía del suicidio, que de tanto en tanto se ha externalizado y proyectado en la construcción de un personaje. De otra parte, existen las fantasías de corte apocalíptico que han pululado en algunos de los imaginarios de sus autores. El apocalipsis que proyecta Begoña M. Rueda en sus versos no es ya ficción, sino realidad, y presupone un punto de inflexión que invita a una evolución formal del tema enunciado.

Una tercera reacción sería, a tenor de la tónica manriqueña, la de pensar que *cualquiera tiempo pasado fue mejor*. El yo poético, en medio de los contagios, de las muertes y de las lavadoras opta por añorar su época de estudiante, que permanece inacabada ante la absorción del trabajo en la lavandería. De esta manera, el deseo de volver a estudiar embellece los recuerdos de la facultad de su ciudad natal y la memoria choca con la realidad, ante la cual trata de excusarse:

Ojalá pudiera dejarlo, quisiera volver a la facultad, terminar lo que empecé y olvidarme de la enfermedad y de la muerte. Echo de menos el campus, cuajado de flores ya en abril, ir a la biblioteca	después de clase y repasar lexicología bebiendo aquel café barato de la máquina que había en la puerta. Si pudiera, volvería pero no puedo, siempre hay enfermos que vestir y sábanas aún tibias que meter en la lavadora [...] (2021: 33).
---	---

Localizados los tópicos referentes al tiempo, quedan por subrayar los tópicos referentes a la muerte, que es una presencia constante en todo el poemario y, como luego detallaremos, un hecho extraordinario que acaba por normalizarse. A este respecto, Zygmunt Bauman reflexionaba:

[...] casi nada se parece tanto a la muerte como el amor realizado. Cada aparición de cualquiera de los dos es única pero definitiva, irrepetible, inapelable e impostergable. Cada aparición debe sostenerse por sí sola y lo hace. Toda vez que aparecen nacen por vez primera o renacen saliendo de la nada, de la oscuridad del no ser, sin pasado ni futuro. Cada una, cada vez, empieza desde el principio, dejando al desnudo lo superfluo de las tramas del pasado y la vanidad de cualquier trama del porvenir (2003: 16-17).

En muchos pasajes podemos encontrar la normalización de *loci* como el *omnia mors aequat* o el *memento mori*, que no entiende de edades ni de clases. No obstante, una de las dificultades, desde el prisma antropológico, que derivaron de la pandemia fue la imposibilidad de enterrar a los muertos y, por consiguiente, el tiempo de la espera juega un papel fundamental:

[...] la nueva normalidad
es una madre
que para poder
enterrar a su hijo esperó
algo más de mes y medio,
una pobre mujer que, por fin,
puede besar el nicho
de un muchacho de veinte años (2021: 38-39).

Finalmente, aunque la presencia de la esperanza es mucho menor en *Servicio de lavandería*, esta se concreta en el tópico *ubi mors, ibis spes*. La luz y la esperanza están asociadas permanentemente al recuerdo de Jaén y de la madre y, por lo tanto, el parto, el alumbramiento, en su más puro sentido etimológico, supone la llegada de la luz. Metonímicamente, en medio de un mundo lleno de miedo y de muerte el refugio queda simbolizado en el retorno al vientre materno y la esperanza queda simbolizada, como se ha visto, en el nacimiento de un niño:

[...] abandonar
 el cálido hogar de la carne
 donde la madre nos moldea
 para ver la luz, la miserable luz
 que alumbra tanta muerte, regresar
 a la placenta como idilio,
 regresar es, después de todo,
 lo único que importa
 a cualquier ser humano
 cuando se sabe perdido [...] (2021: 36).

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE EN EL TEXTO

La ropa como símbolo de la muerte

En este primer apartado del segundo bloque nos ocuparemos de mostrar cómo la ropa se convierte, por distintas razones, en símbolo de la muerte en el marco de *Servicio de lavandería*, teniendo en cuenta que «no se puede narrar la muerte» (Canetti 2017: 150). Cabe preguntarse, pues, por qué se produce esta identificación. Sucede que, en el fondo, la muerte resulta un hecho abstracto en la sociedad de hoy. En circunstancias normales nunca vemos la muerte de manera directa. Los cadáveres ya no se velan en las casas y los familiares a menudo prefieren cerrar el ataúd en los tanatorios y no mostrar el cuerpo del difunto. En la actualidad, la muerte, desde que somos pequeños, solo existe en la ficción, en tanto en cuanto vemos miles de asesinatos en el cine y en la televisión y, sin embargo, se nos oculta la muerte en la realidad:

Leo lo que los diversos filósofos han escrito sobre la muerte y me dan vergüenza. ¿Soy el único que ha reencontrado el camino al sentimiento originario de la humanidad primitiva? ¿Puedo ser el único? ¿Es eso concebible? ¿Tuvo que morir tan pronto mi padre para que yo tomara ese camino? ¿Era él la víctima necesaria, que fue ofrendada para tomar yo ese camino imprescindible? (2017: 161).

La abstracción del concepto exige, simultáneamente, la necesidad de la concreción y lo cierto es que la pandemia respondió a esta necesidad en muchos sentidos, puesto que en el peor de los casos en muchos países los cadáveres se amontonaban en las morgues improvisadas en espacios destinados al ocio como palacios o estadios (o incluso en las calles) y en el mejor de los casos los enfermos y los fallecidos se apelotonaban en los

hospitales saturados. Begoña M. Rueda, que trabajaba precisamente en la lavandería de un hospital público de Algeciras, se topó de bruces con la concreción de la muerte en la ropa que pasaba por sus manos. En primera instancia, desde el primer poema y hasta los últimos compases del libro la existencia de la enfermedad y la muerte se comprueba en las manchas de la ropa, sin dejar de causar estupefacción:

[...] causa impresión, como digo,
encontrarse un pijama empapado de sangre,
un cordón umbilical o una jeringuilla
entre la ropa, después
el cuerpo termina por acostumbrarse
y da más lástima que angustia
frotarse las manos con jabón
hasta el enrojecimiento
con tal de eliminar el olor a orina (2021: 47-48)

En segunda instancia, aunque Rueda se dedicaba a los trabajos de lavandería, en su poesía no piensa únicamente en el acto de lavar la ropa, sino que paralelamente piensa en el acto de vestir a los enfermos (y a los muertos). En este sentido, la autora reclama una cierta dignidad para el oficio de lavandera, porque, como es bien sabido, durante la pandemia hubo una serie de profesiones que fueron consideradas *esenciales* y recibieron, por ello, aplausos cada día a las ocho de la tarde, pero nadie pensaba en quienes estaban en las lavanderías trabajando sin los materiales adecuados. Begoña Rueda pide el aplauso, asimismo, para los trabajadores y las trabajadoras de las lavanderías y dota a su oficio de heroicidad:

[...] dejé a mi madre
como quien se deja
el abrigo en casa, por venir a trabajar
abandoné mi vida,
abandoné
la facultad de humanidades, las aulas blancas,
dejé mi silla, estoy vistiendo a los enfermos,
profesor, estoy vistiendo
a los muertos, discúlpeme por no asistir a clase
pero tengo guantes en las manos y un uniforme
blanco, estos zuecos y esta mascarilla,
este sueldo y esta pena (2021: 17).

En las acciones de lavar y de vestir, la poeta descubre que hay prendas que pueden reutilizarse una y otra vez, de uno a otro enfermo, de uno a otro cuerpo: «doblamos y empaquetamos las mantas, los camisones, las toallas, los pijamas, los paños de cocina, las batas de cirujano, las batas de los médicos, la ropa de las enfermeras, la ropa del personal de mantenimiento [...]» (2021: 13). Por el contrario, hay una única prenda que nunca

vuelve a utilizarse, sea por respeto fúnebre o por respeto religioso, y esta es el sudario: «Los sudarios se apilan en cajas de cartón / junto a la puerta del cuarto de baño. / Son las únicas prendas del hospital / que no se lavan después de darles uso» (2021: 15). En esta línea, cada una de las tareas de su jornada cotidiana está marcada por la muerte y en su día a día otros tópicos literarios, como el *pulvis eris et in pulverem reverteris* surgen mientras plancha:

Ayer planché la ropa
del que ahora sacan a cuestras entre cuatro.
Lavé sus sábanas, doblé su pijama, le apañé una almohada.
Estos somos.
Corre el viento de levante y una lluvia fina
Repiquetea sobre su ataúd (2021: 18).

No carecen, en fin, las imaginaciones del sujeto lírico de cierta morbosidad al contemplar las almohadas usadas por tanta gente desconocida. Curiosamente, no se piensa entonces en los muertos por el coronavirus, quizá porque su muerte implicaba en los momentos más duros el desconocimiento del dolor y la asunción del abandono y la soledad. Se piensa, en cambio, en muertes de carácter violento:

[...] si bien se trató
de la cabeza partida de un motorista
o de la cabeza blanca de un anciano
que nunca volvió a besar a sus nietos,
tal vez la inquieta cabeza de un niño
o la del paciente
que tras permanecer catorce años en coma
abre los ojos
y contempla la sonrisa de su mujer (2021: 53).

Al respecto de la experiencia del dolor y sus dimensiones, la pensadora Hannah Arendt sostenía que

el principio de todo hedonismo no es el placer, sino la evitación del dolor [...]. Solo el dolor es independiente por completo de cualquier objeto, que solo quien padece dolor se siente a sí mismo de manera exclusiva [...]. El dolor es el único sentido interno encontrado por la introspección que puede rivalizar independientemente de los objetos experimentados con la evidente certeza del razonamiento lógico y matemático [...]. Porque el único objeto tangible que produce la introspección es el proceso biológico (2015: 334 y ss.).

Conviene recalcar, en tercera instancia, que a raíz de otras muertes violentas (como la de los pescadores en alta mar), Rueda alude al frío de la muerte que las mantas prestadas no logran cubrir. Y volviendo al texto paradigmático de Jorge Manrique, si la dignidad, la honradez y la valía de don Rodrigo Manrique se manifestaba con la templanza ante

la llamada de la muerte a su puerta, en el caso de los enfermos del hospital su dignidad intenta probarse a través del acicalamiento antes de la llegada de la muerte:

Sé a que huelen los enfermos
antes de fallecer,
sé que algunos se peinan, se afeitan,
y se empapan de Varón Dandy
como si morir
no consintiera sino en dar otro de muchos paseos
los domingos por la mañana (2021: 58).

Nos referiremos, en última instancia, a los colores de la muerte. La tónica occidental dicta que la muerte se simbolice con el color negro; sin embargo, de esta tonalidad tan solo hallamos un ejemplo en *Servicio de lavandería*: «un lazo negro en el uniforme blanco»:

Huele a gel hidroalcohólico y tiene
casi tanto miedo como yo,
un lazo negro en el uniforme blanco
y los resultados de nuestros tests.
Mañana podría tocarle a ella,
Pienso (2021: 27).

En contraposición, para Begoña M. Rueda el auténtico color de la muerte resulta ser el blanco: blancos son los pasillos de los hospitales, blancos son los uniformes del personal médico en particular y del personal sanitario en general y blancas son las ropas que lavan un día tras otro. Además, son blancos los sudarios, por eso no sorprende el verso que apunta «[...] el luto blanco de nuestra jornada laboral» (2021: 60). Como en las *Coplas*, en *Servicio de lavandería* la muerte toma corporeidad y se disfraza de médico para recibir a aquellos que van a morir:

[...] o si en cambio
no tuvo otro remedio
que continuar esperando sepa Dios qué cosa
en ese maldito pasillo de bombillas parpadeantes
hasta que la muerte, con su bata blanca,
se dignara por fin
a recogerle (2021: 46).

De hecho, el blanco está patente también, por lo común, en el pijama de los enfermos. El ejemplo paradigmático es del pijama de los niños que, en contraste, no es blanco, sino azul. No obstante, he aquí la agudeza de Rueda: si acaso ocurre la desgracia de que uno de los niños muera, se vestirá de blanco (haciendo referencia al sudario), siendo asumido por la muerte y dejando atrás el azul de la vida:

<p>No saber si llegaron a darle el alta al último crío que se puso el pijama azul es angustioso. Hoy toca planchar los pijamas de los niños, azul cielo, de listas verdes o amarillas según la edad, pero todos niños y enfermos. No se pueden planchar estos pijamas como se planchan los de los adultos, sin darte cuenta los planchas</p>	<p>con más esmero, como si estuvieras planchando el pijama de tu propio hijo. Gracias a Dios son pocos. Los ingresos son escasos, la mayoría de críos no tardan en ser dados de alta y rara es la vez que se despide a algún pequeño en el interior de un pijama blanco (2021: 69).</p>
--	---

La infructuosa lucha contra la muerte

Antes de continuar con un análisis simbólico de la lucha contra la muerte en el texto se hace precisa una aclaración. Como se dijo al comienzo, la escritura del poemario coincide con la explosión mundial de la pandemia causada por el covid-19. La obra fue objeto del Premio Hiperión 2021. Esa evidente conexión circunstancial –y tal vez emocional– entre la oportunidad de la temática y la obtención del premio de poesía joven no debe hacernos obviar dos cosas. En primer lugar, que la larga trayectoria de este premio, con treintaiséis ediciones hasta el momento, debería ser garantía suficiente como para dudar de la calidad poética de los textos premiados¹ y que, por tanto, la circunstancialidad temática no es la única razón –quizá tampoco primordial– para que este libro haya recibido el galardón; afirmación que pretende ser argumentada en las siguientes páginas. Y en segundo lugar, porque aun considerándola una obra de circunstancia, el texto podría formar parte temáticamente de una de las tradiciones más antiguas de la historia de las letras universales, la literatura de la muerte, y, en algunos aspectos incluso, coincidir con el subgénero de las Danzas de la muerte medievales.

En *El otoño de la Edad Media* (1919), Johan Huizinga (1994) ya señalaba que entre los siglos XIV y XVI lo macabro se consolidó en las sociedades sobre circunstancias que pueden determinarse cronológicamente, hechos históricos de los que han quedado constancia. Otros historiadores (Mollat 1970; Glénisson & Day 1970) señalaron como tales circunstancias diversas epidemias, entre ellas las de peste o las crisis económicas que provocaron elevados índices de inflación y, en consecuencia, periodos de miseria y muertes anticipadas. La repulsión a la muerte provocada por dichos sucesos se documentó artísticamente en lo que hoy conocemos como literatura de la muerte:

[...] la concepción macabra *transliterada* y documentalmente evidente se integra dentro de las demás categorías que encierra la cosmovisión medieval, sean estas fenómenos alegóricos, ideales caballerescos, estilizaciones amorosas o la decadencia del simbolismo. En esta representación de la sociedad, la muerte adquiere una *representación* patética y fatalista que contribuye a formar una *visión*

¹ La nómina de premiados y accésits se incluye en la web de la editorial que concede el premio, disponible en <https://web.archive.org/web/20171229052329/http://www.hiperion.com/index.php/premio-hiperion>

negativa (*negra* en su sentido más plástico) que se encardina [*sic*] en una totalidad perfectamente homogénea (Infantes, 1997: 54).

Las Danzas de la muerte son expresiones artísticas presididas por la parca representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición que, mientras baila y dialoga, arrastra hacia su baile a otros personajes presentados en gradación social decreciente hasta incluir individuos de todos los grupos de la sociedad (Infantes 1997: 21). Se trata de un género artístico –a veces de carácter exclusivamente plástico, otras acompañado de texto literario– cuyo origen es incierto. Los ejemplares conservados más tempranos datan de entre finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV. Son las *Upper Quatrain* germanas, la *danse macabre* francesa o la *Dança general de la muerte* en el caso de nuestra Península Ibérica, territorio donde además hubo una prolija producción en las cortes primorrenacientistas como lo atestigua la poesía cancioneril castellana y su desarrollo posterior en el siglo XVI, especialmente en su componente dramático. De la definición del género se deducen tres elementos constitutivos básicos: 1) que la muerte tiene un papel protagonista o de personaje central de la obra, 2) que se da un diálogo entre ella y los otros personajes del texto y 3) que tales personajes representan las diversas clases sociales en línea con el *topos* literario de que la muerte no establece diferencias entre su clientela (*omnia mors aequat*).

Marcelino Menéndez Pelayo consideró en 1909 como *exótica* la práctica de las Danzas de la muerte en territorio hispánico. Achacaba su rareza a «la alegría y la luz de nuestro cielo, y [a]l espíritu realista de la misma devoción peninsular» (Menéndez Pelayo 1944: 338). Tres decenios más tarde, el romanista alemán Karl Vossler se posicionaría en el extremo opuesto al considerar que: «La naturaleza humana significa para el español una fuente de sueños, deseos, imágenes y palabras, y donde esta falla aparece como realidad Dios y, formando su séquito, la Muerte y la Ultratumba» (1942: 82-83). En esa misma línea y seis años más tarde, el poeta y profesor de Literatura española Pedro Salinas, en uno de sus finos análisis de crítica literaria –*Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947) – confirmaría este posicionamiento:

España, como componente que era del universalismo occidental en la Edad Media, recoge las más importantes de entre las cristalizaciones poéticas del pensamiento de la muerte, y las hace suyas al uso de la época (1947: 48).

Otro hispanista, el norteamericano y costarricense Rodolfo Cardona, en su trabajo *Ramón. A study of Gómez de la Serna and his work*, dedica el epígrafe «El españolismo de Ramón» (1957: 49-67) al desarrollo de su hipótesis según la cual la muerte es consustancial a la obra del escritor madrileño, en tanto que reflejo literario de la vivencia solitaria del individuo. Una experiencia que, por otra parte, no puede ser compartida y solo se hace compartible a través de la literatura. Es otra manera de definir lo que Américo Castro llamó el *vivir desviviéndose* del español ante la realidad hispánica en su polémico y canónico *España en su Historia* (1948). En cualquier caso, Cardona (1957: 51) considera, siguiendo a Vossler, que:

Tal vez uno de los rasgos más importantes de los españoles sea una conciencia torturada de la naturaleza de su existencia: el sentimiento de que el país construye y destruye simultáneamente; de que les da la vida pero al mismo tiempo se la quita [...]. El aspecto más característico de la mente de los españoles ha sido esta constante conciencia de inseguridad, esta dificultad para la propia existencia.

Si damos por cierta la afirmación de Cardona, esa conciencia de inseguridad consustancial al alma española vino a confluír repentinamente con algo tan inesperado como atemorizador como fue la expansión del coronavirus a comienzos de 2020 y su expresión visual en los meses siguientes: la difícil gestión de los cadáveres (González-Fernández & *al.* 2020) que dieron lugar a imágenes nunca antes registradas ni en nuestro país ni en el resto de Occidente, con cuerpos sin sepultar en las calles, en las residencias de ancianos, en las casas, en los hospitales y en los grandes espacios improvisados por las urbes. Desde la Segunda Guerra Mundial escasamente se había utilizado el concepto *fosas comunes* sin vincularlo al de *crímenes de guerra* y, súbitamente, de un día para otro, en los medios de comunicación y en las redes sociales se vieron cavadas en el corazón de nuestro mundo occidental centenares, millares de fosas comunes (Velasco 2020; Gross 2020).

Cuando se ha dicho, en palabras de Cardona, que la conciencia de inseguridad consustancial al alma española vino a confluír de manera repentina con la pandemia de 2020 se hacía porque, durante al menos el siglo XX, la presencia de la muerte se fue invisibilizando en la vida cotidiana occidental. Las mejoras higienistas de finales del XIX, el descubrimiento por accidente de la penicilina en 1928 y el desarrollo de las ciencias médicas (farmacológicas, nutricionales y de prevención) redujeron la prevalencia de muchas patologías e hicieron posible rebajar los índices de mortalidad de enfermedades infecciosas y casi controlar las epidémicas. En términos generales, las tasas de mortalidad cayeron y en la edad infantil lo hicieron de manera drástica. La esperanza de vida en España aumentó desde los treintaicinco años para alguien que nacía en 1900 a los setentainueve años si lo hacía en 1998 (Goerlich Gisbert & Pinilla Pallejà 2006: 11) y hasta los ochentaitrés de media en 2020 (INE, 2021)². La baja mortalidad se ha acompañado en los últimos tres lustros de sorprendentes avances en biomedicina que han hecho posible que podamos soñar con morir con más edad. Los descubrimientos liderados por la científica española María Blasco sobre cómo la enzima telomerasa puede ayudar a evitar que los cabos de los cromosomas se acorten en cada división celular y, por tanto, que las células retrasen su envejecimiento hasta un tercio más que en la actualidad, permite –al menos teóricamente– imaginar un futuro cercano en el que la vida se prolongará considerablemente. Y esto podría ocurrir gracias a

[...] la terapia génica con telomerasa diseñada por María Blasco en 2012 y que ha logrado alargar la vida media de los ratones hasta un 24% y la vida máxima hasta un 13%; en años humanos, equivale a hacer que la mayor parte de la población

² El Instituto Nacional de Estadística (INE) calcula la esperanza de vida de manera disgregada (por géneros). Para un bebé de sexo masculino nacido en 2020, su esperanza de vida es de 79,6 años y, si el sexo es femenino, de 85,1 (INE, 2021).

llegue a los ciento cinco años en buenas condiciones de salud, y algunos a los ciento cuarenta años (Blasco & Salomone 2016: 169).

Si por un instante pensamos que pudiera darse esta u otra terapia hoy en vías de investigación, entonces parece lógico aventurar que la cultura de morir en casa con el ritual de visitas al moribundo y a la familia para acompañar a uno y otra en ese tránsito va a quedar como una rareza antropológica, un exotismo cultural más apropiado de sociedades primitivas.

Sustentada en una larga tradición, esta práctica era habitual en el mundo rural español hasta hace tres o cuatro generaciones. La sociedad ha profesionalizado el rito para convertirlo en un quehacer médico y la muerte, en un hecho aséptico. En contraposición, en las pantallas su protagonismo no ha dejado de crecer. Pero ¿qué muerte es la que vemos en televisión, tabletas y móviles? Estamos ante un salto cualitativo en el que la pérdida de la vida, lejos de considerarse un hecho consustancial a esta, constitutiva de la cotidianidad humana, *domesticada*, se nos presenta extraña, ajena, *salvaje*:

En un mundo sometido a cambio, la actitud tradicional ante la muerte aparece como una masa de inercia y de continuidad. La vieja actitud según la cual la muerte es a la vez familiar, próxima, atenuada e indiferente, se opone demasiado a la nuestra, en virtud de la cual la muerte da miedo hasta el punto de que ya no nos atrevemos a pronunciar su nombre. Por ello llamaré aquí a esa muerte familiar la *muerte domesticada*. No quiero decir que la muerte fuera antes salvaje y que después dejara de serlo. Quiero decir, por el contrario, que actualmente se ha convertido en salvaje (Ariès 2000: 33-34).

Esta pérdida de domesticidad parece venir acompañada de otra pérdida, la del pavor que provoca la parca. Al final de la Edad Media ese terror estaba vinculado a su condición de irremediable, a la imposibilidad del ser humano de preverla y, por tanto, de evitarla. En adelante fue atenuándose, volviéndose producto estético y, al hacerlo, se fue limando paulatinamente su cualidad de experiencia humana pavorosa vinculada a la vida, para ir ganando en esencia estética, superficial:

La dramática exhibición de la Muerte como elemento que refleja una realidad convulsiva y terrible dará paso a la «trivialización» de sus elementos más espantosos (cadáveres en descomposición, plagas, epidemias, tumores, esqueletos descarnados, etc.), hasta convertirlos en *apariencias* inofensivas, casi abstractas, privadas de la vinculación con un contexto medieval de crisis y decadencia; «la relación entre muerte, individualidad y podredumbre se distenderá durante el siglo XVI», afirma a modo de conclusión Ariès (Infantes 1997: 56).

Cabe preguntarse si este proceso de *trivialización* del espanto a la muerte, si su *asalvajamiento* que se inicia durante el Renacimiento y se extiende en la estética del Barroco y en la racionalización ilustrada de la vida no habrá encontrado su contrapunto en 2020

cuando la situación global de afectación de la pandemia obligó a tomar medidas extremas de prevención que afectaban al comportamiento público y privado de manera global. Se podría apelar a otra pandemia, la de la gripe de 1918, como ejemplo de momento reciente de pánico generalizado ante la inevitabilidad de la muerte. También causada por un virus del que el mundo no podía ni sabía defenderse, se estima que pudo causar cien millones de muertos (Porrás Gallo 2018: 95) y lo que es seguro es que cambió la «percepción del riesgo frente a esta enfermedad que ha condicionado la respuesta de la sociedad a las posteriores pandemias de gripe del siglo XX» (2018: 96). Pero, como esta misma autora reconoce, la coincidencia con el final de la Gran Guerra y la censura militar de los países contendientes silenciaron su origen y expansión hasta su llegada a Madrid. A pesar del elevado número de muertos que provocó entre jóvenes adultos, mediáticamente importaban más los que se producían en las trincheras. Siendo una pandemia, el mayor terror entonces lo provocaba no la muerte inevitable, sino la inevitable condición humana. ¿Pudo la pandemia de 2020 traer a la realidad humana del siglo XXI ese terror ante la imposibilidad de confrontar la muerte, el mismo tipo de pavor que sintieron los hombres y mujeres del medievo?

La cotidianidad de la muerte: ¿una Dança de la muerte del siglo XXI?

Servicio de lavandería de Begoña M. Rueda aún en setenta páginas casi todos los aspectos hasta aquí citados. La incertidumbre, la inseguridad y el pánico a la muerte inevitable aparecen ya en el cuarto verso del primer poema:

En la lavandería del hospital donde trabajo
 la ropa de los enfermos, la ropa
 de los que o regresan de la úlcera
 o se dejan amarillear por la muerte,
 se amontona en bolsas a las siete de la mañana
 [...] (2021: 9).

Se trata del poema que abre y cierra la primera sección. Dividido en cuatro apartados, «Prelavado», «Lavado», «Aclarado» y «Centrifugado», la estructura del libro ya nos anuncia que la vivencia de la pandemia fue para su autora un proceso muy parecido al de ser arrancada de una cotidianidad y sometida a sacudidas químicas (*prelavado, lavado*) y físicas (*aclarado, centrifugado*) que darán como resultado el escapar de la muerte. Estos versos lo confirman:

[...]
 Dos lavadoras industriales
 bastan para blanquear la ropa de las heces
 y de la sangre que podría ser mi sangre, mi miseria
 podría ser, algún día, un camisón
 cubierto de vómito
 de los que una vez lavados lucen como nuevos,

bendita sea mi vida, bendita mi salud
porque algún día, quizás, podría ser mi miseria
un camión (2021: 9).

Pero frente a esta evidente macroestructura compositiva encontramos una sutileza formal que solo una lectura detenida nos permitirá desvelar y de la que hablaremos más adelante. Los cuerpos centrales del libro («Lavado» y «Aclarado») presentan cada poema sin título ni numeración. Lo único que precede a los versos es una fecha cuyo significado ignoramos pero que hace suponer identificable con la fecha de composición; convicción esta que someteremos a duda.

En la sección «Lavado», las fechas van desde el primer día de la primavera de 2020 al 5 de junio de ese mismo año. Son doce semanas, pero solo en diez se fechan poemas. Son expresión de la lucha contra la muerte que, si bien podía ser más o menos infructuosa en «Prelavado», ahora resulta ineficaz, y la muerte imposible de vencer. Es en estos versos donde la poeta consigue transmitir una antigua e inesperada sensación de presencia cotidiana de la muerte. La cotidianeidad se observa, por ejemplo, en el poema «A 23 de marzo de 2020», donde los sudarios nuevos, en su embalaje plástico, son comparados con la bollería industrial:

Los sudarios se apilan en cajas de cartón
junto a la puerta del cuarto de baño.
Son las únicas prendas del hospital
que no se lavan después de darles uso.
Como todo en nuestra época
también vienen dentro de un plástico,
encontrándose la muerte como la bollería industrial,
envasada y directa al vacío (2021: 15).

Hay en estos versos tres comparaciones que se reiteran a lo largo del libro y que muestran ese aspecto cotidiano con que la muerte irrumpe de golpe. La primera, la conexión escatológica a través de cuyas dos acepciones³ consigue fusionar la imagen de ultratumba con la de los detritus humanos. Ilustran esta conexión versos donde «la muerte se apila en cajas de cartón / junto a los inodoros» o está «junto a la puerta del cuarto de baño» (2021: 15) e, incluso, esos versos en los que la muerte se hace tan cotidiana que el tiempo se mide en número de muertos: «A las diez mil novecientos muertos / y cuarto del mediodía / aprovecho para ver el sol un minuto» (2021: 20). La segunda sería la conexión alimentaria que también aparece en los ya citados «la muerte como la bollería industrial / envasada y directa al vacío» o como en el poema «A 2 de abril de 2020»:

³ 1) 'Perteneiente o relativo a las postrimerías y de ultratumba' y 2) 'Perteneiente o relativo a la escatología entendida como coprología y como uso de expresiones, imágenes y temas soeces relacionados con los excrementos' (*DLE*).

Un minuto de silencio
 en la puerta principal del hospital.
 Una compañera ha fallecido
 víctima de la pandemia.
 Han venido de la televisión
 para grabar y emitir el dolor a mediodía,
 cuando la gente esté comiendo,
 tintineando las cucharas en los platos de sopa
 como si tintinearán
 en la cerámica de una urna funeraria (2021: 19).

La tercera conexión es técnica y tecnológica. La muerte se identifica, por un lado, con materiales tecnológicos («también *viene* dentro de un plástico») y, por otro, con imágenes y terminología de la profesión médica («la muerte con su bata blanca» o el empleo del tecnicismo eufemístico *exitus* –salida– procedente del latín).

Estas comparaciones suponen, en primer lugar, un protagonismo absoluto de la muerte en el poemario y un considerable contraste que desde el primer poema consigue mostrar que el sujeto poético se enfrenta a una realidad que nace en ese momento. Una realidad que confronta bruscamente dos mundos: por una parte, el antiguo del que el ser humano cree haber escapado a través de la técnica y la tecnología, aquel mundo natural que hacía coexistir vivos y muertos. Y luego está ese otro mundo actual en el que la antigua naturalidad resulta tan ajena como la presencia de la muerte real –no televisada ni *wasapeada*– en nuestras sociedades. El contraste lo sirve la metáfora imperfecta («la muerte como la bollería industrial / envasada y directa al vacío») que conecta aquí la larga tradición secular –desde el egipciaco *Libro de los muertos* en adelante– en la que el hombre asumía su condición mortal como un rito natural de paso a otro estado del ser –cuyo nombre vendrá determinado por la cultura espiritual profesada– y la del humano de sociedades tecnologizadas en las que la muerte queda opacada, invisible, *envasada al vacío* y desactivada de la cotidianeidad.

El ritmo natural del orden de las cosas que había sido elevado a condición de representación estética durante el Barroco vino a ser fracturado cuando la razón alcanzó categoría de mito y como tal sustituyó a la religión en su calidad de idea hegemónica aglutinadora de la totalidad e integradora social. La lucha contra la muerte que hasta ese momento había sido del todo infructuosa, sin posibilidad alguna de vencerla, empieza a ganar terreno. La industrialización que desde comienzos del siglo XIX va recorriendo Occidente como una ola y la modernización de las sociedades que acarrea una cada vez mayor atención a la ciencia y sus productos mercantilizados, sobre todo a partir y como impulso de las dos guerras mundiales, convierten la idea de la muerte en un reducto en manos de especialistas. El libro de Begoña Rueda refleja la muerte como objeto de especialidad técnica en un poema fechado con anterioridad a la pandemia donde se identifica la muerte con la bata blanca y al que un poco más adelante dedicaremos algo de atención:

A 23 de marzo de 2019

De camino a la cafetería
atajo por los pasillos de urgencias.
Me pregunto por aquel paciente
de aspecto enjuto, macilento,
al que parecían agarrarle en las vísceras
las hondas raíces de la quimioterapia
mientras esperaba a saber qué,
rendido en uno de los asientos del pasillo
junto al soporte del suero.
o si en cambio
no tuvo otro remedio
que continuar esperando sepa Dios qué cosa
en ese maldito pasillo de bombillas parpadeantes

Hace un año que me lo encontré allí,
[...]
me pregunto si logró salir adelante,
ponerse en pie aquel día, arrastrar
sus zapatillas de estar en casa
hasta la planta de oncología,
tumbarse en la cama y apretar
la mano de su esposa
hasta recobrar poco a poco la salud,
hasta que la muerte, con su bata blanca,
se dignara por fin
a recogerle (2021: 45-46).

Esta reflexión tecnologizada de la muerte aparece en la tercera parte del libro, «Aclarado», una sección que incluye poemas fechados un año antes a los que conforman la sección anterior, «Lavado». Resulta interesante el ejercicio de sutileza formal confeccionado por Begoña Rueda al que antes aludimos y que ahora se analiza. A cada poema fijado temporalmente en «Lavado» corresponde un poema exactamente el mismo día, un año antes, en «Aclarado».

Es ahora cuando podemos adentrarnos en la duda previamente planteada sobre si las fechas que anteceden a los poemas se corresponden con el momento de composición textual y, en el caso de ser así, si tiene entonces un valor testimonial, un «a modo de diario». O cabe preguntarse si dichas marcas temporales responden al instante de la reflexión del sujeto poético, momento en el que el personaje –la lavandera– fija en su memoria secuencias del día sobre las que escribirá más tarde. ¿Podría incluso tratarse de un mero complemento paratextual que pretende llamar nuestra atención de lectores? Y de ser cierto, ¿qué quiere señalarnos al establecer una distancia exacta de un año entre los poemas de una sección y los de otra?

Una primera lectura despierta un interés inmediato por lo novedoso de «Lavado», en tanto que refleja la circunstancialidad aludida al empezar este apartado: el temor a la súbita presencia de la muerte instalada en una sociedad que ha intentado borrarla de su cotidianeidad, primero sublimándola a objeto bello (estética) y luego profesionalizándola (técnica). El sujeto poético relata la estupefacción de una sociedad que ante la repentina e inesperada aparición de la que se creía desterrada, envía a sus héroes (*trabajadores esenciales*) a combatir por todos, a afrontar la muerte por los demás. Solo por cómo está expresado ese temor, esa recuperación súbita y extrema de la realidad mortal del ser humano, este libro justifica su premio.

No obstante, en una lectura más atenta, cuando el ojo emocional sucumbe al estético, puede valorarse que la intención del libro no es tanto dejar constancia de la expresión de ese contraste trágico y pavoroso en «Lavado», como la de subrayar la distinción temporal entre lo que afectó al ser humano en masa y lo que acaecía en la vida de ese mismo ser humano justo un año antes, singularizado en la vida de la protagonista. Una protagonista

que representa a una de las clases más humildes de esa misma sociedad. O lo que es lo mismo, nos muestra un nuevo contraste, en este caso el que se establece, por un lado, entre el íntimo convencimiento humano de que la muerte es un reducto de la vida –uno pequeño, cuasi invisible y tecnológico– y, por otro, el reconocimiento traumático de que la muerte sigue intrínsecamente ligada a nuestra cotidianidad. Por tanto, la autora nos pone ante la verificación súbita de que la inevitable muerte, a pesar de los avances tecnológicos, sigue estando tan presente y sigue siendo tan inevitablemente arrebatadora de la vida como en la Edad Media y procede como entonces a dejar constancia en una muy particular “Danza de la muerte” del siglo XXI. De los tres elementos definitorios de este tipo de expresiones literarias, creemos haber tratado ya el primero: el protagonismo absoluto del que la parca hace gala en este poemario. La danza macabra propiamente dicha no cobra entidad en el libro sino con gran sutileza, en las referencias musicales a las que se alude reiteradamente. Son más abundantes en «Lavado» por ser este el territorio en el que la muerte ha hecho su presencia protagónica: «Esto somos. / Corre el viento de levante y una lluvia fina / repiquetea sobre el ataúd» (2021: 18). En el poema siguiente ya citado, tras el minuto de silencio por la muerte de una trabajadora del hospital, que recuerda clamorosamente al cese de la música macabra, la voz poética ofrece por oposición una imagen sonora que recuerda de nuevo que la gran dama continúa con su danza: «Han venido de la televisión / para grabar y emitir el dolor a mediodía, / cuando la gente esté comiendo, / tintineando las cucharas en los platos de sopa / como si tintinearan / en la cerámica de una urna funeraria» (2021: 19). Ambos son ejemplos de la sección «Lavado». En «Aclarado», cuando la muerte resulta aún poco imprevisible y en todo caso es la siguiente parada tras el retiro, dice de una compañera: «A Trini le da miedo jubilarse, ella cree / que si se queda en casa la visitará la muerte / [...] por eso Trini cada día madruga / y entre las máquinas practica los pasos / que aprende por las tardes en clases de bachata, / así la muerte, si la visita / no tendrá más remedio que dar con ella / bailando entre las lavadoras» (2021: 50).

Se actualiza, en cambio, el tercer elemento, el diálogo que evidencia la igualdad de los representantes de los diferentes grupos sociales ante la muerte. Se toma conciencia de ello tras iniciar la lectura de «Aclarado», donde la *bata blanca* que representa la muerte en 2019 se transmuta solo un año después en los pijamas y las sábanas de «Lavado», una ropa convertida en la segunda piel de cada uno de los seres que pueblan las secciones de «Prelavado» y «Lavado», ahora enfrentados a una muerte irremediable. Los personajes en estas páginas –y este es otro logro de la circunstancialidad del poemario– experimentan momentos que se han repetido tanto en los medios de comunicación durante el tiempo en que se prohibió a la ciudadanía salir de sus hogares que el lector no puede más que identificarse con alguno de ellos o, cuando menos, establecer vínculos con cualquiera de sus conocidos. El sujeto poético –y con él el lector– necesita creer que no será la siguiente víctima. Esa lucha contra la muerte de personajes que bien podría ser el lector o alguien de su círculo, ese *omnia mors aequat* medieval reaparece en poemas de la segunda sección como el siguiente, «A 23 de abril de 2020»:

Cómo será la boca
de la enfermera que me pincha el dedo
y lo aprieta hasta sacarme la última gota de sangre.
Me pregunto si llevará pintados
los labios de rojo tras la mascarilla,
si sabrá besar en la frente o pronunciar
exitus.
Huele a gel hidroalcohólico y tiene
casi tanto miedo como yo,
un lazo negro en el uniforme blanco

y los resultados de nuestros tests.

Mañana podría tocarle a ella,
pienso.
Coronas de flores frescas
acompañarían su ataúd
y una compañera de facultad
la reemplazaría al día siguiente.
Así como si nada.
Como si la vida
mañana podría tocarle a ella
lo mismo que podría tocarme a mí
(2021: 27-28).

Hasta marzo de 2020 fue el manejo científico de los procesos humanos de salud; a partir de entonces, este poemario reproduce cómo se reveló la instalación brusca en nuestras vidas tecnologizadas, asépticas de una incertidumbre que se creía contenida, si no controlada. Y en esa constatación, lo que revelan estos poemas es la dificultad de reconocer –y el lector va de la mano del sujeto poético– que la razón y los avances científicos están limitados y limitan la humana idea de inmortalidad, o mejor, de mortalidad invisible. Y todavía hay una constatación más, la de que la naturaleza –aquí la muerte– parece haber encontrado la manera de abrirse camino de nuevo hasta nosotros, humanos, imperfectos, perecederos, falibles, mortales.

La aparente oposición cronológico-estructural del libro se desvela como una estrategia que presenta primero el «Lavado», la mezcla de la ropa manchada –de la mancha que es vivir, que es acercarse a la muerte–, para mirar después con más claridad («Aclarado», *ad clarare*) la convulsión inesperada, irreflexiva, vomitada por incapacidad de retenerla dentro que ha sido la fase anterior. Se establece así una distancia con el presente incomprensible, para poder comprenderlo en el futuro partiendo para ello de lo que la protagonista era justo un año antes, aquel en el sin saberlo veía más claro («Aclarado»). Solo desde la revisión del yo anterior –parece querer decirnos la autora– se puede asimilar la realidad –la incertidumbre, el miedo y la muerte– y hacerlas partícipe de nuestra cotidianeidad.

CONCLUSIÓN

La lectura de los poemas por parejas, separados exactamente un año, nos ofrece una nueva lectura que resulta sorprendente. Así confrontados, se percibe con transparencia la estrategia a la que la autora ha sometido a su protagonista. La irrupción imprevista de un virus capaz de provocar una enfermedad que adquiere dimensiones de afectación global no solo desajusta la vida de individuos y sociedades, sino también los conceptos básicos de la conciencia del ser como es la relación individual, íntima de vida y muerte. Begoña Rueda lo trasmite a través de estos poemas, de la misma manera que Cardona (1957) decía de Gómez de la Serna que la muerte era solo comunicable literariamente, un reflejo literario

de la vivencia solitaria del individuo. Una experiencia que, por otra parte, no puede ser compartida y solo se hace compartible a través de la literatura.

Servicio de lavandería puede ser considerado un libro de temática circunstancial. El premio de poesía joven que recibió en 2021 puede ser entendido como la respuesta emocional o sensible de un jurado que *lógicamente* premia la expresión de lo que hemos sido en los dos últimos años. Sin embargo, un rasgar la superficie de este tomito de versos revela algo más profundo, algo más sintomático, algo que quizá todos íntimamente sabemos: que ninguno de nosotros es ya quien era antes de mediados de marzo de 2020. La profundidad de esa trascendencia es lo que se vislumbra en *Servicio de lavandería*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Ph. (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado.
- ARENDT, H. (2015): *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- BAUMAN, Z (2003): *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BLASCO, M.A. & M. G. Salomone (2016): *Morir joven, a los 140*. Barcelona: Paidós.
- CANETTI, E. (2017): *El libro contra la muerte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- CARDONA, R. (1957): *Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*. New York: Eliseo Torres & Sons.
- CASTRO, A. (1948): *España en su Historia*. Buenos Aires: Losada.
- ENLART, C. (1907): “La volupté et la mort”. *MBSAF*, LXVII, 115-136.
- GOERLICH GISBERT, F. J. & R. PINILLA PALLEJÀ (2006): *Esperanza de vida en España a lo largo del siglo XX. Las tablas de mortalidad del Instituto Nacional de Estadística*. Bilbao: Fundación BBVA.
https://www.fbbva.es/wp-content/uploads/2017/05/dat/DT_2006_11.pdf [01 de 09 de 2022].
- GONZÁLEZ-FERNÁNDEZ, J.; IBÁÑEZ-BERNÁLDEZ, M.; MARTÍNEZ-TEJEDOR, J. A.; ALAMA-CARRIZO, S.; SÁNCHEZ-UGENA, F. & MONTERO JUANES, J. M. (2020): “Gestión de los cadáveres durante la pandemia por COVID-19 en España”. *Revista Española de Medicina Legal*, 46 (3), 109-118.
- GROSS, D. A. (10 de abril de 2020): “The Transformation of Hart Island”. *The New Yorker*: <https://www.newyorker.com/news/our-local-correspondents/the-transformation-of-hart-island> [1/ 09/22].
- HEIDEGGER, M. (1988): *El ser y el tiempo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- INE (2021): *Instituto Nacional de Estadística*.
https://www.ine.es/ss/Satellite?c=INESeccion_C&cid=1259926380048&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout [1/09/22].

- INFANTES, V. (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- JIMÉNEZ MORALES, M. I. (2021): “Diego Medina Poveda”. *La Literatura del nuevo milenio. Portal de Jóvenes autores andaluces: Málaga (2000-2021)*: <https://www.linumi.uma.es/autor/diego-medina-poveda/> [9/09/22].
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1909): *Antología de poetas líricos castellanos*, III. Madrid: Vda. de Hermandado.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1944): *Antología de poetas líricos castellanos. 1.ª Parte: La poesía en la Edad Media, III, 3*, E. Sánchez Reyes (ed.). Madrid: CSIC.
- RUEDA, B. M. (2021): *Servicio de lavandería*. Madrid: Hiperión.
- SALINAS, P. (1947): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- VELASCO, M. (18 de abril de 2020): “La verdadera historia tras la fosa común de Nueva York es incluso más atroz que sus imágenes”. *Huffingtonpost*. https://www.huffingtonpost.es/entry/fosa-comun-nueva-york_es_5e980fa8c5b65e-ae709f8ad8 [1/09/22].
- VOSSLER, K. (1942): *Algunos caracteres de la cultura española*. Madrid: Espasa-Calpe.

