

N.º 13 | 2021

cuadernos de

 **Neph**

**Otros mundos posibles:
ficcionalizaciones de la realidad en la literatura
hispanica**

Σ

ISSN: 2174-8713

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Irene Muñoz Cerezo

Secretaria

Iria Pin Moros

Vocal de *Cuadernos de Aleph*

Iris de Benito Mesa

Área de maquetación

Alexandra Dinu (coordinadora)

Gerson Lima Torrico

Yaiza Sevillano Ramírez

Adrián Mosquera Suárez

Iris de Benito Mesa

Área de indexación

Francisco Manuel Faura Sánchez

Área de web

Jaime Oliveros García (coordinador)

Rafael Massanet Rodríguez

COMITÉ EVALUADOR

María Eugenia Alava (Universidad del País Vasco / Universidad Isabel I)

Carmen Alemany Bay (Universitat d'Alacant)

Óscar Gerardo Alvarado Vega (Universidad de Costa Rica)

Petra Báder (Eötvös Loránd Tudományegyetem)

José Antonio Calzón García (Universidad de Cantabria)

Fernando Candón Ríos (Universidad de Jaén)

Jesús Cano Reyes (Universidad Complutense de Madrid)

Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona)

Carmen Flys Junquera (Universidad de Alcalá)

Margarita García Candeira (Universidad de Huelva)

Bernat Garí Barceló (Universitat de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona)

Alba Gómez García (Universidad Carlos III de Madrid / Universität Passau)

Alfons Gregori (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Sebastian Imoberdorf (Université de Fribourg/Universität Freiburg)

Eszter Katona (Szegedi Tudományegyetem)

Fernando Larraz Eloriaga (Universidad de Alcalá)

Raúl Molina Gil (Universidad Internacional de Valencia)

Liz Moreno Chuquen (Idaho State University)

Fernando Ángel Moreno Serrano (Universidad Complutense de Madrid)

María Rosa Olivera Williams (University of Notre Dame)

Iliana Portaro (Southern Utah University)

Sabrina Riva (Universidad Nacional de Mar del Plata / CICBA)

Víctor Manuel Sanchis Amat (Universitat d'Alacant)

Sara Toro Ballesteros

TABLA DE CONTENIDOS

ARTÍCULOS

El budismo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory 5-31
J. RAFAEL MESADO

Las flores en el imaginario de Marosa di Giorgio 32-54
KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER

Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista 55-81
PAULA ROMERO POLO

Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina..... 82-112
MARÍA JULIA RUIZ

La ciencia ficción como espejo distópico: el universo diegético de *Iris*, de Edmundo Paz Soldán 113-144
FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN

"Noches caníbales alrededor de mi cadáver": el universo abyecto en las prosas de Alejandra Pizarnik 145-168
GEMA BAÑOS PALACIOS

El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda.....169-185
ANDREA CARRETERO SANGUINO

PROPUESTA DE CREACIÓN

De lo simbólico y la vacuidad arquetípica para un *storytelling* dinámico 186-200
JUAN PABLO CRUCES

RESEÑAS

Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea, Mariano Peyrou, Barcelona: Taurus, 2020, 257 páginas 201-206
ANA FERNÁNDEZ DEL VALLE

Poéticas y políticas literarias bajo el franquismo, Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2021, 326 páginas207-214
MARÍA SERRANO AGUILAR

EL BUDISMO EN LA POESÍA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY

J. RAFAEL MESADO

rafamesado@hotmail.com

IES. FRANCESC TÀRREGA, VILA-REAL

UNIVERSIDAD JAUME I, CASTELLÓ

Resumen: La poesía de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923 – Thézy-Glimont, 2010) surge en la primera posguerra del pasado siglo y se instala en un espacio marginal respecto a las poéticas coetáneas. Se trata de una poesía de raíz metafísica que intenta desvelar el misterio que encierra la realidad. Para ello se acerca a la magia, la alquimia, la hermética, el chamanismo y las filosofías orientales. En este sentido, siguiendo los pasos del hinduismo, supone una mística que expresa una totalidad en la que no existe separación entre individuo y realidad. Poesía que profundiza en algunos aspectos propios del budismo *mahayana*, como la vacuidad y la budeidad. De budismo *zen* explora el lenguaje de silencio, cuyos signos complementarios son el *haiku* y el *koan*, la lógica paradójica y la percepción directa de la realidad, cuya expresión más clara es el *satori*.

Palabras clave: Poesía, Postismo, Hinduismo, Budismo, Zen.

Abstract: The poetry of Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923 – Thézy-Glimont, 2010) arises in the first post-war period of the last century and is installed in a marginal space with respect to contemporary poetics. It is a poetry with a metaphysical root that tries to unravel the mystery that reality holds. In this respect, he approaches magic, alchemy, hermetic, shamanism and oriental philosophies. In this sense, following in the footsteps of Hinduism, it supposes a mystique that expresses a totality, where it is impossible to separate individual and reality. This poetry implies some aspects of Mahayana Buddhism, such as *emptiness* and *buddhahood*. He explores the language of silence of Zen Buddhism, whose complementary signs are *haiku* and *koan*, the paradoxical logic and direct perception of reality, whose clearest expression is *satori*.

Keywords: Poetry, Postism, Hinduism, Buddhism, Zen.

Introducción

Tal como sostiene Rafael de Cózar (1978: 49-57), hasta el final de la posguerra la crítica de este país ha querido desvincular la literatura española del proyecto vanguardista europeo y mundial. Frente a ello ha sostenido una visión reduccionista basada en un aislamiento frente a lo foráneo, en el que se ha desligado la poesía nacional de sus relaciones con la vanguardia, sobre todo, con el surrealismo. De hecho, se ha intentado eliminar la presencia de este movimiento de la poesía de Carlos Edmundo de Ory. Algo así ocurrió con el pensamiento oriental. Según Cózar (1978: 51), los críticos no lograron trascender las coordenadas literarias que contextualizaron el estado de la posguerra. En cierto modo, se ha obviado la relación de la poesía española con el pensamiento oriental. En la poesía de Ory, sus convergencias quedan instaladas en el interés por el pensamiento nómada, heterodoxo, alejado del panorama cultural que marcaba la centralidad poética de posguerra. Este pensamiento foráneo viene trazado por los territorios que el interés cultural de Ory va atravesando e incorporando a su poesía, como son la magia, la alquimia, el chamanismo, el sufismo o las diversas direcciones del pensamiento oriental. En este sentido, resultan interesantes algunos estudios como el realizado por José Ramón Ripoll en «La memoria oriental» (2004), en el que se establece la relación de la poesía oryana con la poesía japonesa y con la sufi. Además el autor también señala la impronta oriental en los *aerolitos* de Ory. Jaume Pont indica, en *La poesía de Carlos Edmundo de Ory* ((1998: 187-203), que la atención prestada a las filosofías orientales queda enmarcada en el componente heterodoxo, que liga la poesía de Ory con el orfismo, la herméutica o el chamanismo. Rafael Ramírez Escoto (2001) vincula el orientalismo de Ory a su interés por la magia y por los poetas visionarios. Es el estudio, recientemente publicado por Mesado (2021), el que analiza con más profundidad las conexiones de la poesía de Ory con el hinduismo, el tantrismo, el taoísmo, el budismo y el *zen*.

Este trabajo intenta establecer, por un lado, las bases desde las que surge la preocupación metafísica y mística de la poesía oryana y, por otro, su relación con el budismo en sus diferentes líneas y derivaciones. También pretende demostrar que Ory tenía un conocimiento perfecto de las filosofías orientales y del budismo. Por ello, plantea, como objetivo, mostrar las indagaciones de su poesía en algunas cuestiones propias del hinduismo y del budismo.

El primer punto, titulado «Poesía y metafísica», manifiesta el interés metafísico de la poesía de Carlos Edmundo y cómo éste se va plasmando en sus obras poética y modificando

con ellas. A partir de aquí, el trabajo se dedica a explorar sobre cuestiones propias del pensamiento oriental y el budismo. El segundo punto, «Rasgar el velo de Maya», se centra en la pertenencia del ser a un cosmos divino, idea básica del hinduismo basada en perfecta unidad entre el individuo y la realidad. El siguiente punto, «La vacuidad», trata sobre los conceptos budistas de vacuidad y de budeidad. El punto cuarto, «El lenguaje de silencio», se centra en el *haiku* y sus implicaciones filosóficas y místicas. El quinto punto, «La lógica paradójica», desarrolla el componente ilógico del pensamiento *zen* y su plasmación en la poesía de Ory. El punto siguiente, «Aerolitos», se ocupa de la influencia del *koan* en el discurso oryano. Y el último punto, «Aquí y ahora», aborda la percepción inmediata del budismo *zen*.

1. Poesía y metafísica

La poesía de Carlos Edmundo de Ory es, desde sus mismos inicios, una poesía que intenta desvelar el misterio que se oculta tras las diferentes capas que configuran la realidad. Por ello, se trata de una expresión cuyo punto de atención se dirige hacia la metafísica y, desde la interioridad, se acerca a lo misterioso: la magia, el chamanismo, la alquimia y la mística. Poesía rizomática que, según los criterios de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1988: 11-17), atraviesa diversas territorialidades a base de plegamientos y aristas, y crea una escritura poliédrica, pluridireccional, que va transformándose a medida que avanza por cada agenciamiento (Deleuze y Guattari, 1988: 42-43). Se trata de un lenguaje mutante, orgánico, que se pliega sobre la vida, de manera que se configura como aprehensión poética de la realidad y la poesía se convierte en realidad vivida. La poesía oryana ofrece de este modo filamentos de existencia.

La poesía de Ory ha sido siempre una poesía rara y heterodoxa, marginal, porque nunca se ha ajustado a los cánones de su tiempo (Gimferrer, 1971: 103-105; Grande, 1970: 103-105; Marco, 1972: 200-207). Ésta ha tenido difícil encaje en la geografía poética de posguerra del pasado siglo, preocupada por la incidencia en la realidad y por el ser humano como ser colectivo. Ha subvertido todas las normas y ha transgredido los límites impuestos en todas las circunstancias temporales. En plena Modernidad, cuyos proyectos se basaban en la razón como elemento modificador de la realidad y en la creencia sobre el proyecto político, el interés de Ory se dirigía a un método de conocimiento poético de la realidad. Su poesía proponía un acercamiento a otro paradigma, a una aprehensión del mundo basada en un pensa-

miento fluido y orgánico, opuesto a la bidireccionalidad del conocimiento lógico. Si el conocimiento racional estructura la realidad en una serie de etiquetas conceptuales y crea modelos interpretativos, el pensamiento de Ory se aparta de ellos porque trazan una red lingüística que se tiende sobre la realidad con el fin limitar y ordenar. Su interés apunta a la realidad fluida que escapa por los agujeros de la red conceptual. Así su poesía busca un conocimiento subjetivo capaz de ser aprehendido no sólo por el intelecto, sino también por el tuétano y los huesos. El centro de atención es, sobre todo, la poesía en sí misma. Poesía *perennis*¹, tal como queda definida en «Sueño de la poesía», introducción a la antología realizada por el propio Ory y titulada *Energeia* (Ory, 1978: 14-24). La poesía queda asociada a la magia y, como tal, expresa el misterio que se esconde en cada pliegue de la realidad.

Aunque la poesía de Ory, debido a la posición marginal que adquirió en las coordenadas culturales y poéticas de la primera posguerra del siglo xx, se publicó tardíamente y de manera dispersa, en ella podemos señalar cuatro estadios (Mesado, 2021). El primero es la poesía crepuscular, que engloba la primera producción poética, realizada entre 1937 y 1943 y publicada en forma tardía en *Poesía primera* (1986). Se trata de una poesía escrita siguiendo los parámetros del simbolismo poético de herencia modernista, impresionista, intimista y visionaria. Ory se acerca a un tímido surrealismo a través de la asimilación de la vanguardia poética peninsular. En ella encontramos ya la raíz metafísica de la poesía oryana. El siguiente estadio viene marcado por la poesía postista, escrita a partir de 1944, que responde a las tesis planteadas por el *Postismo*², movimiento surgido en Madrid en 1945 que supuso el inicio de la vanguardia literaria tras la guerra civil, cuyas conexiones pueden hallarse en prácticas como el *Letrismo* o la *Beat generation*, que marcan el inicio de la cultura artística de la posmodernidad. Esta poesía que propone un surrealismo radical unido a la experimentación lúdica se halla recogida en *Versos de Pronto* (1945) y *Los poemas de 1944* (1973).

1 Este concepto oryano hace referencia de manera directa a la obra de Aldous Huxley, *La filosofía perenne* (1945). Con este concepto el autor señala el fondo común que poseen todas las corrientes religiosas y místicas de la humanidad. «La Filosofía Perenne se ocupa de la Realidad una, divina, inherente al múltiple mundo de las cosas, vidas y mentes» (Huxley, 2010: 10).

2 Sus tesis son, en cierta medida, la reactivación de tres movimientos de la Vanguardia histórica. Del dadaísmo, el Postismo recoge la actitud radical, la transgresión y la ruptura con los parámetros sociales imperantes. Resulta interesante su estudio sobre el primitivismo o estética *naïf*, cuyas convergencias se hallan en el interés del movimiento por el ritmo orgánico de la vida, por la inocencia de la infancia y por la lógica paradójica del budismo *zen*. Del surrealismo, el movimiento rescata el interés por la realidad que se oculta en los sueños y por el inconsciente humano. Del expresionismo, el Postismo adopta la deformación feísta de la realidad y la estética de manicomio, alucinada y enfermiza. El movimiento Postista rechaza tanto la centralidad poética delimitada en la poesía garcilasista como los signos de la cultura oficial, por ello se sitúa en el espacio periférico de la marginalidad.

Rafael J. Mesado (2021): «El budismo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 5-31.

El tercer estadio es el más significativo en cuanto al acercamiento a la filosofía oriental y al budismo. Se trata de la poesía nómada, ésta queda, en un primer momento, adscrita a la irrupción del *Introrrealismo íntegro* en 1951, propuesta pictórica y poética creada por Ory y el pintor dominicano Darío Suro. Esta estética responde a una expresión de la realidad interior, preocupada, sobre todo, por la dimensión metafísica y mística del ser humano y por el misterio mágico de la realidad. La poesía nómada explora, desde una óptica poliédrica, espacios totalmente heterodoxos para las coordenadas culturales de la época. Entre ellos se hallan el chamanismo, la magia, la alquimia, la hermética, el hinduismo, el budismo, el tantrismo, la mística y la contracultura. Para Ory la metafísica se convierte en mística y la poesía en la expresión de la totalidad del universo infinito, de la profunda unidad de todos los seres y del aspecto sagrado de la existencia. La incursión en esta territorialidad nómada viene acentuada por el exilio voluntario en Francia de su autor en 1955. París y luego Amiens se convirtieron en el horizonte abierto donde poder atisbar espacios poco transitados por la poesía occidental. La poesía nómada, en la obra del poeta, se extiende hasta finales de los años setenta del pasado siglo y se puede percibir, sobre todo, en obras como *Poemas* (1969), *Técnica y llanto* (1971), *Lee sin temor* (1976), *La flauta prohibida* (1979) y *Miserabel ternura—Cabaña* (1981).

El último estadio de la poesía oryana es la poesía del recuerdo y se configura como un viaje a la memoria, tanto al pasado simbólico del ser humano como a la propia existencia. El recuerdo es el eje que estructura esta poesía rizomática. Es ésta una obra de madurez que se estructura como un ejercicio de meditación y una hermenéutica (Gadamer, 1977), que interpreta las imágenes arquetípicas (Jung, 1982: 133) y los símbolos de la humanidad. Viaje cultural y viaje interior que podemos encontrar en la poesía de *Melos melancolía* (1999) o en la prosa poética de *La memoria amorosa* (2011).

Aunque en la primera poesía de Carlos Edmundo de Ory ya se podía hallar una impronta existencial, la preocupación metafísica se hace mucho más patente a partir de los poemas escritos en 1946. En ellos se encuentra un sentido metafísico que trasciende la óptica transgresora y provocativa del Postismo y deriva hacia preocupaciones de signo mágico y místico, cuyo acento se dirige a las concepciones místicas de la antigua Grecia, la alquimia y las filosofías orientales. La poesía se erige como una forma de explorar el misterio de la existencia, por ello los poemas son aperturas hacia lo indescifrable y se abisman en él como una meditación. Metafísica que se convierte en mística, una mística de la inmanencia, que abarca desde el aquí más próximo hasta el allí más lejano. Esta concepción de una divinidad inmanente, que se confunde con la totalidad, tiene sus conexiones con la filosofía de Baruc Spinoza, que liga la totalidad a la naturaleza, y, sobre todo, con el hinduismo y su radical igualdad

entre el *atman* y *Brahman*. Identidad que queda formulada en la expresión *tat tvam asi*³ (Huxley, 2010: 16-19; Watts, 1972: 23-24). Se trata de la fractura de la oposición entre el *ego* y el *eso*, el yo y la realidad. En la cultura occidental el *ego* ha sido concebido como un encapsulamiento del ser humano, la existencia conceptual ha trazado una barrera que ha separado al individuo de la existencia tangible, exterior. La mística hinduista reconoce un monismo que impide tal separación, la divinidad no se halla en otro lugar sino en el aquí, en la totalidad de un cosmos divino del que el ser humano forma parte indivisa. Tal separación del ser y la realidad, denominada como concepto de *separatividad*, ha sido vista por Erich Fromm (1979: 20-21) como causa de la angustia humana. De esta profunda unidad sin fracturas, propuesta por el *Vedanta*, las *Upanisads*, la *Bhagavad-gita* o la filosofía de Sankara y coincidente con el taoísmo, surgen las demás concepciones filosóficas y místicas de Oriente. Raimon Panikkar, partiendo de la óptica *advaita* de Sankara, señala lo siguiente:

Lo que el *advaitin* reconoce no es su nada que se revela a él sino la Plenitud que se revela en *sí misma*. No hay por tanto lugar para un *ego* que pueda tener esa experiencia. La experiencia *es* y eso es todo. Todo retorno a un *ego* anularía la experiencia *advaita*. Es inefable porque no existe ningún *ego* para describirla o dar testimonio de ella (1989: 69-70).

Para Ory la poesía queda convertida en mística de la inmanencia en la que la divinidad se halla presente en el aquí, en todo lo existente, tal y como se muestra en el siguiente fragmento del pasaje titulado «Rosas azules» que pertenece a *La memoria amorosa*:

Miro alrededor mío y no me asusta nada. Soy todo lo que estoy mirando. Estoy enamorado del universo: el aire ondulado. Y oigo el trino de los pájaros. No sé lo que pensarán de mí los amigos. Ellos siempre me han tratado de loco. Jardines para estar contigo. Mariposas verdes. Rosas azules (Ory, 2011: 99).

Éste es el punto de partida (y de llegada) de la metafísica oryana, una mística del aquí, que se expresa en el pasaje de la misma obra titulado «Sobre un extraño adverbio de lugar»:

Aquí. Allá. Y cuando decimos Allá, suena Más Allá, o sea, *el más allá*. ¿Es eso un sitio donde se puede estar? Pero nunca decimos *el más aquí*. Y este aquí es el mundo ante todo, la tierra donde estamos ¡el inmenso aquí! Pero igualmente podrían ser lugares inmediatos, comunes, cercanos, nuestros aquíes personales (Ory, 2011: 103).

La mística de Ory plantea una divinidad cósmica, puramente inmanente frente a la trascendencia de cielos y nirvanas y propone la divinidad del ser humano que se halla en perfecta

³ Tú eres eso.

unidad con la totalidad divina. Esto es, la experiencia de concebirse como sujeto divino en cada instante y en cada espacio, poseedor de la energía cósmica en su interior.

Ahora bien, es la poesía nómada, escrita entre 1951 y finales de los años setenta del pasado siglo, el acercamiento definitivo al pensamiento oriental, sobre todo, a partir del conocimiento de la obra de Alan Watts, de Daisetz Teitaro Suzuki y de Lin Yutang.

2. Rasgar el velo de *Maya*

El hinduismo rechaza todo dualismo al negar cualquier separación entre *atman* y *Brahman*. En realidad, el *atman* individual, que anhela su identificación con la divinidad, *Brahman*, no se halla separado. Ello implica que no existe ningún *ego* que pueda separarse. La conciencia de separatividad se produce por la ignorancia, en el lenguaje occidental podría decirse que ser humano no es consciente de que forma parte de una realidad divina. No es consciente de que es un ser divino, no posee la iluminación necesaria para darse cuenta de ello. Para eso ha de romper el *velo de Maya* que enmascara la verdadera realidad, oculta tras la representación que ofrece la conciencia ilusoria. En el lenguaje budista se podría afirmar que el ser humano no sabe que posee la *budeidad* o naturaleza de Buda.

Maya supone el aspecto ilusorio del mundo creado por el pensamiento lógico y representacional que se muestra incapaz de percibir la realidad como caos y propone una red conceptual, lingüística, con sus límites para ordenar el engrudo ilimitado de la realidad. Es *maya* quien crea distancias y separaciones. Las *Upanishads* proponen rasgar el *velo de Maya* para poder percibir de forma consciente la realidad que se manifiesta como una totalidad en la que nada se halla separado. Este sentimiento de unidad es el que se expresa en la respuesta que Krishna le ofrece al guerrero Arjuna en la *Bhagavad-gita*:

¡Oh, Dhananjaya! Nada hay superior a Mí. Por mi acción, todo lo que existe se enlaza como un collar de perlas, sobre el hilo de un collar.
Yo soy el sabor de las aguas, Yo soy la luz del sol y de la luna. Yo soy la sílaba Aum de los Vedas, el sonido en el éter y la virilidad en los hombres.
Yo soy fragante perfume en la tierra y energía de luz en el fuego; Yo soy la vida en todos los seres que existen, Yo soy la fuerza ascética de quienes la practican.
Oh, hijo de Pritha! Yo soy el germen eterno de todos los seres existentes. Yo soy la inteligencia en el ser inteligente y la energía en el ser enérgico (Barrio, ed., 1996: 62).

En la poesía de Ory existen numerosas referencias al carácter ilusorio del mundo, *maya*, visto como noche, tristeza, dolor... La ruptura del *velo de Maya* significa atravesar el dolor,

como si de un rito chamánico se tratara, para acceder a la verdadera realidad. Así queda expresado en este fragmento del poema «Tenebrae» que pertenece a *Melos melancolía*:

No hay técnicos de eternas lontananzas
 Raros son los humanos que algo vieron
 ¿Por qué no se dan cuenta de la salud del viento?
 Con ojos tristes de bebé contemplo el mundo
 bañado en tinieblas
 ¡Ah pliega la vieja red!
 Me apetece ahora mismo escudriñar mi alma
 Si me arrimo a las cosas desusadas
 sabré también que crezco renovado
 Terriblez de la tierra
 Hemos sangrado a cuerpo vivo
 Sí la noche ha llegado
 ¡Y qué importa la angustia!
 Ahí búscalos todo con un salto mortal
 Busca el castalio chorro y olvídate del rictus
 de la mueca caduca del santo día humano
 que se escurre transido de sudores de espejos (Ory, 1999; 36).

En este sentido, la mística oryana se trata de un viaje hacia la luz en el que hay que atravesar la tiniebla y rasgar el velo que opaca la visión. Ahora bien, este concepto también implica una visión trágica sobre el ser humano que coincide con el símbolo de *los dormidos* expresado en la poesía de Vicente Aleixandre, aquellos seres sordos ante la llamada al amor de una realidad amorosa, ante la unidad de un cosmos divinizado. Soledad, tristeza, angustia existencial que ofrece la separatividad. Sentimiento expresado en el siguiente fragmento del poema de la misma obra titulado «Imágenes»:

¡Ay del nacido! ¡Ay del trotamundos!
 unos con sus pestañas quemadas otros con
 sus pezuñas de recua mas todos trajinando
 idénticos a máquinas pálidas y nerviosas
 han perdido la savia han perdido el saber
 dejados de la mano magnífica del cosmos (Ory, 1999: 46).

Ésta es la condena que pesa sobre el ser humano que, extraviado en los laberintos de *maya*, no se siente partícipe de la realidad divina, ni es consciente de su propia divinidad como sujeto. En resumen, no es capaz de deshacerse de su *ego*. Según Ory éste es el pecado cometido, concepto que toma de Alan Watts (1973: 89-329), para quien la noción de pecado significa desviarse del curso natural de las cosas. El ser humano, en cuando *ego* controlador, se siente atrapado en su propio atomismo, hecho que lo aísla de la realidad. Ésta, en definitiva, es una unidad sin costuras que todo lo incluye, *Brahman*. Pero el intelecto, racionalista, hace que el ser humano se perciba únicamente como observador y no como partícipe. Concepto

que queda perfectamente expresado en el siguiente fragmento del poema «La nada divina» que pertenece a *Lee sin temor*:

No hay más que un pecado el «Yo»
Mi ética es la ética de la compasión
de la catarsis de la purgación
de la completa liberación del ego
La Nada divina (Ory, 1976: 137).

En la poesía de Ory, en la que la mística supone una conciencia órfica y chamánica, la ruptura del *velo de Maya* supone una operación alquímica como la *nigredo*⁴ o retorno al útero, a la madre tierra, al origen. En su poesía Ory nos ofrece un rito de transformación, de renacimiento como lo eran los misterios de Eleusis y Mitra, una experiencia reintegradora en el flujo eterno del cosmos. Experiencia de despertar, en la que experimentar la divina unión de todo lo existente. La *nigredo* equivale a la pérdida del *ego* y para ello se debe atravesar las tinieblas y reencontrar el misterio original, la beatitud que devuelve al ser a su existencia luminosa. Romper el *velo de Maya* significa desechar los sistemas ilusorios creados por el pensamiento conceptual y acceder a la realidad primigenia, a la *materia prima* de la alquimia. Es decir, significa el despertar. A través del dolor la poesía de Ory llega a la percepción del éxtasis ante una realidad beatífica. Ello queda plasmado en el poema «Estoy callado» perteneciente a *Técnica y llanto*:

Nadie oye mis pasos
Abro y cierro los ojos en tinieblas
Mis pestañas se enganchan al vacío
Mi lujuria en el viento enfermo sangra

Espantado de mortal cansancio
Solamente vigilo mi silencio
Descubro tras la noche la gran puerta
donde el guardián invisible me espera (Ory; 1971: 44).

Se trata de un viaje hacia la luz a través de la oscuridad. Experimentar el dolor y la angustia para hallar entre las cenizas y el lodo la *pedra filosofal* que convierte el estiércol en oro, la sombra en luz, pues el paisaje de la tierra está formado por «Ruinas luminosas», título de un poema de *Melos melancolía*, del que se ofrece este fragmento:

4 La alquimia muestra cuatro estados: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, y *rubledo*. Para Mircea Eliade (1974: 142-143) se trata de una experiencia de muerte y resurrección, un descenso a los infiernos que equivale a una *putrefactio* inevitable que desemboca en un despertar. La alquimia equivale a una mística en la que se obtiene la conciencia de totalidad.

Pon un dedo en el alma y que sus labios sabios
hagan de la garganta una página única
La batuta a mis pies más fina que un cuchillo
desde mi camarote me escondo del espanto
Y cueste lo que cueste buscaba y buscaré
la isla donde estuve cantándome a la vera
del retumbo infinito de las cosas
donde estuve junto a ellas cayéndose y también
me caía en camino a la espalda de los bosques
Un enfermero borracho que se rompe la frente
Mi cabeza rojiza se llenaba de llanto
Tengo razón de irme más cerca de lo lejos
para encontrar más pura la locura del canto
Oh ruinas luminosas no hay musgo
que cubra la memoria minada de zafiro (Ory, 1999: 71-72).

Tras atravesar la noche, la mirada poética de Ory revela que la realidad es resplandeciente. En este sentido, puede hallarse una cierta convergencia con la mística negativa de San Juan de la Cruz, cuya *noche oscura* significa la vía o proceso que conduce a la experiencia mística. La noche es el desierto que cabe atravesar.

3. La vacuidad

La relación de Ory con la visión sobre la realidad que ofrece el budismo la encontramos ya en el año 1940 reflejada en el gusto por el *haiku*, expresión poética propia del budismo *zen*. De signo budista también es la lógica paradójica propuesta por el *Postismo* en 1945. Ahora bien, la relación con el budismo se intensifica en 1949 a partir de la expresión poética del dolor existencial, que supone uno de los postulados del *Introrrealismo* (Ory y Suro, 1951)⁵. En el *Diario* (2004) Ory escribe el 18 de enero de 1951 estas palabras⁶:

No busques la Verdad. Besa el pecho del mar y mira el sol. El sol te da la vida. Y, de noche, la luna te llama para fortalecerte con su fósforo.
No busques la Verdad. Besa una piedra, aunque esta piedra tenga extremos cortantes. Y, si te clavás uno de sus picos, chupa la sangre de tu labio [...]
No me deis el pan de la Verdad, si me quitáis el hambre de la vida. No quiero vuestras migajas de reflexión, ni el frío pan abstracto de vuestros ideales. ¡Quiero la vida! (Ory, 2004: I, 113).

⁵ En *Nuestro tiempo: Pintura / Nuestro tiempo: Poesía* (1951), texto que puede considerarse el manifiesto de *Introrrealismo*, Ory escribe: «Se trata, naturalmente de un SUBJETIVISMO pujante, creador; de un estremecimiento sensual y patético de la vida, producido única y exclusivamente por la vida y su coro de sombras; es decir por el amor a la vida y el dolor que entraña la vida» (Ory y Suro, 1951; Ory, 1970: 307).

⁶ Entre 1949 y 1951 encontramos varias referencias más (2004, Vol I: 70-71; 92-93; 103-104; 111).

Este pasaje nos recuerda la parábola expuesta por el Buda histórico sobre el hombre herido por una flecha. Malunkyaputta formuló al Buda las preguntas metafísicas, objeto de sus preocupaciones y éste le contestó lo siguiente:

Supón, Malunkyaputta, que un hombre ha sido herido por una flecha envenenada y, siendo llevado al cirujano por sus amigos y parientes, diga: «No permitiré que me extraigan esta flecha hasta que yo sepa quién la disparó: si un *ksatriya* (casta de los guerreros), un *brahmán* (casta sacerdotal), un *vaisya* (casta de los comerciantes y agricultores) o un *sudra* (casta baja); cuál es su nombre personal, cuál su nombre de familia; si es alto, bajo o de estatura mediana; cuál es el color de su tez; de qué villa, pueblo o ciudad viene. No permitiré que se extraiga esta flecha hasta que yo sepa con qué clase de arco fue disparada; qué clase de cuerda de arco se empleó; qué tipo de flecha; qué clase de pluma se utilizó en la flecha y de qué material era la punta de ésta». ¿Cómo terminaría esto, Malunkyaputta? Ese hombre moriría sin saber todas estas cosas. Así también, Malunkyaputta, quien quiera que diga: «No viviré la vida santa bajo la dirección del Sublime hasta que él me explique si el universo es eterno o no, etcétera», de seguro morirá sin que el *Tathagata* le haya explicado estas cuestiones (Raula, 2002: 30-31).

El budismo rechaza la especulación intelectual y sus abstracciones y, en cambio, acepta la experiencia como base del método para conseguir la liberación o *budeidad*, pues según la propia mirada budista, toda persona posee la capacidad de alcanzar este estado. Frente a consideraciones intelectuales como el alma o el más allá, el budismo propone la meditación y la consciencia, el no apego al mundo y la idea de la impermanencia. La supresión del dolor existencial, ligada a la ignorancia que comporta la idea del *ego*, únicamente puede hallarse suprimiendo el propio *ego*. Negación que conlleva la eliminación del deseo. Frente al pensamiento racionalista, incapaz de concebir y expresar una realidad cambiante y fluida, el budismo propugna una concepción orgánica de la realidad, basada en el proceso permanente. En el *sambhādī*⁷ no existe dualismo entre *ego* y eso, no existe concepto. Por ello tampoco existe *ego*. Se trata de una conciencia más allá del pensamiento. La vacuidad, *sunyata*, supone que lo real (sea concebido como principio, esencia, normativa o sistema) no se halla sujeto a ningún asidero. Vacío desde donde surgen todas las presencias. En este sentido la óptica de Nagarjuna exige una demolición del pensamiento, pues si los fenómenos no tienen naturaleza propia, tampoco la tienen los conceptos.

Carlos Edmundo de Ory nos muestra en el poema «Manos humildes», perteneciente a *Miserable ternura*, que los conceptos correlativos «oscuridad» y «luz» o «aire» y «vacío» no pueden separarse porque en el gran vacío de la existencia no hay limitaciones que separen:

⁷ *Sambhādī* puede definirse como conciencia sin pensamiento o meditación.

Esto soy una llama material
llama que ama como el aire ama
el vacío vacío de sombras y tan sólo
lleno de oscuridad lleno de luz (Ory, 1981: 19).

Los conceptos siempre se autoexigen: luz y oscuridad, día y noche, vida y muerte... Es éste el significado expresado por las imágenes arquetípicas de la antigüedad como la espiral, la *svástica* hindú, el *yin* y el *yang* taoísta, la *anfshbena* o el *eurobos* alquimista. Esta realidad sin concepto, iluminada, queda expresada en el siguiente poema «Escrito increíble» que pertenece a *Lee sin temor*:

Mira hacer revivir las cosas Todo
Mira no has aprendido a revivir
Tanto tanto tanto cosas como tú y tú y tú
Mucho no es nada No cojas nada
Ten lo que viene y va Ten el aire
El asombro no se asombra del asombro
Después del éxtasis hay un después
Ningún después es antes o después
Que el asombro suceda al éxtasis
Lo maravilloso no parece maravilloso
La piedra que encuentro no es la piedra que busco
Busca hasta no encontrar Encuentra
lo nunca buscado y eso es nuevo
Nuevo es el ser Es sonrisa
Oro y agua de cristal
Sala sin puertas en el desierto
Todo tiene puertas sin puertas
Mira ya has pasado No estás (Ory, 1976: 38).

En el budismo se distinguen varias direcciones: el *hinayana*, el *mahayana*, el tántrico, el tibetano, el chino o taoísta y el *zen*. El interés de Ory se centra en el budismo *mahayana* y en el *zen*, que es su derivación. El budismo *hinayana* se basa en alcanzar el *nirvana* a través del proceso que lleva, una vez que se ha experimentado la naturaleza de Buda, al despertar. Ello supone el abandono de la rueda del *samsara* y el acceso a la libertad absoluta. El budismo *mahayana*, en cambio, pone el acento en el *samsara* al negar su oposición con el *nirvana*. Pues la *budeidad* únicamente puede realizarse en el aquí. El *nirvana* sólo puede experimentarse en el *samsara*. Lo que equivaldría en el lenguaje cristiano a decir que el paraíso o el cielo sólo pueden encontrarse en la tierra. El ser humano vive ya en una realidad divina, ya forma parte del cuerpo de Buda. Por ello, el mismo intento de alcanzar el *nirvana* supone un disparate, pues nunca puede conseguirse aquello que no se ha perdido. Así se expresa Ory en el poema «Canturria de la amnesia» de su poemario *Melos melancolía*:

El olvido es un destino
y uno no busca camino
No se va a ninguna parte

Muchas veces yo me creo
a las puertas del Nirvana
¿entro? ¿no entro? Me entra gana
antes de darme un paseo (Ory, 1999: 104).

En cierto sentido, el *mabayana* propone el abandono de la idea de búsqueda y lo conmuta por el concepto de darse cuenta. El ser humano es un ser divino, pero no se da cuenta de ello. Este desconocimiento, causado por el apego al *ego*, es el causante del dolor existencial. Ello queda expresado en el breve poema titulado «Y sufrimos», perteneciente a la obra *Lee sin temor*:

Y sufrimos
Damos vueltas y más vueltas en nuestro lecho de miseria
Y debajo de este lecho
está el cielo y no lo sabemos (Ory, 1976: 39).

El darse cuenta, el tomar conciencia de la *budeidad* o divinidad del ser, transforma el dolor en felicidad. El pensamiento budista no reconoce sujeto alguno, por ello concentra su atención únicamente en el objeto (Coomaraswamy, 1989: 73), concepto que coincide con lo que Ory expresa en el *Diario* el 26 de octubre de 1972:

Sólo cuenta la fascinación. Dicen que no soy frágil, dicen que no tengo miedo a nada. No es eso. Es no ser nada, la experiencia de no ser simplemente nada. Cuando el hombre no es nada, está con TODO.
Omnipresencia, flores y pájaros y eso soy yo (Ory, 2004, II: 372).

Para la escuela *Yogacara*, seguidora de la óptica negativa, la realidad no tiene entidad alguna, ni siquiera ilusoria.

4. Un lenguaje de silencio

En *Sombras y pájaros* (1940), primer poemario escrito por Ory, aparece ya el *haiku* japonés y el concepto de poesía como silencio. La vía de acercamiento a la estética del silencio establecida por el *haiku* es el intimismo poético de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez y de sus derivaciones en la poesía vanguardista, como la de Vicente Huidobro y la de algunos

poetas del 27, entre los que cabe destacar a Manuel Altolaguirre o Emilio Prados⁸. Aunque el introductor del *haiku* en la poesía castellana fue José Juan Tablada, Ory no explora el exotismo ornamental de su poesía, sino que se interesa por el concepto oriental de la poesía como silencio expresado en ella. El lenguaje del *haiku* significa un punto de contacto con la concepción del silencio, propia del taoísmo y del budismo *zen*.

El budismo *zen* surge de la expansión hacia Oriente del budismo *mahayana*. En China éste confluye con el taoísmo y se crea el budismo *ch'an*, denominado budismo *zen* cuando llega a Japón. Podría decirse que Bodhidharma, al llevar el budismo a China en el siglo VI, se constituye en el primer patriarca del *zen*. Tanto taoísmo como *zen* se oponen a la acción forzada de un *ego* y, por ello, de su pensamiento especulativo. Ambas concepciones rechazan el pensamiento conceptual, pues consideran que éste es incapaz de captar el *Tao*, el ritmo natural, armónico y desinteresado de la existencia. El *zen* propone una experiencia directa, sin mediatización conceptual, de la realidad. En este sentido el *haiku* significa el acercamiento al silencio mediante la supresión del lenguaje conceptual, del pensamiento del *ego*. Las palabras se alejan del ruido producido por la mente, cuando todo calla se manifiesta el *Tao*. El *haiku* podría definirse como las ondas de reverberación que provoca la caída de una piedra en la soledad de un estanque nocturno. Ondas que despiertan y transmiten un instante de lucidez, de plenitud, por ello se trata de una experiencia de *satori*. Éste podría definirse como la repentina iluminación, por ello se compara a un relámpago que automáticamente activa la *budeidad* inherente en cada ser humano. El *haiku* expresa un instante de gratitud ante el misterio que se ofrece ante los ojos, ante la realidad más inmediata. Por ello se configura como la celebración de la cotidianeidad permanente, de la materialidad más cercana. Este lenguaje de silencio, cargado de sugerencia y de sentido metafísico, atraviesa toda la poesía la poesía crepuscular y será retomado por Carlos Edmundo de Ory en otros escenarios de su poesía.

En *Sombras y pájaros* (1940) el *haiku* retrata un instante fugaz. En los dos ejemplos siguientes la brevedad de la forma poética ofrece, a base de trazos mínimos, una instantánea del anochecer:

El landó de la tarde
iba perdiéndose despacio
con el sol en el pescante (Ory, 1986: 35).

Con sus dedos sin forma

⁸ Si bien estos poetas no utilizan el *haiku*, como tal, algunos de sus versos funcionan como verdaderos *haikus* y poseen todos los signos de este lenguaje de silencio.

arañan los caminos
las uñas de las sombras (Ory, 1986: 43).

Este lenguaje breve y fluido se instala en plena estética impresionista, creadora de atmósferas inconcretas y de nebulosas que conectan perfectamente con la estética pictórica taoísta. Cuando cesa el yo, la realidad se manifiesta tal cual es:

Nocturno sideral.
florecen las estrellas
en el prensil astral (Ory, 1986: 45).

En el silencio de la noche aparecen los fogonazos de las estrellas. En la claridad del cielo queda registrado el vuelo de los pájaros:

En los rasos del viento
van bordando los pájaros
muñequitos de vuelo (Ory, 1986: 49).

En otras obras de esta poesía crepuscular, como *La canción meditada* (1941), *Paladín de Ponto* (1941) o *Poemas escritos en Sevilla y Cádiz* (1942), el *haiku* se adapta perfectamente al lenguaje popular siguiendo la estela de Alberti y de Lorca:

Desnudez, luz de caricias.
Las alas del eco llevan
espejos de luna y tarde (Ory, 1986: 79).

Dentro de la brisa
baila una hoja oscura
de ramas de oliva (Ory, 1986: 218).

A partir de la poesía primera, el lenguaje de silencio y el minimalismo estético, propios del *haiku*, serán una de las líneas de desarrollo de la poesía escrita por Carlos Edmundo de Ory. Estética minimal que se encuentra, sobre todo, en *Silencio* (1976), obra que forma parte de *Lee sin temor*. En ella cabe señalar la parte titulada «Poemas interminables» en la que cada verso, contenido en una página distinta, funciona como un poema. O bien la parte de *Cabaña* que se titula «Agua», compuesta por breves poemas. El lenguaje del *haiku* aparece retomado en varias obras, ahora con un sentido más metafísico. El poema «A una mujer», perteneciente a *Técnica y llanto*, es un ejemplo:

Estás aquí al lado mío
Y arrojas pétalos de rosas
en las aguas sagradas de mi cara (Ory, 1970: 19).

Verdaderos *kaikus* quedan incorporados a diversos poemas como un injerto. Un ejemplo de ello lo tenemos en el siguiente fragmento del poema «Quieto estanque», perteneciente al poemario *Miserable ternura*:

Al lado estaré siempre de los árboles
contigo quieto estanque de mi amor (Ory, 1981: 15).

O el siguiente fragmento del poema titulado «Urna diurna» que forma parte de la obra *Tambor de sicomoro* (1975-1977) y que se encuentra en la antología *Energieia*:

Los pies llenos de lágrimas
la cabellera enorme del silencio
sobre la almohada (Ory, 1978: 218).

5. La lógica paradójica

El Postismo supuso un acercamiento al budismo *zen* en plena primera posguerra del siglo pasado. Una de las convergencias del movimiento madrileño con el dadaísmo es el interés por lo *naïf*, por el primitivismo que ofrece esta estética pretendidamente ingenua, libre y espontánea. La impronta de esta estética celebraba la magia y la belleza del lenguaje infantil, a la vez que suponía un rechazo de los valores tanto de la cruzada imperial como de la cultura occidental, basada en el sentido crítico. Como el dadaísmo, el movimiento postista propugnaba un rechazo del pensamiento conceptual. En este sentido, postistas y dadaístas rechazan un pensamiento incapaz de expresar una realidad fluida e impermanente, porque supone una traición a la realidad multidireccional y poliédrica. Tristan Tzara en el *Manifiesto Dadá* (1918) ya pretendía una ruptura con el sistema lógico representacional:

Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada [...] La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia (Tzara, 2004: 22).

En cierto sentido, el dadaísmo propugnaba un sistema de conocimiento y de aprehensión de la realidad más allá de los conceptos y de las palabras. El Postismo, en su búsqueda de la espontaneidad, también llega a un mismo punto y por ello preconiza una expresión alejada de la lógica. En definitiva, dadaístas y postistas coinciden en la búsqueda de una lógica paradójica. Definición que Eduardo Chicharro ofrece en el *Primer Manifiesto del Postismo*:

Rafael J. Mesado (2021): «El budismo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 5-31.

Tan sólo la niñez se halla en estado de gracia (¡Bendita niñez!, que nosotros defendemos hasta el aburrimiento de quienes quieran escucharnos. La adolescencia posee el caudal de la fuerza ciega, pero ya semiconsciente y abastardada; mas, por desgracia, ya ha malgastado gran parte de su herencia imaginativa. Y el hombre maduro de nuestros tiempos, después de perder toda su imaginación, pierde también su espontaneidad; es en este momento horrible cuando, lleno de falsa experiencia, es presa del egoísmo).

Todo lo que gana el hombre en cultura y en experiencia lo pierde en pureza de espíritu (Chicharro, 1945: 13).

Esta lógica paradójica tiene sus convergencias con el budismo *zen* y su lenguaje paradójico, ilógico y absurdo, como queda expresado en los siguientes versos de Fudashi (497-569):

Paso con las manos vacías, y ¿mira!, la azada
está en mis manos;
Yo voy a pie y cabalgo al mismo tiempo a lomos
de un buey;
Cuando paso sobre el puente,
no es el agua la que corre, sino el puente (Suzuki, 1992: 77).

Según Suzuki (1992: 79-80), en el *zen* las palabras sólo son palabras y tienen su lógica, pero la realidad tiene una lógica más profunda que se halla más allá de éstas. El *zen* rechaza las definiciones y propone una percepción de la realidad sin pensamiento, un acercamiento directo a la realidad, sin mediatización. Taisen Deshimaru (2002: 34) define el *zen* como abandonar de todo y sentarse en silencio, sin ningún tipo de finalidad. Deshimaru está definiendo el *zazen*, la práctica del *zen*, pues para el *Soto zen*, escuela de la que fue Patriarca, el *zen* se basa en el *zazen*, meditación sentada, ya que en él se experimenta de manera automática la iluminación o budeidad. Esta escuela rechaza el *koan* por considerarlo un acercamiento artificial al *satori*. El *zen* es totalmente ilógico y absurdo y su historia está llena de situaciones descabelladas y de respuestas caóticas. Un monje preguntó a Baso Doichi, Ma-tsu Tao-i, (-788) por la enseñanza suprema del budismo y como respuesta el maestro le golpeó. Otro maestro le preguntó a un discípulo suyo, que estaba en *zazen*, que para qué realizaba esta meditación. Éste le contestó que para alcanzar la iluminación, por supuesto; a lo que el maestro le respondió: «Así vas a conseguir llegar a la iluminación, ¿practicando *zazen*?».

En la poesía de Ory el aspecto ilógico del *zen* junto al interés por el surrealismo crea, en su etapa postista, un lenguaje que desafía todo control racional y toda objetividad referencial. Una expresión abandonada al propio oleaje del lenguaje, basada en la distorsión tanto fonológica como semántica. Las palabras se rebelan contra la tiranía de la pragmática y se enlazan en base a presupuestos lúdicos. Se trata de un juego de niños que se establece en la similitud

de sonidos. La proximidad fónica supone el enlace entre las palabras, que adquieren un significado extraño y absurdo, altamente disonante y contrastivo. La marea del lenguaje arrastra a las palabras en su corriente incontrolada. Este lenguaje a la deriva puede observarse en el poema titulado «Amigo fuma», escrito en 1948:

¿Qué muchacha misteriosa odiosa abre
su armario de luna y saca sus pechos de verdad
y de mentira y me entrega uno y a ti otro?
Las putas están cerca de los cuarteles
el viento anda despacio en su palacio
Dios está solo en su ascensor parado
En esta noche hay algo de navíos
de carnaval de Navidad en Navacerrada
de carne y vendaval noche de noches
noche de San Bartolomé perdóname
noche de la Edad Media a media noche
Noche del Renacimiento y de remordimiento
Se oyen besos por todos los rincones de la casa (Ory, 1974: 55).

Este lenguaje ebrio que aparece en la poesía postista supone el inicio de la escritura experimental oryana que puede hallarse en obras como *Arte de la fuga o ríg* (1973-1976), *Tambor de sicomoro*, *Lee sin temor*, *La flauta prohibida* y *Miserable ternura*. Las dos primeras permanecieron inéditas hasta la publicación de *Energeia*. La poesía experimental oryana se acerca al *Letrismo* francés y a la poesía visual. Esta dirección vanguardista de la poesía de Carlos Edmundo de Ory significa, junto a la poesía de Joan Brossa y la de Juan-Eduardo Cirlot, el punto de unión de la vanguardia poética anterior a la guerra civil y la poesía experimental posterior. Muestras de este lenguaje ebrio y dislocado podemos encontrarlas en el poema titulado «Res nullius» que pertenece a *El arte de la fuga o ríg*:

ESTRELLAS sin dueño
lejánicas cosas
Profesor de forma sin caña de pescar
pesco el nadir de nadie
Trabajo lo de abajo
Saco todo el arriba
Soy mágico soy másico
soy lótico soy másico (Ory, 1978: 209).

El poema queda convertido en una permanente hilaridad de metáforas fónicas, en las que el trasvase de sonido entre unas palabras y otras crea términos nuevos. El mismo lenguaje violento y alucinado puede observarse también en el poema «Ortografía ebria», perteneciente a la misma obra:

TABIOS mis tabios que bebíanse
 las tágrimas tan tristes
 Conozco la relleza de llorar
 Y aquí pienso en los meyes
 y las meinas y en los
 bríncipes y las brincesas
 que también lloraron
 de apores y de peseos
 mojando con sus tágrimas el trono
 y sus tabios de olo (Ory, 1978: 251).

El juego con el sonido, la ruptura de código y la semántica extraña y dislocada se hallan totalmente presentes en el poema «A Laura que se llama Laura» que pertenece a *Cabaña*:

A ti que no te llamas pepita
 y que miras sin pedir permiso a nadie
 A ti que no comes queso
 ni antes ni después de besarme
 A ti mujer de tantos kilovatios
 que vives en la isba del nictálope
 Te canto sentado en mi quinta dimensión

Laura que te llamas Laura
 oíslo esponja esposa o sea mi marida
 y que amo mucho amaré
 sin más testigo que la sombra del paipái
 y sin otro gran suceso
 que mi risa de río Orinoco
 A mí no me falta ya nada
 ni en los cielos ni en ningún
 paisaje del color de tu vientre
 de concubina balsámica
 Que desde que estás a mi ladito
 a Dios se le cae la baba (Ory, 1981: 142).

6. Aerolitos

Con todo, el aspecto más ilógico del *zen* se muestra en el *koan*, utilizado en la escuela *Rinzai* como método complementario en el *sambadi*. El *koan* debe instalarse en el contexto de la relación entre maestro y discípulo y pretende despertar el origen, el verdadero ser que se halla tras el *ego*. El *koan* impregna todo el pensamiento del budismo *zen*, extraño, paradójico y absurdo. Existen diversas colecciones de *koans* que han sido utilizados por los maestros desde siglos y siglos. Entre ellos podemos citar varios *koans* conocidos como el de Hakuin (1685-1768): «Dime cuál es el sonido de una sola mano», el de Eno, Hui-neng, (638-713): «¿Cuál es el rostro que tenías antes de nacer?», el de Ummon (-949): «¿De dónde vienes tú?»

Rafael J. Mesado (2021): «El budismo en la poesía de Carlos Edmundo de Ory», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 5-31.

o el de Joshu Jushin, Chao-Chu, (778-897): «¿Un perro tiene la naturaleza de Buda?». Muchos de éstos consisten en la respuesta del maestro a una pregunta del discípulo como en el caso del *Koan* de Chao-Chu, a quien un monje preguntó si un perro tiene la naturaleza de Buda, y respondió «Mu», vacío. Cuando Tozan le dijo a Ummon que le instruyese, el maestro le preguntó: «¿De dónde vienes tú?». A lo que Tozan contestó que venía de Sato. No entendió que Ummon se estaba refiriendo al origen de todo fenómeno. En otras ocasiones el *koan* se presenta como una situación. Cuando el gobernador Riko fue a visitar a Yakusan, Yao-shan, (751-834), éste no le prestó atención y no levantó los ojos de los sutras. Riko se sintió ofendido, no obstante le preguntó: «Qué es el Tao». Y el maestro *zen* señaló con su dedo hacia arriba. El gobernador no comprendió y Yakusan añadió: «Las nubes en el cielo y el agua en la jarra».

El *koan* supone una subversión del orden habitual, por ello desafía el pensamiento, ya que el *zen* va más allá y apunta a la talidad⁹ del ser. A su vez es una radical provocación (cuya convergencia más clara es la Vanguardia histórica) frente a un pensamiento estancado que choca contra el flujo ilimitado de la realidad. Lingüísticamente el *koan* supone una fractura discursiva porque plantea una paradoja radical. Es la expresión de lo absurdo e inesperado y busca un callejón sin salida donde acorralar al pensamiento racional. El *koan* exige una respuesta extraverbal. En este sentido se trata de un acercamiento al silencio que funciona en una dirección opuesta al *haiku*. Si éste busca, mediante el susurro y la atmósfera, un instante de lucidez y puede definirse como las ondas que emite una piedra cuando cae en un estanque, el *koan* supone una pedrada en plena cabeza. Se acerca al silencio haciendo que el lenguaje estalle, lo que produce un terremoto que expande el pensamiento proyectándolo más allá del lenguaje. Como el dedo de Yakusan, el *koan* apunta a la realidad de forma directa, sin mediación alguna y sin análisis. Plantea una situación sin salida y busca la fluidez, la ocurrencia repentina, la clarividencia del gesto. Dirige su atención a la experiencia directa.

Una de las direcciones de la poesía de Ory busca el silencio para abismarse en él y por ello se configura como una meditación que posee dos direcciones: por una parte, la supresión del ruido que procura el *haiku* y, por otra, la fractura del lenguaje, propia del *koan*. Puede decirse que la poesía oryana se halla más cerca del *koan* que del *haiku*. En este sentido, la expresión de Ory más cercana al *koan* es el aerolito, un segmento lingüístico breve que puede compararse con la sentencia, la máxima o el aforismo. Éste presenta, desde un significante

⁹ La talidad se refiere a considerar las cosas tal como son. Éstas son el cuerpo de Buda, ahora y aquí.

inconexo y desde un significado paradójico, un instante de lucidez. El propio autor define sus aerolitos como «perlas del cráneo llenas de corazón» (Ory, 2004: III, 185). El aerolito no es un puro artefacto conceptual, no se trata de simple labor de orfebrería inteligible, sino que apunta a la totalidad del ser humano sin contemplar escisión entre cuerpo y mente. El aerolito conecta el discurso cerebral con la pura emoción visceral. Es un breve paisaje de la interioridad lanzado al exterior como un rayo que ilumina. Rehúye el discurso intelectual y se sitúa como discurso periférico: poético, visceral, onírico, absurdo, paradójico, lúdico y metafísico. En este sentido, aparece como un relámpago de luz que estalla en la mente lectora.

El aerolito se basa en la significación periférica de las palabras y atiende a un significado profundamente emocional, basado en la plurisignificación y en las resonancias connotativas despegadas del significado central, denotativo. Su aspecto lúdico lo conecta con la greguería de Ramón Gómez de la Serna, pues juego, humor y experimentación son sus elementos básicos. Como en el aforismo de Emil Cioran, el aerolito gravita sobre la paradoja, el contraste y la oposición, elementos propios del *koan*. Intenta subvertir las coordenadas que estructuran el pensamiento, su impronta es abrir brechas para que el pensamiento opere en nuevas direcciones, por ello plantea un *impasse* en nuestra rigidez mental, lo que propone un salto mental. Se trata de un juego que apunta a la elemental paradoja que supone el propio lenguaje. Como el *koan*, el aerolito hace estallar el lenguaje y dirige el pensamiento más allá de las palabras:

Pienso con las yemas de los dedos (Ory, 2005: 13).

Ciegos son aquellos que no ven lo invisible (Ory, 2005: 15).

Nunca cambia de sitio el infinito (Ory, 2005: 36).

Acuérdate de ahora mismo (Ory, 2005: 45).

La poesía es un vómito de piedras preciosas (Ory, 2005: 46).

El lobo es un hombre para el lobo (Ory, 2005: 51).

Llueve luego existo (Ory, 2005: 54).

Ningún espejo refleja la mismidad del ser (Ory, 2005: 88).

Todas las noches me muero (Ory, 2005: 94).

Sin previo silencio las palabras no suenan (Ory, 2005: 110).

Los libros son las hojas del árbol del pensamiento (Ory, 2005: 128).

Di algo que no sepas decir (Ory, 2005, 145).

Las páginas de un libro, las páginas de una cama (Ory, 2005: 152).

Los aerolitos de Ory se publicaron primeramente en francés y luego aparecieron en castellano en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*¹⁰. En forma de libro se encuentran en *Aerolitos* (1985), *Nuevos aerolitos* (1995), *Los aerolitos* (2005) y *Novísimos aerolitos* (2009).

7. Aquí y ahora

El budismo rechaza la especulación mental y propone, sobre todo el *zen*, un pensamiento más allá del pensamiento. El propio Buda señaló dirigir la atención al momento presente, cuando le preguntaron que por qué sus discípulos, que llevaban una vida tan simple, eran personas radiantes, respondió: «No se arrepienten del pasado, ni cavilan acerca del futuro, sino que viven en el presente» (Rahula, 2002: 89). Ni pasado, ni futuro, únicamente un presente continuo, ya que el pasado no es existencia, únicamente memoria, y el futuro tampoco, solo imaginación. El *zen* se basa en la atención al momento presente y su práctica se inscribe en lo que se llama una *vía de transformación*, que en el imaginario budista consiste en llegar a la budeidad. Concepto que para Deshimaru (1974: 23) consiste en un regreso al origen, a la vacuidad, pues la naturaleza de Buda la posee toda persona que existe:

Naturaleza de Buda significa la condición más normal que pueda darse: la natural, origen de nuestro espíritu [...]

Si abrimos las manos podemos poseerlo todo. Si estamos vacíos podemos contener el universo entero. Vacuidad es la condición del espíritu que a nada se anuda.

El *zen* pretende barrer tanto la especulación mental como la concepción metafísica y, en cambio, propone el abismarse en el silencio suprimiendo el pensamiento y centrando la atención en el aquí y el ahora. Para Deshimaru (1974: 127), en el *zazen* se alcanza de manera natural, inconsciente, instantánea y automática la naturaleza de Buda o *satori*, pues para él se trata del estado propio del ser humano. El individuo se siente partícipe de la energía cósmica y experimenta que ésta se halla en su interior. Para Masao Abe (1989: 30-31), la naturaleza

¹⁰ *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 181, enero 1965 y nº 230, febrero 1969.

de Buda no es potencialidad, no es algo que debe ser alcanzado, sino que se halla presente en la cotidianeidad del ser humano. Siguiendo el punto de vista de Dogen (1200-1253), no puede existir una naturaleza de Buda separada del aquí y el ahora. Por ello el *zen* es antiascético y antimístico, totalmente práctico y directo. Esta inmediatez se dirige, como en el *haiku*, al aquí más cercano y muestra un sentimiento de éxtasis ante el instante presente, tal y como se puede hallar en algunos fragmentos del poema «Más allá» de *Cántico* (1928) del poeta Jorge Guillén:

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
Tanto se identifica! (Guillén, 1970: 48).

En el siguiente fragmento de «Los poemas de Karl Borromaus», que pertenece a *Lee sin temor*, Ory muestra la elementalidad, la inmediatez de la experiencia directa y en ella encuentra el éxtasis ante el instante presente:

¡Qué paz qué paz!
—fuente informal del ser
No hago nada
atención sin defecto
La cabeza en las llamas (Ory, 1976: 126).

Versos que se parecen a un instante de *satori*, el repentino despertar, cuya imagen más adecuada sería la de un rayo, instantáneo y automático. Se trata de la súbita comprensión que se produce en el aquí y el ahora. Suzuki (2002: 148-149) equipara *zen* y *satori*, pues sin este último no existiría el primero, y nos dice que el *satori* consiste en hacer consciente lo inconsciente. En él se experimenta el misterio que se halla más allá de las palabras. Cuando el *satori* es expresado de forma artística, crea obras que vibran, tal como ocurre en los *haikus*, en los jardines japoneses, en la pintura paisajista taoísta o en las líneas de la caligrafía (Suzuki, 2002: 150).

La poesía de Ory supone un intento de expresar el misterio infinito e inmediato de la existencia y en ella encontramos algunas instantáneas de *satori*. En el poema «Otra cosa», que pertenece a *Lee sin temor*, este instante de comprensión toma forma de luz, luz que dispersa la nube de conceptos que empañan la mirada:

Me vino a la conciencia como una luz de cerca
No tengo nada en lo que arrodillarme
Ya nada compraré ni venderé nada
He descubierto que existir es existir

Conozco la vida directamente
No hay iniciación sin iluminación
En el cielo desnudo soy estrella
Mi soledad es profunda y en su centro
comunico con lo íntimo irradiando (Ory, 1976: 42).

Luz que irradia la gratitud ante la experiencia de la realidad, esto es lo que se expresa en el poema titulado «Racimo», que forma parte de *Miserable ternura*:

De una infinita plenitud de luz
y una profunda felicidad
gota tras gota te lluevo oceánico
y para ti son mis palabras (Ory, 1981: 16).

Experiencia oceánica de ser «gota» del engrudo cósmico. Luz que ilumina al ser que está en perfecta concordancia con una realidad que también es luz. Así queda expresado en el poema «Plenitud pura» que pertenece a la misma obra:

¿Y tú? que eres testigo de mi más
Te nombro Intensidad de un más extremo
hasta el límite tenso de mi llama
de pura plenitud pulmón de luz (Ory, 1981: 24).

Una luz que se respira y no se piensa, luz que es plenitud. En el poema «Trono de la claridad», perteneciente a *Lee sin temor*, Ory utiliza la imagen del relámpago:

Veo la mano que pregunta por la flor
Ella misma la que había puesto en mí
plateado misterio
Mano del conocimiento
y la experimentación
en relámpagos
criatura sonriente niñecida
Sábelo (Ory, 1976: 140).

Ory se acerca a la experiencia expresada por William Blake en «Augurios de inocencia», de *Manuscrito de Pickering* (1803):

To see a World in a Grain of Sand
And a Heven in a Wild Flower
Hold Infinity in the plan of yoir hand
And Eternity in a hour (Cazamian, 1983: 139).

Conexión que puede verse en el poema «Sub vesperum» de la obra *Cabaña*:

En más allá con forma de dedal
Y mi hogar en un grano de arena

El polvo y el vacío dialogan en vano
Nadie puede regalar visiones
Pon tus codos en las rodillas y luego
observa la salud de estar de pie (Ory, 1981: 150).

Conclusiones

Tal como se ha visto a lo largo del trabajo, el budismo recorre toda la obra poética de Carlos Edmundo de Ory. Se trata de una de las direcciones de una poesía poliédrica y plural. En la primera etapa poética, denominada poesía crepuscular, el budismo queda impreso a través de la presencia de *haiku* y de la adopción del lenguaje de silencio, propiamente oriental, cuya ascendencia se encuentra en el taoísmo y en el *zen*. El interés por esta estética minimalista responde, en cierto modo, a la mirada que el modernismo y el impresionismo, tanto en su dirección poética como estética, dirigieron al lejano Oriente. En la poesía postista, creada entre 1945 y 1949, la impronta budista queda ligada a la lógica paradójica, propia de *zen*, que articula tanto la estética del movimiento postista como la poética oryana. Estética que configura el gusto postista por la ingenuidad y la elementalidad *naïf*, propias de la infancia, y por la espontaneidad de signo dadaísta. La lógica paradójica se halla también en la sintaxis extraña que conforma un lenguaje poético ebrio, basado en la experimentación y el sentido lúdico, propios del período postista de la poesía de Ory.

A partir de la propuesta introrrealista, iniciada en 1951 junto a Darío Suro, el budismo se halla mucho más presente en la obra poética oryana, aquella que se corresponde con el tercer estadio poético, denominado poesía nómada. Sobre todo se halla presente en obras como *Lee sin temor* o *Miserable ternura—Cabaña*. Ahora bien, este interés por el budismo ya no será abandonado en obras posteriores porque forma parte del paisaje interior de la sensibilidad de Carlos Edmundo de Ory y, por ello, se manifiesta también en la poesía del recuerdo, última de las etapas de la poesía oryana. Carlos Edmundo de Ory no realiza un acercamiento al budismo de tipo ornamental y estético, sino que sus pretensiones van mucho más allá, ya que posee un conocimiento perfecto de las filosofías orientales y del budismo en todas sus direcciones: hinayana, mahayana, tántrico, *zen*... Por ello, su poesía supone una total profundización en el pensamiento budista, sobre todo en sus dos últimos estadios. Este pensamiento forma parte integrante de la cosmovisión de la poética oryana.

Pensamiento que queda reflejado en diferentes constantes temáticas. Una de ellas es la unidad inseparable entre el *atman* y *Brahman*, de origen hinduista y que se configura como la base de todo el pensamiento oriental. De aquí se deriva, como se ha visto en el primer

punto, una mística inmanente que no admite separación entre individuo y realidad. La poesía de Ory queda impregnada de concepciones budistas como la vacuidad, el vacío desde donde surgen los fenómenos, o la budeidad, idea que considera que todos los seres poseen la naturaleza de Buda. También se halla influida por la percepción directa, propia del budismo *zen*, cuya expresión más radical sería el *satori*, o repentina iluminación.

Por otra parte, los aerolitos de Ory suponen una indagación en el extraño lenguaje del *koan*, que persigue una fractura lingüística que intenta trascender el pensamiento y apuntar directamente a la realidad. Por todo ello, puede afirmarse que la impronta budista queda perfectamente enraizada en la poesía de Ory y que ésta proviene de un conocimiento profundo del pensamiento budista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abe, Masao (1989): «La naturaleza de Buda según Dogen», en Dogen: *Shobogenzo*, Barcelona, Obelisco.
- Barrio Gutiérrez, José, ed. (1996): *Bhagavad-gita*, Madrid, Edaf.
- Cazamian, M. L. (1984): *William Blake*, Madrid, Júcar, Col. Los Poetas.
- Chicharro, Eduardo (1945): *Primer Manifiesto del Postismo*, en *Postismo*, nº 1 y único, enero, pp. 4-5, 12-13. También en *Postismo y La Cerbatana*, presentación de Rafael de Cózar, ed. facsímil, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- Coomaraswamy, Ananda (1989): *Buddha y el evangelio del budismo*, Barcelona, Paidós.
- Cózar, Rafael de (1987): «Introducción», en Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, Madrid, Cátedra, 2ª ed., 1990, pp. 19-99.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Deshimaru, Taisen (2002): *La práctica de zazen*, Barcelona, RBA.
- Gadamer, Hans-Georg (1977): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- Gimferrer, Pere (1971): «Notas parciales sobre poesía española de posguerra», en Salvador Clotas y Pere Gimferrer, *30 años de literatura*, Barcelona, Kairós, pp. 89-108.
- Grande, Félix (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
- Guillén, Jorge (1970): *Antología*, ed. J. M. Blecua, Salamanca, Anaya.
- Eliade, Mircea (1974): *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fromm, Erich (1979): *El arte de amar*, Buenos Aires, Paidós.
- Jung, Carl Gustav (1982): *Formaciones de lo inconsciente*, Barcelona, Paidós.

- Huxley, Aldous (2010): *La filosofía perenne*, Barcelona, Barcelona, Edhasa.
- Marco, Joaquín (1972): *Nueva literatura en España y América*, Barcelona, Lumen/Palabra seis.
- Mesado, J. Rafael (2021): *La poesía poliédrica de Carlos Edmundo de Ory*, Cádiz, Editorial UCA, Universidad.
- Ory, Carlos Edmundo de (1945): *Versos de pronto*, Madrid, *Fantasia, Semanario de Invención Literaria*, n° 19, junio.
- (1969): *Poemas*, Madrid, Rialp.
- (1970): *Poesía (1945-1969)*, ed. Félix Grande, Barcelona, Edhasa.
- (1971): *Técnica y llanto*, Barcelona, Llibres de Sinera, Col. Ocnos.
- (1973): *Los poemas de 1944*, Madrid, Joaquín Giménez-Arnau, Col. Aguaribay de Poesía.
- (1974): *Poesía abierta (1945-1974)*, ed. Jaume Pont, Barcelona, Barral, Col. Ocnos.
- (1976): *Lee sin temor*, Madrid, Editora Nacional, Col. Alfar.
- (1978): *Energeia*, ed. del autor, Barcelona, Plaza y Janés.
- (1979): *La flauta prohibida*, Madrid Zero/Zyx
- (1981): *Miserable ternura—Cabaña*, Madrid, Hiperión.
- (1986): *Poesía primera*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura.
- (1999): *Melos melancolía*, Montblanc, Ígitor
- (2004): *Diario*, ed. J, Fernández Palacios, Cádiz, Diputación, Servicio de Publicaciones.
- (2005): *Los aerolitos*, Madrid, Calambur.
- (2011): *La memoria amorosa*, Madrid, Visor.
- Ory, Carlos Edmundo de y Suro, Darío (1951): *Nuestro tiempo: Pintura / Nuestro tiempo: Poesía*, ed. de los autores, Madrid, Imprenta Fareso.
- Panikkar, Raimon (1989): *La trinidad y la experiencia religiosa*, Barcelona, Ediciones Obelisco.
- Pont, Jaume (1998): *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Lleida, Pagès Editors.
- Ramírez Escoto, Rafael (2001): «La ascensión de Kundalini: el misticismo de Ory», en *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, ed. Jaume Pont y Jesús Fernández Palacios, Cádiz, Diputación, pp. 319-322.
- Raula, Walpola (2002): *Lo que el Buda enseñó*, Barcelona, RBA.
- Ripoll, José Ramón (2004): «La memoria oriental», en *Documentos. Carlos Edmundo de Ory, Revista Atlántica de poesía*, n° 27. Separata, pp. 23-31.
- Suzuki, Daisetz Teitaro (1992): *Introducción al Budismo Zen*, Bilbao, Mensajero.
- (2002): *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, RBA.
- Tzara, Tristan (2004): *Siete Manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets.
- Watts, Alan (1972): *El libro del Tabú*, Barcelona, Kairós.
- (1973): *El futuro del éxtasis*, Barcelona, Kairós.

LAS FLORES EN EL IMAGINARIO POÉTICO DE MAROSA DI GIORGIO

KATYA VÁZQUEZ SCHRÖDER

kvazsch@gmail.com

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Resumen: Este artículo propone un recorrido por algunos de los significados que las flores adquieren en la obra poética reunida en *Los papeles salvajes* (1971), de la escritora uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004). El acento crítico recae en cinco aspectos fundamentales: la identificación del yo poético con su entorno floral; la relación de las flores con las tres generaciones de mujeres de la familia; la referencia a la muerte, la espiritualidad y el erotismo a través de las flores; y el lugar que ocupa el jardín dentro de este imaginario poético tan singular y exótico. A través de una mirada infantil, la escritura marosiana se intensifica a través de esta simbología constante que se agranda y se enriquece si se aborda en su conjunto.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, Flores, Exotismo, Jardín, Espiritualidad.

Abstract: This article proposes an itinerary of some of the meanings that flowers acquire in the poetic work gathered in *Los papeles salvajes* (1971) by the Uruguayan writer Marosa di Giorgio (1932-2004). The critical importance falls on five fundamental aspects: the identification of the poetic self with its floral environment; the relationship of the flowers with the three generations of women in the family; the reference to death, spirituality and eroticism through flowers; and the place that the garden occupies within this singular and exotic poetic imagination. Through the innocent gaze, Marosa's writing is intensified through this constant symbolism that is enlarged and enriched if it is approached as a whole.

Keywords: Marosa di Giorgio, Flowers, Exoticism, Garden, Spirituality.

1. Notas a la poética marosiana

Solo la escritora uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) ha convertido las flores en la impronta de toda su obra poética, las cuales adquieren por medio de su repetición distintos significados. De este modo, el universo poético primitivo marosiano, que «crea sus propios códigos», en palabras de Canseco (2018: 573), consigue aunar la infancia, la figura materna, presencias divinas, sombras y fantasmas en un mismo espacio: el jardín. La propia autora señala en una de sus entrevistas que «lo natural es lo sobrenatural» (Di Giorgio, 2010: 52), lo cual ofrece ya una pista al lector de que toda su obra poética va a estar basada en la exuberancia de los elementos naturales y cotidianos que forman parte de su entorno más cercano, y que se convierten en una sola unidad. Señala Murcia Martínez (2016: 269) que «el objeto siempre genera un entorno hostil que rompe con la normalidad» y que, en la creación de fascinación del narrador, ejerce un poder «que recuerda a la magia de los cuentos tradicionales». El objeto y fetiche marosiano será, precisamente, este mundo vegetal que se empapará de onirismo y, también, de un imaginario mágico y místico que puede rastrearse también en diversas leyendas que versan sobre genios silvestres que custodian y defienden la naturaleza, como La Pora en Argentina¹.

Lo terrenal y lo inmaterial comparten en los *papeles* de Marosa el mismo espacio que asociaremos, en este trabajo, al jardín como lugar de encuentro y reunión. Guillermo Sucre (2016: 359) expresó que «hay poetas cuya obra entera es el desarrollo de un tema central; aún más, todos sus libros son uno solo; todos sus poemas, un único gran poema, que nunca concluye». Definitivamente, Di Giorgio y su saga poética *Los papeles salvajes* pueden introducirse dentro de esta definición por el hilo conductor que cohesiona cada uno de sus textos. Al respecto, Olivera Williams (2005: 404) confirma que, efectivamente, «*Los papeles salvajes* constituyen un único libro, una obra indivisible y orgánica que se reitera incansablemente y con nuevos bríos, en un despliegue erótico de múltiples capítulos». Uno de estos múltiples hilos conductores, uno de los más importantes, es, precisamente, la presencia de las flores.

¹ La Pora es un espíritu originario de la provincia de Corrientes que, a las personas enfermas «que se envuelven en sábanas blancas» (Pedrosa Bartolomé, 2010: 323), les muestra las flores que necesitan para su remedio. Otras mitologías sobre genios de la naturaleza, como *Coquena*, también aleccionan sobre la importancia de respetar el entorno.

Señala Larre Borges (2017: 227) que «de flores ha hecho Di Giorgio un complejo lenguaje alternativo y a medias cifrado, todavía no estudiado a cabalidad». Por tal motivo, se hace necesario un estudio que reúna toda esta simbología floral que aparece constantemente en toda la obra poética y narrativa de Marosa di Giorgio para lograr comprender la esencia de su creación. Para tal fin, se ha optado por elegir la edición definitiva de la obra poética reunida de la autora uruguaya, *Los papeles salvajes* (2008). Si los textos que componen los quince libros que se reúnen en la última edición de este volumen se encadenaran, «fácilmente» se podría referir a ella como una «novela poemática» o lírica, pues en ningún momento se pierde la unión simbólica que se establece entre las flores y la voz poética. Así lo hizo constar ya Roberto Echavarren (1992: 1103) al destacar «la cohesión de su trabajo, la continuidad del tono, de los procedimientos y del material anecdótico».

De hecho, es necesario abordar la obra poética marosiana en su totalidad, como se pretende en este artículo, para poder comprender a qué remite la referencia constante a las flores, y cómo evoluciona esta alusión en el texto. Precisamente, a este respecto, la propia autora uruguaya ha considerado su obra como una «gran novela» debido a las repeticiones que permiten una línea argumental que hilvana sus textos (Di Giorgio: 2010). Cada uno de ellos se completa con el siguiente, e incluso, con el poema que ni siquiera aparece dentro del mismo libro, sino en otros posteriores, mediante la diseminación de personajes, lugares, acciones cotidianas y, sobre todo, mediante un jardín propio. Todos ellos establecen ciertos patrones que nos disponemos a analizar en este estudio.

Ya en el título de varios de los libros que componen esta edición de la obra poética reunida de Marosa di Giorgio se puede comprobar que se hace alusión a distintos tipos de flores o espacios relativos a las mismas: «violetas», «magnolia», «clavel», «diamela», «huerto», «jardín», entre otros. Por este motivo, el objetivo principal de este trabajo es establecer cuál es la función que cumplen las flores en los textos de la escritora uruguaya, teniendo en cuenta que se parte de la hipótesis de que las distintas especies vegetales son protagonistas de todo lo que acontece y que son descritas por el yo poético con detalle y preciosismo. En un segundo lugar, la alusión tan recurrente al mundo floral permitirá catalogar cada una de estas flores según su simbología, es decir, como una metáfora que según Carlos Bousoño (1978: 12) «es y significa» simultáneamente. Por último, se pretende analizar el espacio en el que se produce el contacto entre lo humano y lo floral, lo imaginado y lo real, lo tangible y lo inmaterial, que constituye, finalmente, una transformación también formal del texto, como se puede comprobar en las diversas *performances* que la autora ofreció, como es el caso del recital

de poesía *Diadema*, que fue grabado en 1994 y que puede verse en el largometraje realizado por Juan Pablo Pedemonte, *Marosa Di Giorgio. El ruedo en flor* (2018). De este modo, el jardín será analizado en este tercer objetivo del estudio como una topografía fundamental e insustituible para el desarrollo de uno de los mundos poéticos más singulares. Una vez abordadas cada una de estas calas será posible entender este universo que se rige por leyes extrañas que convierten lo extraordinario en ordinario.

Para revelar aquello que se muestra extraordinario, la aparición —poética, retórica, imaginaria— de un umbral en el que todo confluye y se contamina, no se podrá prescindir de la cuarta y última edición, hasta el momento, de la obra poética reunida de Marosa di Giorgio, ya citada, *Los papeles salvajes* (2008), editada por Adriana Hidalgo Editora, en la cual se concentra toda su producción poética en un solo tomo.

Marosa se resiste a la idea romántica del hombre fascinado por la inmensidad de la naturaleza que lo rodea y de la que se siente expulsado, y se inclina más por los postulados del Modernismo hispanoamericano, ya que mostraba una naturaleza que podía ser «intervenida, modificada por el hombre y por ello, deja de ser ese espacio puro, inaccesible e indomable que postulaba el Romanticismo» (Escalante, 2016: 10). Precisamente, el jardín es una de las figuras que mejor ilustra esta idea, artificial y natural al mismo tiempo, que es obra de la naturaleza, pero también del cuidado del jardinero, cuya figura se corresponde con las distintas mujeres que integran la poética marosiana.

Claudio Guillén (2016) reflexionaba sobre lo que supone la mirada del ser humano a espacios abiertos, que es la que los convierte en paisaje. La manera en que tiene de hacerlo es diversa. En muchos casos, entre ellos la que aquí nos ocupa, la descripción del paisaje perdido se mezcla con las imágenes embellecidas de la infancia, de forma tal que esos espacios se revelan como «ensoñaciones subjetivas» (Oliva Cruz, 2010: 296). Uno de los términos más precisos para definir esta perspectiva es el acuñado por el escritor británico-americano de origen indio Salman Rushdie (1981: 10) para describir esta subjetivación del pasado en la tierra natal: «hogares patrios imaginarios». Si bien Rushdie hace referencia a la sensación de pérdida de exiliados, emigrantes y expatriados, la voz poética de Di Giorgio no deja de ser una voz expulsada de ese remanso de la infancia que intenta evocar y recuperar continuamente a través de las flores que encuentra y que le traen recuerdos, sensaciones, incluso la aparición de ciertos familiares. De este modo, la memoria no permite ver aquello que se ha perdido, sino, y como añade el escritor indio, lo que hace será «crear ficciones» (Rushdie, 1981: 10). Si la naturaleza que

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

Di Giorgio poetiza se encuentra tan embellecida es, precisamente, porque el espacio perdido suele subjetivarse hasta tal punto, como se señala desde la ecocrítica, que se reescribe «como un “paraíso recuperado”» (Oliva Cruz, 2010: 310). Aparece en sus textos, por ello, un *locus literario* en el que se recrean y exorcizan fantasmas, miedos, deseos y sensibilidades que se habían mantenido ocultos. La transformación personal que se produce revela una auténtica identidad poliédrica que encuentra su hábitat natural en el jardín, su reposada Arcadia.

La poética marosiana, que puede ser inscrita dentro del *kitsch*, tiene la particularidad, según José Quintero, de ser una «falsificación de lo exótico, de lo sagrado, de lo noble, de la belleza, incluso de la sapiencia» (cit. por Achugar, 2005: 108), e instaura la perversión que acompaña a la farsa. En la misma línea, Celeste Olalquiaga (1998) ha definido el *kitsch* como «el más importante reciclador» de productos del arte clásico, del modernista y del popular; y Hermann Broch (1974: 382) formula la mezcla de «sangre y sacarina» para caracterizarlo. En los textos de Marosa se puede comprobar esta fórmula por la combinación de recuerdos infantiles que se mezclan con el misticismo de apariciones de vírgenes y otras criaturas en un escenario floral.

En la misma línea de reflexión, podría identificarse a la autora uruguaya en la estética *camp*, ya que yuxtapone elementos de la cultura popular de tal manera que logra que «se identifique o se distancie de imágenes de la cultura hegemónica», es decir, que se otorgue «valor a un objeto [...] de la cultura de masas despreciado por la cultura hegemónica» (Achugar, 2005: 109). Probablemente, la autora haya continuado una vertiente de esta estética sin tener conciencia de que lo estaba haciendo. Sin embargo, sí es fácilmente reconocible en su escritura una tendencia al artificio y a la exageración, dos características esenciales del *camp*, según Susan Sontag (1984: 303), que permiten ver el mundo como un fenómeno estético². No obstante, y como ya estableció Benítez Pezzolano (2012a: 9) refiriéndose a la incapacidad de encorsetar a Di Giorgio en una generación literaria, «la singularidad de su creación no se parece a nada». Todo esto sumado a la característica que se le ha asignado al arte de la creadora uruguaya como un *work in progress* que, lejos de estar inacabado, se acumula sin poder ceñirla a la lírica o a la narrativa. Cada uno de estos textos comienza con la descripción de un

² A pesar de que Susan Sontag (1984: 305-306) establece que el arte *camp* suele ser decorativo, porque «subraya la textura, la superficie sensual y el estilo», como Marosa lo hace mediante sus flores, la ensayista estadounidense rechaza que en la naturaleza pueda haber algo de *camp*. De modo que la escritura de Di Giorgio introduce una novedad incluso en una de las sensibilidades más transgresoras.

motivo y deriva, abruptamente, en otro, sin orientarse a ninguna finalidad, sino afirmándose en el carácter de una escritura sin fin. De este modo, se asiste a la metamorfosis de un cuerpo, incluso de un mismo espacio, mediante la exageración y la deformación. Ambos recursos o «fuerzas de intensificación», como señala Garbatzky (2008: 2), se hacen visibles por sus efectos sobre el material, esto es: a través de los detalles de colores, perfumes, sabores y texturas que, a su vez, vuelven comestibles los materiales con los que se crean los distintos cuerpos. En el siguiente fragmento de uno de los textos que pertenecen a su libro *Druida* (1959) puede comprobarse lo anteriormente dicho: «Ornó el tulipán y lo asó, y al instante poseía algo así como un largo pastel de color rosa» (Di Giorgio, 2008: 67).

Marosa empieza a escribir en la década del cincuenta, cuando el realismo y la humanización de la poesía social impregnaban el semanario *Marcha* de Montevideo. Por lo tanto, su escritura, que aúna elementos modernistas, surrealistas y barrocos, actúa con una doble intención subversiva por su cercanía a los postulados «de los estudios culturales, de género o al multiculturalismo» (Bruña Bragado, 2010: 223). Ya desde la forma del texto, logra la indefinición entre el poema en prosa, la prosa poética, la viñeta y el microrrelato, sumado a guiños teatrales y ensayísticos que se introducen cada tanto, produciéndose así un énfasis de la hibridez mediante la brevedad. El efecto es claro tanto por lo sugerente que resulta el lenguaje que emplea como por lo hermético de la poética que, más que contar, muestra de forma muy visual un elemento del exterior, perteneciente al jardín en la mayoría de los casos, con un estado interior del yo poético. Esta plasticidad en sus descripciones, muy modernista, y en una línea muy similar a la de Mallarmé, genera una perplejidad en el lector por la manera en que este escenario se relaciona con otra imagen totalmente diferente. Estas correspondencias son las que logran, como ocurría también en la vanguardia, la evocación de todo un mundo personal y poético que estriba entre la prohibición y la transgresión a través de una experiencia de la escritura alejada de la racionalidad.

El jardín iguala la condición divina de los seres que forman parte de él, de modo que flores, animales y dioses coexisten y se relacionan en el mismo lugar. Esto despliega un campo ilimitado de posibilidades en el que prima el erotismo, lo sagrado y lo ritual. Las divinidades familiares de la poética marosiana fundan el sentido de la transgresión porque «dictan la ley sin mover los labios» (Canseco, 2018: 578), y se identifican con las mujeres que rodean al yo poético.

La repetición, que «singulariza el decir marosiano» y «se transforma en una marca de estilo particular e irrepetible» (Guardalá, 2016: 28), ha costado la desconfianza de numerosos

críticos que han encontrado en este procedimiento «cierta inconsistencia poética» (Guardalá, 2013: 5). Sin embargo, una sentencia semejante implica desconocer que la escritura marosiana se «re-produce cada vez que se enuncia» (Guardalá, 2015), es decir, que nunca se dice dos veces lo mismo, por más que se emplee siempre la misma simbología floral. La repetición, por tanto, no implica identidad sino una re-simbolización de esos fetiches florales, que ya se señaló al principio del trabajo. En 1968, Gilles Deleuze advirtió en su obra *Diferencia y repetición* (2002) que la repetición se distancia de la representatividad y, por lo tanto, de la identidad, de modo que este recurso lo que hace es multiplicar y diferenciar. El acto de volver sobre algo jamás se dice o se reitera de manera idéntica al original, sino, como explica el filósofo francés (2002: 21), se eleva ese modelo preliminar a la enésima potencia, ya que «no hay sustitución posible entre los gemelos, no existe la posibilidad de intercambiar la propia alma». Estas reiteraciones logran, por lo tanto, el entramado de una obra «espiralada e infinita» (Guardalá, 2016: 25), por los enlaces e intertextualidades que se crean entre cada uno de los poemas.

De este modo, estos *papeles* que respetan la idea de hoja suelta y que son salvajes, en el sentido de «desprolijos», como señala Garbatzky (2008: 1), relatan episodios que abren la puerta a un mundo de la naturaleza en la que seres humanos, animales, flores y frutas se vinculan entre sí. A su vez, estos textos remiten a notas que la autora toma de los objetos que contempla con precisión milimétrica y, lo que es más importante, desde la mirada de una niña. Esto le permite al yo poético «desconocer lo que ya conoce» (Genovese, 2011), como es el tiempo cronológico, que deja de transcurrir de manera lógica en sus textos. La repetición, por tanto, potencia la obra de la autora salteña y la convierte en un principio constructivo de su escritura, no simplificándola, sino, muy por el contrario, «pone en crisis el mundo referencial» (Benítez Pezzolano, 2012: 10). De este modo, este estudio se enfoca en el análisis de estas repeticiones en cuanto a un llamamiento constante a las flores.

2. Las flores en Los papeles salvajes

2.1. La rosa y el alter ego

La rosa, posiblemente, es la flor simbólica más cantada en toda la historia de la literatura occidental, la cual ha sido entendida como «signo del amor siempre vivo, que supera las fronteras entre la vida y la muerte» (Navascués, 2002: 119).

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

La rosa abarca todo el espacio de la casa, del recuerdo y de la infancia, sobre todo por su color, que implica también una división y un simbolismo más preciso. Esta será la cualidad, por encima de la textura o de la forma, que más identifique a la flor: «Las plantas de ese jardín, conservaban, en la sombra, sus colores» (Di Giorgio, 2008: 252); o «El rosado, de noche, parece amarillo; el amarillo parece rosado. [...] y hay claveles, en todas partes, rojos, negros, rosados, amarillos» (2008: 319). Precisamente, el color rosado de las flores, al igual que la rosa en sí, que es «la flor suprema», será el más poetizado, pues, como se dice en uno de los textos en relación con la «flor de cangrejo», «es del mismo color de Dios, de un rosado delirante. Como si tuviera fiebre, amor» (2008: 255). Por lo tanto, si algo es hermoso, se describirá con el color rosado, pues alude a lo más puro y lo más elevado en la cosmogonía marosiana: Dios.

Las rosas blancas, que se relacionan con los mártires y los héroes, también se corresponden con la madre en un afán de vincularle un rasgo de pureza y de elevación a través del color:

Las cosas todas de la casa, las rosas de la casa, una a una, las granates y dulces como pasteles, las blancas que parecen de mármol, y son de los mártires y los héroes, las amarillas que arden como miel, y las rosas rosadas, extremas, de los amores increíbles, de los homosexuales. Las cosas de la infancia, las rosas de la casa, una a una, y levanto otra vez, en el armario, la rosa blanca de mamá (Di Giorgio, 2008: 152).

La imagen a la que Marosa más recurre es a la de la identificación de esta flor, como si de un *alter ego* o de un retrato de la voz poética se tratase, con una voz que mantiene el nombre de la autora en una experiencia autoficcional. De esta manera, el yo poético se identifica con las rosas hasta tal punto que ella misma se llega a describir como tal, por lo que se produce un movimiento en los dos sentidos: la flor que asume características humanas; y la voz poética, bajo el nombre de Marosa, que se metamorfosea en aquello que describe a lo largo de su relato. Incluso la voz poética transforma su nombre hasta que se presenta a sí misma como Rosa: «Y, también, olvidé mi nombre (Rosa)» (Di Giorgio, 2008: 272). Este procedimiento encaja también con su faceta de *performer*, la cual, según Patrice Pavis (2016: 238) «ya sea actuando un papel o siendo ellos mismos como *performers*, ejecuta acciones simbólicas, actos reales o rituales» o, como señala Irina Garbatzky (2017: 194) «no se corresponde con el actor que representa el personaje de una ficción, sino aquel que se presenta a sí mismo y habla en el escenario en nombre propio». En el siguiente párrafo, ese yo poético se declara, con humildad, parte de lo que contempla: «Y yo la vi, no la rosa encarnada que estás imaginando,

ni rosa, ni amarilla, ni una efectista rosa negra. Solo un pimpollo plano y claro, de pocos pétalos. [...] Pero, Rosa es el nombre secreto de mi raza» (Di Giorgio, 2008: 179).

De este modo, y como ocurre con la joven María de la novela homónima de Jorge Isaacs (1867), la voz poética participa de la función antropomórfica del paisaje hasta tal extremo que se convierte ella misma «en una proyección metafórica de la naturaleza» (Masson de Gómez, 1973: 119). La niña Marosa, que aparece siempre orlada del encanto de alguna flor, generalmente la rosa, consigue tal simbiosis con su entorno que se convierte en aquello a lo que Marosa di Giorgio siempre aspiró: un personaje de la categoría de mujer-flor que desempeña una función estructural.

2.2. Una genealogía floral: Madre y Abuela

Hay una tríada que se establece constantemente en la obra de Marosa, considerada una autobiografía poética, y que queda explícita en uno de sus últimos libros, *Diamelas a Clementina Médici* (2000), cuando señala: «Espío si llega mi madre-rosa-abuela» (Di Giorgio, 2008: 628). El culmen de su obra implica la unión entre estos tres personajes, incluida la voz poética, que permite hablar de una sola entidad a través del símbolo de la rosa, pues como veremos, son la madre, la abuela y el yo poético las únicas identidades que se asocian con esta flor. Si bien aparecen también otras figuras femeninas como las tías o las amigas, solo estas tres generaciones distintas de mujeres establecen un vínculo y un marco temporal que le permite al yo poético asociar sus recuerdos: «Ellas —tres— estaban junto a la mesa, rememorando el pasado y el porvenir, con ojos de paloma, de joven águila» (2008: 204).

La madre, considerada por Echavarren como un no-personaje, es cómplice de cada una de las fechorías del yo, pues también es capaz de ver, como la voz poética, las apariciones de vírgenes y ángeles, y las exuberancias vegetales. Estos no-personajes, que son más bien «acontecimientos que toman la figura transitoria de caracteres» (Echavarren, 2005: 15), asumen tal definición por el carácter encabalgado de las imágenes que Marosa superpone y que además parten de un recuerdo. Esto impide que se pueda remitir a un solo objeto en particular y dar a cada uno de ellos una entidad acabada. Por tal motivo, se tiende a concebir la obra marosiana como un proceso siempre en curso y sin terminar. La madre, por tanto, asume un papel

especial dentro de la cosmogonía de este jardín, porque es la primera que se relaciona con las flores; como si la propia madre fuera el origen y la causa de su nacimiento³.

A su vez, la madre también parece surgir de las flores: «Mamá viene remando en el mar de gladiolos» (Di Giorgio, 2008: 148). Es también en el jardín y entre los arbustos de flores por donde hará sus apariciones, al igual que la Virgen. Para la comprensión de todos los significados, es fundamental el libro que Marosa le dedica a la madre, *Diamelas a Clementina Médici* (2000), pues es el culmen de la unión entre las flores y la madre, a la cual se alude como Clementina y ya no como «mamá»:

Hojas verdes, duras, y una flor de nieve que es al mismo tiempo de color de rosa, y como siempre lleva tu marca: Clementina. Medici. Porque la hiciste tú, tú la hiciste. Eres tú quien hace las flores! Con tu cuchillo de cocina, plateado y fino. Tu tijera negra. Laboras en lo hondo de la tierra. Y en la luz haces aparecer los lirios (2008: 585).

La madre es la hacedora del jardín, el demiurgo: «Tu jardín todo bordado a mano» (2008: 592). Por lo tanto, no es de extrañar que también se asocie a la madre con la Virgen, con Dios incluso, o con la primavera: «Ni es necesario, Clemen, que estén las flores. Solo con evocarte, ellas aparecen, reina de las bellas, tú con tu cuchillito de jardín, plateado y fino, corres el telón de las primaveras y lo colmas de todos los frutos y las flores» (2008: 602). Es la madre la que hace las flores y el jardín. Por ello, este último es refugio de la niña Marosa que huye siempre hasta este lugar creado e inventado por la misma hacedora: «Mi madre está haciendo gladiolos, con organdí amarillo, organdí rosa, organdí nevado. ¡Ella hace los gladiolos! Y los saca al jardín; los pone en las varas; enseguida, prenden y se perfuman» (2008: 570). El personaje materno, por tanto, «es importante en la construcción del lugar de la enunciación infantil del yo lírico», que se reconoce, como hemos visto, bajo el mismo nombre de la escritora, «en una complejidad de estatutos ficcionales transgredidos» (Veljacic, 2017: 258). Por ello, en el plano biográfico, la muerte de la madre de Marosa genera un duelo en la autora que provoca la escritura del libro mencionado en el año 2000 y que inicia la última etapa de *Los papeles salvajes* resignificando la obra y «transformándola en un espacio memorial que prepara la inscripción del yo lírico como forma de despedida» (Veljacic, 2017: 258). Así es como

³ Biográficamente queda atestiguado, en una carta que Marosa di Giorgio le escribió al dramaturgo Ariel Mastandrea tras el fallecimiento de su madre, como se muestra en el documental *Marosa di Giorgio. El ruedo en flor* (2018), que la madre es origen no solo de la naturaleza floral, sino de todos sus escritos: «Yo nunca pude ni quise salir del ruedo en flor de mamá; de ella deriva en gran parte, todo lo que traté de escribir» (Pedemonte, 2018: 55:46).

la rosa se asocia a la madre, más como cómplice de este entorno que como un vínculo entre ella, el yo poético y la flor.

Por otro lado, la abuela entabla con el yo poético, esa niña o adulta que habla desde el recuerdo, una relación mucho más estrecha, como si fueran la misma persona. Esto puede comprobarse en el siguiente fragmento, en el cual la identificación se produce de forma explícita: «Anoche me pareció que yo era mi abuela, la antigua rosa, la Rosa antigua, que pasaba, ciega, los escalones de la casa, y los del Más Allá» (2008: 199). Si la rosa responde a la flor más importante, la abuela se coloca en este mismo plano como una de las mujeres que, por el mero hecho de ser comparada con esta flor, ya se eleva en un pedestal. De este modo, abuela y nieta se llaman de la misma manera, Rosa, lo cual establece un vínculo floral entre ambas, la misma flor genealógica:

Santa Rosa es una doncella de los campos. El manto color ciruela le llega hasta el suelo; el cabello es, también, del color de las moras, y los ojos. El óvalo, muy blanco. Como se sabe, aparece en agosto. Mi abuela y yo nos llamamos Rosa; y salíamos a mirarle (2008: 446).

Por tal motivo, también la abuela aparece asociada con la rosa, ya no solo en la descripción de su persona, sino en lo que se desprende de ella: sus peinados, sus postres, como se puede comprobar a continuación: «Para serenarse pensó en la abuela, que, allá, en la cocina, hacía pastelillos, ardientes como rosas»; y continúa más adelante: «la abuela se puso de pie; el caballo enroscado en la nuca como una rosa; dejó la fuente de los vivaces pastelillos, se secó las manos» (2008: 190). De este modo, la abuela, que le transmite una sensación de tranquilidad al yo poético, es descrita como una flor más del jardín. En otros casos, la abuela es llamada directamente por el nombre de la flor, Madona Rosa:

Y en la mesa, con un extraño hoyo en el costado, las empanadas de la abuela; adentro, tenían todo, el mundo entero, miel y hadas, y algo más de que solo ella sabía el nombre, disponía. (Yo, solo a ella, aludo). Madona Rosa en el altar de la cocina (2008: 290).

Frecuentemente, la abuela no es nombrada directamente, sino a través de menciones como la anterior o Señora Rosa, y es situada siempre cerca de las rosas: «Clamé: —¡Señora Rosa! ¡Vuelva! Ella tornó el umbral, el pelo blanco tapándole la cintura; bajo los párpados, la desesperación» (2008: 331). De este modo, la rosa sirve para vincular la relación entre la abuela y la nieta, ambas con el mismo nombre.

La idolatría que surge a partir de la comparación con la rosa convierte a las figuras que se relacionan con la misma, por tanto, en ídolos, que aparecen también en los textos de Di Giorgio como no-personajes o seres mágicos que bullen por las plantas.

2.3. *Las flores del mal: muerte y aparición*

Solo en ciertas ocasiones, las flores de Marosa se alejan del jardín primaveral y brillante al que suelen hacer referencia, para anunciar un suceso funesto. Las flores también son muerte: «Las flores irradiaban con una alegría intensamente fúnebre» (Di Giorgio, 2008: 479). Las apariciones, siniestras en algunos casos por la mezcla surrealista de lo onírico y lo real, se suelen relacionar con las vírgenes, las cuales son humanizadas siempre en una «atmósfera de vaguedad y sugerencia, evanescente y crepuscular» (Bruña Bragado, 2010: 234).

No debe sorprender, por tanto, la religiosidad que algunas flores como las rosas connotan. Ya en la iconografía cristiana, la rosa se situaba en el centro de la cruz, «en el emplazamiento del corazón de Cristo, el sagrado Corazón» (Chevalier, 1986: 892), y su unión, en los textos marosianos, no crean rosales, sino rosarios: «Mamá corría detrás de los rosarios; abría bien el delantal, para que no se le escapara alguna rosa» (Di Giorgio, 2008: 217). Este efecto que logra Marosa con el lenguaje a través de aliteraciones, homofonías y palabras de parecido sonoro permite que se quebrante «el flujo embotado del habla» (Echavarren, 1992: 1105) e introduce una duplicidad de significados y recorridos que son abruptos e inesperados. La capacidad metaforizante en Marosa, por tanto, que remite al neobarroco de Severo Sarduy, no solo asemeja las cosas por la similitud de las formas, lo cual logra cierta monstruosidad que la acerca a una estética decadentista, sino por sus juegos homofónicos. De este modo, «articulan una experiencia vacilante» y abren un nuevo panorama de posibilidades «descarriando», en palabras de Echavarren (1992: 1106), las frases que parecen repetirse. Algo parecido vuelve a suceder en un texto perteneciente a otro libro, de ahí la importancia de valorar la obra poética marosiana en su conjunto, pues hay procedimientos que agregan más significado y modifican al anterior.

Las apariciones de la madre serán un motivo más por el que la voz poética huye siempre al jardín: «Cuando la última aparición de mi madre sobre los alhelíes» (2008: 279). A pesar de esta mención a los alhelíes, el rosal parece ser el lugar del jardín que le pertenece a la voz poética y desde donde espera las apariciones de su madre con mayor frecuencia. Los rosales son, y aquí nos remitimos a los símbolos de irrealidad del superrealismo de Bousoño, por su

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

relación con la sangre derramada, símbolo de un renacimiento místico o «imagen de lo regenerado» (Chevalier, 1986: 892). Así ocurre con el yo poético que brota, renace, del rosal donde está escondido por la cercanía de la madre que se aparece:

Tus ojos se cerraron. Y el mundo está trémulo. Las colinas amarillas volverán a engendrarte, la tierra negra de las lilas, o la blanca arena de claveles. Volverás nevada como eras y cantando sin que se oiga algo que se confundía con el silbo de las palomas silvestres tan labradas, o el aire entrecruzando a los alhelíes y claveles. Yo saldré del rosal donde te aguardo (Di Giorgio, 2008: 614)⁴.

La rosa es una flor que, como la rosa cándida en la *Divina Comedia*, evoca la rosa mística de las letanías cristianas, símbolo de la Virgen. Esta interpretación podría acercar la concepción de la madre a una virgen que se aparece con recurrencia y religiosidad ante la voz poética. De hecho, se alude de forma explícita a la correspondencia de la madre con un ser elevado y virginal: «Estoy sentada en el lugar de siempre, en el mismo sitio. Esperando vengas. Con el vestido azul, el collar y el abanico. Virgen de las tardes de mi vida. [...] Mamá: Eso cómo se llama? Y Aquello ¿qué es?» (2008: 588). La referencia en el mismo texto tanto a la Virgen como a la madre de forma tan recurrente, y teniendo en cuenta que ese lugar en el que espera es el rosal del jardín, puede asociarse con facilidad a la capacidad de resurrección y los rasgos celestiales de la madre. Unido casi por un hilo temático y en pos de una explicación de todos estos símbolos y correspondencias que Marosa introduce en sus textos, la autora recurre al mismo «paisaje», como señalaba Claudio Guillén, esta vez en verso, para hacer explícito aquel lugar de espera en el que ella, «marosita», su *alter ego* poético, se encuentra con este ser sublime que es su madre: «Mamá, eres el Ángel de los Cielos / Así has de volver con los ramos, / con la buena nueva. / Yo te espero en el rosal, / en la casilla de la muñeca. [...] / Yo soy tu mariposa / y tu racimo. / Tú dirás sonriendo, “marosita”. / Yo, sonriendo, gritaré ¡Mamá!» (Di Giorgio, 2008: 606).

También la rosa permite la resurrección, pues se trata de un símbolo de inmortalidad, más asociada a la rosa de oro, que en este fragmento permite traer nuevamente a la vida a los padres del yo poético: «A estos dos seres que viajaron desde lo hondo de los universos, a

⁴ El principio de este fragmento recuerda a la canción de tango de Carlos Gardel, *Sus ojos se cerraron*, que también comienza de manera muy similar: «Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando», lo cual nos situaría directamente en el territorio rioplatense del que efectivamente se hace eco. En una entrevista publicada en *Revista Tres*, la autora señalaba que legalizaría «el tango en la calle a toda hora. Es una danza fascinante. Por ejemplo, ver bailar el tango en la calle antes del alba» (Di Giorgio, 2017b).

juntarse y a crearme, Pedro y Clementina-Clementina, Pedro, ahora aparentemente no visibles, dejo el pimpollo sacro de la rosanieve. Dejo la rosa roja de la resurrección sombría» (2008: 589). Esta idea ya se encuentra en el *Jardín simbólico* del siglo XI y de autor anónimo, en el que la rosa es primordial y está asociada con las virtudes que en el simbolismo occidental se corresponden con «la Virginitad, el Pudor, el Amor puro, el Emblema de María», pero sobre todo con «el símbolo de la Encarnación» (Thompson, 1998: 21). Todas estas virtudes, y en relación con el propio jardín simbólico que Marosa inventa, son «las plantas del jardín del espíritu» (Thompson, 1998: 5).

En una interpretación mucho más abarcadora, la rosa llega incluso a ser comparada con Dios, como la flor suprema, que observa, vigila y ampara a la familia de la voz poética: «La rosa roja, de noche, se volvía más grande, más poderosa, echaba resplandores pardos, y hasta daba un ojo, grande y fijo y sin pestañas, como el de Dios, y así, nos vigilaba, desde lejos exploraba nuestros sueños» (2008: 198).

Pero si nos referimos directamente a la muerte, hay una flor dentro del jardín marosiano, los gladiolos, que con recurrencia se alude a ellos como soldados, pues son descritos «rígidos como militares» (2008: 217); o, en un juego de palabras, como gladiadores, con cualidades muy humanas. De hecho, deriva del latín *gladius*, ‘espada’; una flor armada, por tanto, portadora de nacimiento y muerte. A su vez, dicha especie floral está formada por claveles, con una raíz semejante a *clavo*, de modo que los gladiolos están llenos de «flores-clavos, quizá evocando los clavos de un ataúd o los clavos incrustados en las palmas de Cristo» (McSweeney, 2017: 173): «El gladiolo es una lanza con el costado lleno de claveles, es un cuchillo de claveles [...] Mamá dice que es un muerto que ha resucitado y nombra a su padre y a su madre y empieza a llorar» (2008: 94).

2.4. El erotismo de las flores

No se puede concebir la obra marosiana sin profundizar en el carácter erótico de sus textos. «Todo son papeles eróticos» estableció Marosa como *motto*, extremando la relación entre erotismo y escritura (Larre Borges, 2017: 225). La poeta uruguaya, como muchos otros autores entre los que podemos mencionar a Gioconda Belli, Cristina Peri Rossi o Clarice Lispector, emplea representaciones de la naturaleza que estriban entre la belleza y el horror, para hablar sobre su propio erotismo que plantea infinitas posibilidades de goce. La rosa como

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

fetichismo y, sobre todo, como parte del «fetichismo amoroso» (Masson de Gómez, 1973: 117) que supone el intercambio de flores, puede rastrearse, por ejemplo, en la obra del novelista colombiano Jorge Isaacs, *María*⁵. Esta idea del fetichismo que ya se ha mencionado con anterioridad introduce a la escritora uruguaya dentro del neobarroco pregonado por Severo Sarduy⁶.

Di Giorgio habla por medio de las cosas que constituyen su mundo natural y mítico, y se produce tal cercanía entre el enunciante y el mundo enunciado, que siempre hay una metamorfosis entre ambas partes, e incluso con categorías sobrenaturales como «ángel», «virgen», «druida» o «hada», por nombrar algunas. La exuberancia de los deseos se muestra en sus textos «por medio de una naturaleza animada» (Olivera Williams, 2005: 408). El amor en la poética de Di Giorgio es instantáneo. Como señala Guardalá (2013: 18): «una niña se enamora de las flores, una señorita hace el amor con las mariposas o una novia ama al viento sin necesidad de pasos previos ni de actores propios del arte de amar». El amor, al igual que lo erótico, no se presenta como un tópico en los textos de Di Giorgio, sino como una «voz que trasciende la corporalidad que intenta palpar subjetivamente» (Guardalá, 2013: 18-19) y que mantiene la pureza e inocencia propia de la niña.

Marosa no introduce el simbolismo erótico hasta sus últimos libros, por lo que se podría decir que se trata del culmen de una obra ya fecunda y trabajada. No obstante, se pueden comprobar algunas incursiones en lo erótico en su libro *Magnolia* (1965), no como elemento constituyente que enhebra el relato, sino como sinestesias o descripciones que ornamentan el texto: «Al atardecer la muchacha dejaba el alto bosque, y a su paso las achiras con las grandes flores rojas parecidas a sexos de arcángeles demasiado vaporosos y libidinosos» (Di Giorgio, 2008: 111). La identificación de las flores con el sexo femenino será la constante que se mantendrá en sus textos: «Era una dalia con el centro redondo y negro como el sexo de una mujer fantástica» (2008: 511). Esto guarda relación también con la artista estadounidense Georgia O'Keeffe, en cuyos cuadros las flores «casi vibran con la sexualidad expuesta en la corola abierta» (Kirkpatrick, 2017: 105). Este erotismo libre, la identidad de género no encasillada y «la práctica fluida de la sexualidad», como apunta Bruña Bragado (2017: 207),

⁵ En esta novela, la rosa y la azucena tienen un simbolismo explícito como representación de la fidelidad entre los dos jóvenes, Efraín y María, pero también suponen un simbolismo erótico: «[...] una rosa salpicada aún de rocío, descansaba sobre las gruesas y lucientes trenzas cuyas extremidades ocultaba» (Isaacs, 2003: 110).

⁶ Sarduy (1987: 87) hace referencia al fetichismo en *Ensayos generales sobre el Barroco* en relación con una concentración de luz sobre una parte del cuerpo, lo cual permite atrapar la mirada del espectador. En la exhibición que hace Marosa de las flores existe también una técnica propia del caravaggismo de realzar el valor de ese otro cuerpo vegetal.

son temas recurrentes en la obra marosiana que han conducido a relacionarla con una literatura neobarroca, caracterizada por Severo Sarduy por «derrochar lenguaje únicamente en función del placer» (1987: 209), y también con lo *queer*, por ser discursos de resistencia donde la matriz erótica y de libertad de género es esencial. De hecho, por la lírica erótica alternativa que Marosa ofrece, ha sido denominada «Queer Marosa» por la ensayista uruguaya Raquel Capurro (2005: 23). Su obra, que permite una «trans-generización» tanto en el aspecto formal como en los moldes eróticos a los que hace alusión, invita a «explorar a través de un cuerpo que también muta [...] y que puede encontrar placer en hongos, plantas y animales» (Bruña Bragado, 2010: 233).

El único ámbito en los textos *salvajes* de Marosa donde esta utopía *queer* es posible es en la naturaleza. Dentro de la variedad del jardín, la rosa se identifica también con la imagen sexualizada de una prostituta, por su belleza, por su soledad y por todo el séquito masculino que la rodea.

Sin embargo, es en la postrera floración del herbario marosiano, en *La flor de lis*, publicada en el 2004, donde brota el verdadero erotismo de su obra, ya que, como señala Larre Borges, «la cercanía del fin potenció aún más la libertad de su escritura» (2017: 231). Este libro no escapa tampoco de la unicidad por la que se caracteriza la poética marosiana, pues continúa la veta iniciada en *Misales* una década antes, otro de los libros que tampoco se incluye en *Los papeles salvajes*, al igual que *Reina Amelia* (1999), su *nouvelle* erótica, o *Rosa mística* (2003). Si las flores en los primeros *papeles* se asocian con partes del cuerpo femenino, en estos libros el significado evolucionará y marcarán el goce y el placer masoquista del yo femenino, que incluso lograrán una conjunción con el cuerpo animal masculino, aunque no se suele referir a un tipo de flor determinado como sí ocurre en *Los papeles salvajes*.

2.5. El jardín y la infancia

La ecocrítica busca comprender mejor los paisajes, teniendo en cuenta al *lugar* como estructura simbólica, construcción social y ecológica; por lo tanto, se produce más una «literatura del estar», antes que una «literatura del ser» (Campos López, 2018b: 90). Esta manera de encarar el espacio es doblemente visible en los textos de Marosa, porque no se subjetivan los afectos ni prepondera un sentimiento del «yo», que es ocasional, sobre un paisaje impersonal, sino que el «adentro» y el «afuera» se igualan y se combinan.

Katya Vázquez Schröder (2021): «Las flores en el imaginario poético de Marosa di Giorgio», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 32-54.

Es interesante entender la naturaleza que Di Giorgio presenta como una naturaleza domesticada, en el sentido de estar encerrada dentro del perímetro del jardín o del huerto, otro espacio al que también se hace alusión de forma alterna. No obstante, el jardín se caracteriza por su ambigüedad, pues puede representar tanto «un lugar de transición, de frontera, como una figura de neutralidad que anula las contradicciones y oposiciones entre naturaleza y cultura» (Escalante, 2016: 82). Por lo tanto, y lo que se pretende defender aquí, es que el jardín, por su multiplicidad de significaciones y funciones, deja de ser un espacio, para convertirse también en un símbolo o alegoría que estará relacionado en la obra marosiana, como lo estuvo en el Modernismo, con el ornamento, el amaneramiento y la artificiosidad. Conviene resaltar la idea que Escalante (2016: 84) señala con respecto al jardín concebido como un terreno de la experiencia o un espacio de juego que implica a un espectador:

El paseo es una actividad intransitiva e irreflexiva que invita al sueño, un estado casi hipnótico que desarrolla e intensifica la subjetividad. El jardín es un no-lugar, el cual, más que la evocación de una naturaleza perdida, invita a la introspección.

Es el no-lugar, pero también es un espacio simbólico, que provoca una inadecuada emoción estética, según Bousoño, al igual que cada una de las flores que lo componen, como el jardín que describe el texto anónimo, encontrado en Bizancio en el siglo XIII, asociado a las virtudes del alma cristiana y en el que se fundamenta la interpretación simbólica de doce plantas⁷.

El jardín marosiano es el refugio, un lugar al que el yo poético siempre acude, que permanece y que no muta ni se desplaza, pero que sí es ambivalente según las diferentes ubicaciones de la voz poética respecto al mismo. En un primer momento, el jardín es un lugar de reunión familiar que le permite al yo poético la perspectiva de niña sin llegar a infantilizar su voz, y esto logra, como señala Sol Correa (2016), «desestabilizar lo femenino como tal». De este modo, varios textos comienzan de la misma manera: «Estamos en el jardín, mi padre, mi madre, yo, las otras mujeres» (Di Giorgio, 2008: 124); o «están en el jardín, con la abuela, mamá y el fijo abuelo; se habla de la guerra, se miente un poco» (2008: 141). Pero, sobre todo, se trata de un lugar de encuentro de las mujeres, es decir, de la madre, las vecinas y la

⁷ El simbolismo que se produce en el *Jardín simbólico* no solo es único dentro de la literatura bizantina, sino que, a su vez, proviene del carácter espiritual desarrollado en la Edad Media. Señala Margaret H. Thompson (1998: 15) que ya en los misterios de Eleusis las virtudes estaban representadas por plantas.

propia voz poética femenina: «Y a la tarde, nos reuníamos en el jardín, en torno a las flores. Las amigas de mi madre venían desde la Belleza» (2008: 130).

Una de las visiones menos frecuente en Marosa, pero que, sin embargo, aparece en uno de sus primeros libros, *Druida* (1959), es la del jardín como un lugar sacro, o incluso, como cementerio: «Allí en el jardín la tumba de mi hermana no se quedaba quieta» (2008: 68). Solo en este fragmento ya se puede comprobar que el jardín va a estar exento del paso del tiempo y se convierte en un lugar de memoria, de templo. En relación con esta concepción sagrada del jardín, este también puede corresponderse con un santuario donde se reúnen los ángeles, y así es como también hará después las apariciones la Virgen y la madre: «Cuando llueve mucho, los ángeles se alinean en el jardín como pequeños druidas» (2008: 112). Se podría considerar este espacio, como en el *Génesis*, un lugar de felicidad con Dios. Sin embargo, el jardín como cementerio provoca el crecimiento de ciertas flores relacionadas con la muerte: «Así que ese era el jardín de las mandrágoras. Estaba allí y no me había dado cuenta. Ese era el jardín de los ahorcados. Tironeé una mata. Y sí, vi la raíz en forma de hombre. Por cada ahorcado, una mata» (2008: 475). De hecho, las mandrágoras «se cree que nacen del esperma de un ahorcado» (Chevalier, 1986: 681), por lo que implica una unión entre la muerte y la vida, del mismo modo que el jardín en sí: un lugar de sepultura y floración. Esto se vincula, a su vez, con el carácter aparentemente resguardado del jardín que, en realidad, está profanado por inesperadas entradas y salidas de dioses⁸, seres extraños, ángeles, la Muerte, entre otros.

Anteriormente señalábamos en una cita de Escalante que el jardín se trata del no-lugar, pero también podríamos agregar que es el no-tiempo porque permite, a su vez, la reunión de la tríada de mujeres a la que ya hemos aludido. El jardín como refugio, por tanto, será una constante en los *papeles* de Marosa, pues es el destino final tras la huida o, en palabras de Javier de Navascués (2002: 129), «el viaje centrípeto hacia las raíces entrañables del yo».

Todos los relatos de Marosa se construyen como retornos al pasado, a su infancia: «Revivo las noches de la quinta» (2008: 157). Estos recuerdos se activan por perfumes, texturas, sonidos de las flores que la devuelven a ese lugar retirado que supone el jardín y que ofreció tranquilidad y refugio cuando era niña. Como señala Bachelard (2000: 140), «el alma botánica se complace en esa miniatura de ser que es la flor», y todo lo grande emana de lo

⁸ La concepción de un jardín en el que se bifurcan caminos que conducen al reino de Dios ya se encuentra en la obra del monje estudita Nicéas Stéthatos, *El Paraíso espiritual*, del siglo XI.

más pequeño, lo cual Marosa aprehende y, por ello, encerró la esencia de su vida, su infancia y sus mujeres entre pétalos. En todos los casos, se remonta siempre al mismo paisaje, por lo que podría corresponderse con un «sitio de la memoria», según el concepto que establece Pierre Nora en *Les lieux de mémoire* (1992), que identifica el patrimonio memorial como un lugar simbólico, un espacio ficcional para la invocación y la evocación.

Uno de los fragmentos más esclarecedores es el siguiente, en el que puede reconocerse una voz poética que, desde una edad adulta, habla del recuerdo: «Cuando acudió la madre, vio a su hija, soltera, de treinta años, destrozada» (Di Giorgio, 2008: 158). Esta es una de las pocas piezas en la que el yo poético habla de sí mismo en tercera persona, como si esa mujer treintañera no se correspondiera con ella, una voz de niña. El jardín, por ello, es el lugar donde se puede retornar a la infancia, un lugar seguro que no es descrito por Marosa con nostalgia, sino que lo inventa: «Quiero entrar a un jardín de rosas, oscuras, rojas, redondas, ovals, aterciopeladas, como las que vi de chica, con perfume a vino, a uva y a manzana» (2008: 432). Este patio familiar es el *jardín de las delicias*, el jardín de antaño donde rememora las flores y con ello sus experiencias; por ello, aúna el valor de un espacio en el cual «el individuo se reconcilia consigo mismo y donde el tiempo parece detenido» (Graña, 2002: 110)⁹, como vemos en el siguiente fragmento: «Las casas de siempre, el patio familiar, parecían el paraíso, por el brillo de las ramas, los racimos, las estrellas en las hojas» (2008: 427).

El jardín es su lecho de nacimiento, lo cual intensifica la identificación de la voz poética con las flores: «Me dicen que mamá me dio a luz debajo de un diamelo, que tenía abiertas sus rositas de marfil, (en mi comarca ese arbusto es sagrado, y todas las que nacíamos allí, en secreto éramos también diamelas), y esto me marcó para siempre» (2008: 539). Sus hermanas, a la vez, también son flores que nacen en el jardín, lo cual se describe de forma explícita: «Una de nuestras hermanas nació en el jardín; en vez de pies, tenía raicillas que la fijaban al subsuelo; el resto era un erguido talle, una bella doncella» (2008: 514). El jardín, este cronotopo de la infancia, no es otra cosa, al final, que «una prolongación del cuerpo materno» (Veljacic, 2017: 269). De este modo, se ha considerado la obra marosiana dentro de una estética *naij*, por la representación, precisamente, «de un ecosistema mágico, exótico y desbordante» que se relaciona con las experiencias primarias de la niñez (Dansilio, 2017: 116).

⁹ María Cecilia Graña se refiere aquí a la primera novela de la escritora colombiana Marvel Moreno, *En diciembre llegaban las brisas* (1987), donde el jardín aparece también como un espacio secreto, umbroso y lleno de especies vegetales y animales.

Se produce a través del jardín un refugio en el tiempo mítico de la infancia, pero también a través del salvajismo que el propio título del libro nos sugiere, en el que el personaje femenino revela el lado más sensual, pues el jardín se vuelve un «lugar de desahogo de impulsos, instintos y excentricidades» (Escalante, 2016: 97), y, por lo tanto, aflora su yo más íntimo, como también le ocurre a Julia en el cuento de Manuel Gutiérrez Nájera, «Crónica escandalosa: por un baño» (1881). Lo que logran los textos de Marosa es infantilizar el territorio salvaje que nos remite directamente a los paraísos que Henri Rousseau representó considerado muchas veces el padre del *naifismo*.

Las mujeres, como flores perennes que siempre están en el jardín, son también un nexo entre este refugio floral y el refugio materno que incluye a la madre, las tías y la abuela. Se dice de ellas: «Mi madre y mis tías paseaban por los jardines; yo, también, paseaba, lejos, mirándolas misteriosamente» (Di Giorgio, 2008: 293). El jardín lo invade todo, allí se recrean seres que migran desde la dimensión de lo biográfico para ocupar con naturalidad territorios ficcionales.

Marosa di Giorgio se impregnó de su propia literatura, la trasladó a su vida y mantuvo vivo un personaje que ella misma había creado: una niña-flor que habita sus recuerdos y su presente. Nunca antes en la literatura hispanoamericana las flores habían reunido tantos significados tan diversos que todavía se hace necesario continuar cotejando, clasificando y completando el florilegio que todavía se mantiene tan «raro» y embaucador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHUGAR, Hugo (2005): «¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio: Acerca de la imposibilidad de atrapar a Marosa», *Hispanamérica*, 34, 101, pp. 105-110.
- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio* (Ernestina de Champourcin, trad.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BARELLA VIGAL, Julia (2010): «Naturaleza y paisaje en la literatura española», en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 219-238.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2012a): *Mundo, tiempo y escritura en la obra de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Estuario Editora.

- ____ (2012b): *Tensiones y disoluciones en la enunciación de la temporalidad, el orden mimético y el género literario del mundo poético de Marosa di Giorgio (Los papeles salvajes, 1953-2000)*, tesis doctoral dirigida por José Ramón González, Universidad de Valladolid.
- BOUSOÑO, Carlos (1978): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- ____ (1979): *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos.
- BROCH, Hermann (1974): «Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch», *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, pp. 380-382.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2006): «Maneras trágicas de “despertar” a una mujer: El matriarcado mítico de Marosa Di Giorgio», *Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España*, Santander, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 1612-1619.
- ____ (2010): «Raras criaturas: la audacia expresiva de Marosa Di Giorgio» [en línea]. *Cuadernos líricos*. 1 de julio de 2012, n.º 5, [<http://journals.openedition.org/lirico/417>] (01/06/2012).
- ____ (2017): «Irreverencia queer: Poéticas del disenso en el neobarroco de Marosa di Giorgio», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 203-214.
- CAMPOS LÓPEZ, Ronald (2018): «De lagos y lagunas en la ecopoesía hispánica contemporánea», *Revista Estudios*. Número Extraordinario 0 (Especial: Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas), pp. 86-92.
- CANSECO, Adriana Gabriela (2018): «Escritura y transgresión en los umbrales del cuerpo y del lenguaje. La apertura hacia una experiencia de lo sagrado en la poesía de Marosa di Giorgio», *Revista Iberoamericana*, 84, 263, pp. 573-588.
- CAPURRO, Raquel (2005): *La magia de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Lapzus.
- CHEVALIER, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos* (Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, trads.), Barcelona, Editorial Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- CORREA, Sol (2016): «Infancia y performance en Marosa Di Giorgio» [en línea]. *Territorio teatral. Revista digital*, n.º 13, en [<http://territorioteatral.org.ar/numero/13/dossiers/infancia-y-performance-en-marosa-di-giorgio-sol-correa>] (18/02/2021).
- DANSILIO, Ignacio (2017): «Los papeles salvajes y el arte naïf», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 111-123.
- DELEUZE, Gilles (2002): *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ECHAVARREN, Roberto (1992): «Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay», *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 1103-1115.
- ____ (2005): *Marosa di Giorgio: devenir intenso*, Montevideo, Lapzus.
- ____ (2007): *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada.

- ESCALANTE, Marie (2016): *La naturaleza como artificio: representaciones de lo natural en el modernismo*, Madrid, Iberoamericana.
- GARBATZKY, Irina (2008): «Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio», *Orbis Tertius*, 13, 14, pp. 1-7.
- ____ (2013): *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- ____ (2017): «A la escucha de *Diadema*», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 191-201.
- GENOVESE, Alicia (2011): «Lo imaginario del poema», *Leer poesía. Lo leve, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 97-125.
- GRAÑA, María Cecilia (2002): «La ciudad enemiga y el jardín secreto en Marvel Moreno», en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, pp. 95-116.
- GUARDALÁ, Rosana (2013): «La alquimia marosiana: del amor y el erotismo en *Los papeles salvajes*», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, pp. 1-27.
- ____ (2015): «La repetición como hacer constructivo en los primeros poemarios de Marosa di Giorgio» [en línea], *X Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 3 al 5 de junio de 2015, en [\[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8658/ev.8658.pdf\]](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8658/ev.8658.pdf) (03/05/2015).
- ____ (2016): «La singularidad repetitiva en “Los papeles salvajes” de Marosa di Giorgio», *Hispanérica*, año 45, 133, pp. 21-28.
- GUILLÉN, Claudio (2016): «Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad» [en línea], *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 77-98, [\[http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5d5\]](http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5d5) (18/02/2021).
- ISAACS, Jorge (2003): *María* [en línea], Biblioteca Virtual Universal, en [\[https://www.biblioteca.org.ar/libros/70959.pdf\]](https://www.biblioteca.org.ar/libros/70959.pdf) (18/02/2021).
- KIRKPATRICK, Gwen (2017): «La naturaleza irresistible e intolerable de Marosa di Giorgio», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 103-109.
- LARRE BORGES, Ana Inés (2017): «Historiando a Eros», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 219-233.
- GIORGIO, Marosa di (2008): *Los papeles salvajes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- ____ (2010): *No develarás el misterio. Entrevistas*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- ____ (2017a): *La flor de lis*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- ____ (2017b): «Las otras vidas de Marosa di Giorgio», *Infobae*. Recuperado de: [\[https://www.infobae.com/cultura/2017/08/29/las-otras-vidas-de-marosa-di-giorgio/\]](https://www.infobae.com/cultura/2017/08/29/las-otras-vidas-de-marosa-di-giorgio/)

- MASSON DE GÓMEZ, Valerie (1973): «Las flores como símbolos eróticos en la obra de Jorge Isaacs», *Thesaurus, Centro Virtual Cervantes*, tomo XXVIII, 1, pp. 117-127.
- MCSWEENEY, Joyelle (2017): «En el jardín monstruoso: Historial de las violetas como Necropastoral», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 171-179.
- MURCIA MARTÍNEZ, María del Carmen (2016): *La pervisión del lenguaje femenino en relatos de Ana María Shua y Silvina Ocampo*, tesis doctoral dirigida por Evangelina Soltero Sánchez, Universidad Complutense de Madrid.
- NAVASCUÉS, Javier de (2002): «Arcadias en América (el arte de la jardinería en Julio Ramón Ribeyro)», en Javier de Navascués, (ed.), *De Arcadia a Babel: Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, pp. 117-140.
- NORA, Pierre (1992): *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.
- OLALQUIAGA, Celeste (1998): *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience*, New York, Random House.
- OLIVA CRUZ, Juan Ignacio (2010): «Poéticas del paisaje y el territorio en la literatura del desarraigo», en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 293-310.
- OLIVERA WILLIAMS, María Rosa (2005): «La imaginación salvaje», *Revista Iberoamericana*, vol. XXI, 211, pp. 403-416.
- PAVIS, Patrice (2016): *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Ciudad de México, Paso de Gato.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2010): «Ecomitologías», en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. Barella Vigal (eds.), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid, Iberoamericana, pp. 313-337.
- RAMA, Ángel (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca.
- ____ (1969): «La conciencia crítica», *Enciclopedia Uruguaya*, fasc. 56, pp. 102-119.
- RUSHDIE, Salman (1981): *Imaginary Homelands. Essays and Criticism (1981-1991)*, London & Harmondsworth, GRANTA Books & Penguin Books.
- SARDUY, Severo (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SONTAG, Susan (1984): «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral.
- SUCRE, Guillermo (2016): *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Editorial El Estilete.
- THOMPSON, Margaret H. (1998): *El jardín simbólico*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor.
- VELJACIC, Kildina (2017): «El duelo materno en la encrucijada de *Los papeles salvajes*», *Revista de la Biblioteca Nacional. Marosa*, 13, pp. 257-273.

**URRACA, DE LOURDES ORTIZ Y ÚLTIMAS TARDES CON TERESA DE
JESÚS, DE CRISTINA MORALES. VERDAD Y REFERENCIA EN LA LÍTERA-
TURA (POST-)POSTMODERNISTA¹**

PAULA ROMERO POLO

paromero@hum.uc3m.es

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Resumen: Este trabajo propone el estudio comparado de dos novelas, *Urraca* de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* de Cristina Morales. Nuestro objetivo es demostrar una evolución en la literatura postmodernista en España. Las reflexiones acerca de la misma posibilidad de dar cuenta de una historia a través de la narración —típicas en la literatura postmoderna— pasan en *Últimas tardes...* a un segundo plano debido a la voluntad de la protagonista de compartir su verdad particular. Este espíritu puede identificarse con la producción teórica entorno al post-postmodernismo. Por otro lado, la verdad que la protagonista se afana en compartir tiene que ver con la denuncia de las condiciones de vida de las mujeres de su época. Al final del artículo, sugeriremos que *Últimas tardes...* construye un nuevo modelo de sujeto femenino, caracterizado por una nueva asertividad.

Palabras clave: Postmodernismo, Post-postmodernismo, Verdad literaria, Referencia, Feminismo.

Abstract: This paper compares *Urraca*, by Lourdes Ortiz and *Últimas tardes con Teresa de Jesús* by Cristina Morales. Our goal is to prove an evolution inside Spanish post-modern literature. Reflections about the possibility of transmitting a story through narration, typical in post-modern literature, fade in *Últimas tardes...* due to the protagonist's will for sharing her own particular truth. This attitude can be linked with the theoretical production around post-postmodernism, which has been built and applied around the culture of other Western countries but not around the Spanish one. The truth that the protagonist is willing to share has to do with the denouncement of women's life conditions. At the end of this paper, we will suggest that *Últimas tardes...* builds up a new female subject, characterized by a new assertiveness.

Keywords: Postmodernism, Post-postmodernism, Literary Truth, Reference, Feminism.

¹ El presente artículo ha sido redactado al amparo de un contrato predoctoral financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, FPU19/05942.

1. Introducción

Este trabajo propone el estudio comparado de dos novelas españolas contemporáneas: *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020) de Cristina Morales². A través de esta comparativa pretendemos ejemplificar una transformación en el seno de la novela española postmodernista. Este cambio ha sido expresado a través de conceptos muy diversos, como altermodernidad (Borriaud, 2005), hipermodernidad (Lipotevski y Charles, 2005), digimodernismo (Kirby, 2009), etc. Pero los que coinciden más certeramente con el objetivo de nuestro análisis son post-postmodernidad (McLaughlin, 2004, 2012) y metamodernidad (Vermeulen y van den Akker, 2010). El debate acerca de qué caracteriza a este nuevo período —y cuál es, consecuentemente, la etiqueta más adecuada para referirse a él— ha recibido mucha atención en el ámbito anglosajón, pero no ha suscitado apenas discusiones en España. Para dar cuenta de la transformación que puede entreverse en estas obras, nos centraremos en el concepto de verdad literaria³. Nuestra premisa es que, como ocurre en el paradigma postmoderno, la referencia literaria es un concepto problemático en la literatura contemporánea, pues las palabras no pueden referirse de manera directa a la realidad, pero eso no impide que la literatura se conciba como una fuente de verdad.

Este texto se dividirá en dos apartados. Elaboraremos, en un primer momento, una introducción teórica al concepto novela postmodernista, poniendo especial atención en el contexto español. Esta exposición estará orientada a explicar la supuesta pérdida del referente dentro de lo postmoderno y a esclarecer qué clase de obras han sido consideradas en España como novelas postmodernistas. La segunda parte de este artículo estará vertebrada por el análisis de cada una de las dos obras escogidas. Este análisis se centrará en explicar de qué manera forman parte de la tradición postmodernista, poniendo especial atención a su adscripción a la metaficción historiográfica —género que Linda Hutcheon (2004: 9) considera paradigmático del postmodernismo en ficción—. Se trata, además, de dar cuenta de cómo *Últimas tardes...* comienza a desgajarse de esta tradición, mostrando un nuevo interés por convenir verdades a través del discurso literario.

² Este título corresponde a la última edición de una misma obra que se ha editado anteriormente bajo el título *Malas palabras* (2015) y posteriormente *Introducción a Teresa de Jesús* (2019).

³ El concepto de *verdad* remite a otros muchos que resultan problemáticos en la poética postmodernista, como los de realidad, representación, referencia, etc., a los que también aludiremos.

Antes de comenzar nuestro análisis, es necesario introducir una aclaración terminológica. Se trata de la diferencia entre postmodernismo y postmodernidad, que atraviesa este artículo. Seguimos el pensamiento de Pilar Lozano (2007: 26-27) al hablar de *posmodernidad* como episteme y *posmodernismo* como el proyecto estético de la postmodernidad. Lozano (2007: 27) define episteme como: «El campo epistemológico a partir del cual los conocimientos adquieren sus condiciones de posibilidad, aquella estructura histórica *a priori* que delimita lo que se puede pensar y cómo, el lenguaje y los modos de vida, los sentimientos y la praxis, el orden de las cosas y las taxonomías». De esta manera, con el término *postmodernidad* haremos referencia al período histórico, cultural y al marco conceptual que lo acompaña, mientras que usaremos el término *posmodernismo* para hablar, específicamente, de la corriente estética que domina en esta época. Como indica el título de este artículo, nuestro interés recae principalmente en esta segunda cuestión.

2. El postmodernismo en el contexto español

Autores de gran importancia para la teorización de lo postmoderno consideran en sus obras más recientes que esta época histórica ha concluido, si bien las razones que arguyen para explicar su fin son diversas. Por ejemplo, Brian McHale (2016: 174) explica que ciertos eventos de gran importancia histórica, como el fin de la Guerra Fría o el 11-S, han desmentido la premisa del Fin de la Historia que estaba en la base del ideario postmoderno. Sin embargo, Linda Hutcheon (2002: 165) considera que el síntoma más obvio del fin de este movimiento es la proliferación de obras que consiguen sistematizar la teoría alrededor de lo postmoderno. Hutcheon (2002: 265) entiende que esto significa, precisamente, que no se están escribiendo textos que problematicen en qué consiste lo postmoderno o que aporten perspectivas novedosas y relevantes al respecto. Es fácil encontrar antologías sobre el tema o diccionarios específicos, lo que pone en evidencia que este movimiento ha sido institucionalizado.

Mary Holland (2013: 60) afirma que este último argumento es el más extendido entre todos aquellos autores que anuncian el fin de lo postmoderno. Y va más allá al decir que estos escritores mantienen que para que lo postmoderno hubiera pervivido, tendría que haber dejado de hablar. Al contrario, la teoría postmoderna ha acabado convertida en el estándar cultural, cuando paradójicamente propone evitar lo homogéneo. La imposibilidad de hacer

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

afirmaciones verdaderas se reitera tanto que acaba siendo aceptada como una verdad universal, y pierde sus sentidos. Sin embargo, no hay apenas estudios en España que compartan esta perspectiva, seguramente porque la falta de atención acerca de lo postmoderno en España hace muy difícil compartir esta sensación de hegemonía cultural.

En *La novela española posmoderna*, Pilar Lozano (2007: 8) advierte que el concepto de postmodernidad ha recibido considerablemente menos atención en España que en otros países occidentales. Añade, además, que cuando se emplea este término en nuestro país es, normalmente, con intención irónica, sugiriendo que se trata de una moda pasajera o un capricho, más que de un concepto teórico útil para el análisis de la cultura y literatura contemporáneas. Como sugeríamos anteriormente, por eso es difícil compartir esta sensación de agotamiento por extenuación de lo postmoderno prestando atención exclusivamente a la bibliografía escrita en español. Aunque sí existen varios estudios extensos que prestan atención a la novela española postmoderna —el tema que nos ocupa—, no encontramos este consenso respecto a qué es la postmodernidad que describía Hutcheon. De esta manera, no todas las autoras que han escrito sobre este tema coinciden en qué obras podemos agrupar bajo la etiqueta novela española postmoderna.

En este primer apartado, analizaremos qué se ha entendido como literatura postmodernista en España y por qué, para poder explicar posteriormente qué respuestas y salidas de lo postmoderno encontramos en la literatura contemporánea. Para realizar este ejercicio, nos basaremos en la distinción que lleva a cabo Vance Holloway (1999: 39) entre dos tipos de novela española «consideradas por la crítica como “manifestaciones del posmodernismo”», prestando especial atención al problema de la referencia literaria, que es el centro de nuestra investigación. Los dos tipos de novela española identificados como postmodernistas corresponden, de acuerdo con Holloway (1999: 41), a dos acepciones distintas de postmodernidad. Su distinción deja claro que no todos los estudios sobre la novela española postmoderna incluyen estas dos categorías.

De acuerdo con Holloway (1999: 38), la primera corriente literaria española que ha sido considerada postmoderna es la llamada novela experimental o modernismo tardío. Esta corriente corresponde a la literatura experimental de los Novísimos, que escriben entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Holloway (1999: 56) entiende que las novelas experimentales de los setenta han sido consideradas postmodernas a partir de la acepción de postmodernidad que propusieron autores como Jean-François Lyotard o Ihab Hassan. De acuerdo con estos teóricos, lo postmoderno es un proceso de resistencia a la normalización

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

y sistematización de valores artísticos. En este sentido, no es un período histórico concreto, sino una actitud que encontramos en períodos distintos de la historia del arte. Así, el modernismo puede ser leído como uno de los momentos del postmodernismo. La definición que Gonzalo Navajas (1987) —«el pionero en hablar de la realidad de una novela española postmoderna», de acuerdo con Pilar Lozano (2007: 207)— ofrece de la novela española postmoderna se acerca a estos planteamientos. Entre los escritores postmodernos españoles, Navajas (1987) incluye a Juan Goytisolo, Juan Benet o Carmen Martín Gaité.

Holloway (1999) encuentra un segundo tipo de ficciones influidas por el paradigma postmoderno en España, a las que denomina propiamente «novelas españolas postmodernistas». De acuerdo con Holloway (1999: 39), estas obras se alejan del experimentalismo «más hiperbólico» y proponen una vuelta a la fábula. Marina Mayoral, Eduardo Mendoza o Antonio Muñoz Molina son representantes de esta corriente. En este caso, su adhesión a lo postmoderno corresponde a las teorías de autores como John Barth, Umberto Eco o Linda Hutcheon (Holloway, 1999: 58). Son autores que se preocupan del postmodernismo concretamente en ficción, y no tanto de la episteme postmoderna, como ocurría en el caso de Lyotard o Ihab Hassan. Para estos autores, el postmodernismo es una respuesta a la novela modernista. Por lo tanto, la novela y el arte posmodernos no se confunden con el arte modernista —como ocurre en el pensamiento de Lyotard, que entiende que «no existe tanto un arte postmoderno como una interpretación y lectura postmoderna al arte moderno» (Duque, 1999: 67)—. Esta segunda acepción es la que predomina en la obra de Pilar Lozano (2007). Los escritores considerados postmodernistas en el ámbito anglosajón mantienen una práctica artística que se ajusta a esta segunda definición, en lugar de a la primera. Sin embargo, como demuestran las obras de Holloway (1999) o Navajas (1987), no es algo que esté tan claro en el contexto español. Esta distinción es especialmente relevante para nuestra línea argumental, porque cada una de estas concepciones conlleva una teoría totalmente diferente respecto a la referencia literaria.

Hasta el momento, una de las principales diferencias que hemos encontrado entre las dos concepciones es que la perspectiva de la novela experimental no proponía una diferencia clara entre modernismo y postmodernismo. Para esclarecer esta confusión, es preciso ir al origen del concepto modernismo. El arte modernista es aquel que cuestiona la capacidad del lenguaje artístico para referirse al mundo. Esto se traduce en el abandono progresivo de la representación mimética —que había dominado el panorama artístico en Occidente desde el Renacimiento— y en la reivindicación de reglas para el arte pautadas desde la misma práctica

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

artística. De esta manera, el arte se emancipa de la realidad, del mundo. Este proceso, de acuerdo con López Cuenca (2001), comienza con el impresionismo, que fija su interés en la percepción de la realidad, apartándolo de la realidad misma y culmina con el expresionismo abstracto, en el que la única referencia es la obra misma, su forma. Por otro lado, el arte modernista se dedica a expandir sus propias reglas apropiándose de otras tradiciones artísticas no occidentales, con lo que el concepto de qué es susceptible de ser arte se expande. Este proceso también llega a un punto culminante, de no retorno: los *ready-mades* de Duchamp expanden hasta hacer estallar la frontera de lo artístico.

El modernismo como movimiento artístico pertenece todavía a la episteme moderna, aunque se enfrenta a algunos de los presupuestos del proyecto moderno. Duque (1999: 42) da cuenta con acierto de esta circunstancia:

Por un lado condena toda autonomía del *art pour l'art*; por otro, llevado por su *élan* antimoderno, tenderá a crear una esfera artística autónoma, incomprensible para el buen burgués y denostado por él. (...) Los artistas no consideran ya obras, imágenes o textos como una «cosa», sino como una acción transgresora o, más radicalmente, como un dar fe personal (borrando las fronteras entre emisor y receptor) de una experiencia (*performance art*). Sin embargo, todos ellos siguen presos del ideal utópico moderno, de modo que su cruzada contra una supuesta Modernidad debe entenderse como un correctivo interno, y casi como una *querelle de famille*.

Dando un paso atrás, la definición que hemos proporcionado de *arte modernista* puede encajar, en muchos puntos, con lo que Gonzalo Navajas (1987) entiende como arte postmoderno. Para Navajas (1987: 14), la novela postmoderna se caracteriza por desconfiar del modelo de conocimiento analítico-referencial; esto es, por cuestionar la correspondencia entre lenguaje y realidad y, con ello, la posibilidad de representación. Navajas (1987: 15) propone que la novela postmoderna española critica el modelo analítico-referencial porque niega que exista realidad al margen de la construida culturalmente, con lo que lo único que le queda a la literatura es enunciar mentiras y presentarlas como tales. No puede, por tanto, referirse a la realidad, porque no existe. Esto hace que muchas novelas acaben auto-anulándose, proponiendo «la no-palabra, el silencio» (Navajas, 1987: 20). Esto corresponde al final del modernismo, a artistas como Pollock o Duchamp, más que a un nuevo movimiento artístico. De este modo, la definición que Navajas elabora del postmodernismo parece corresponder al *fin de lo moderno*, más que a un arte propiamente postmoderno —como sugiere Holloway al hablar de «una evolución desde el vanguardismo hacia el posmodernismo»—. De acuerdo

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

con estos planteamientos, la teoría de la referencia literaria postmoderna es idéntica a la modernista. Al contrario, en la segunda acepción de postmodernidad que recoge Holloway (1999: 47), es fundamental una nueva teoría de la referencia literaria, más compleja.

Hutcheon —una de las autoras mencionadas por Holloway (1999: 52) para explicar el postmodernismo— reflexiona largamente sobre la cuestión de la referencia en la literatura postmodernista. En *The Poetics of Postmodernism*, Hutcheon (2004: IX) afirma que lo que caracteriza más claramente el postmodernismo en ficción es la metaficción historiográfica. Insiste en que, al contrario de lo que sugieren algunos teóricos, el triunfo de la metaficción no supone la «muerte» de la novela: se trata más bien de una evolución natural del género, que se anuncia desde sus orígenes —el *Quijote* ya es una novela metaficcional— (Hutcheon, 1980: 16). Por otro lado, defiende que tampoco conlleva una ruptura con la mimesis. La mimesis no se entiende originalmente, en la *Poética* de Aristóteles, como la mera imitación de la realidad, sino que se considera un proceso por el que esta realidad se organiza hasta conformar un todo orgánico. Sin embargo, este concepto se va estrechando a lo largo de la historia literaria. La metaficción se encarga de señalar, de hacer visibles, las convenciones del realismo decimonónico, responsable en parte de esta «estrechez de miras» con respecto a su idea de representación. De esta manera, Hutcheon entiende que la metaficción cambia el foco de la mimesis del *producto* mimético al *proceso* mismo de imitación de la realidad (1980: 5). Así, la teoría contemporánea debe *ensanchar* de nuevo su concepto de mimesis para dar cabida a la ficción contemporánea y reconocer los esfuerzos de la metaficción para crear un mundo, aunque el énfasis se encuentre más bien en ese proceso de representación que en lo representado.

Como hemos avanzado, la esencia de lo postmoderno en ficción para Hutcheon no es simplemente la metaficción, sino la metaficción historiográfica. El postmodernismo, de acuerdo con Hutcheon (2004: 88), retoma la temática histórica como reacción al modernismo, que es eminentemente ahistórico, tanto en su vertiente artística como teórica —pues propone que el arte es autónomo, no depende de nada externo a él—. La metaficción historiográfica es la manifestación más clara de este nuevo interés por lo histórico. Este nuevo género literario demuestra que la frontera entre literatura y la historia no es tan clara como suponemos. Ambos son discursos que se valen de la narración para dar sentido a algo que ha sucedido. Tradicionalmente, consideramos que la diferencia principal entre ambos géneros es que la historia se refiere al mundo real, mientras que la literatura se refiere a mundos ficticios. Pero lo postmoderno y en concreto, la metaficción historiográfica, pone el acento

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

en el carácter textualizado de la historia. El pasado es inaccesible de manera directa y lo único que permanece son huellas de ese pasado, que median nuestra relación con él.

Para esta reflexión, es clave la diferencia entre lo sucedido (*the events*) y los hechos (*the facts*). Es decir, un suceso cualquiera no adquiere la categoría de «hecho» hasta que no es narrado y por tanto, provisto de un significado, un sentido. Incluso la historia más inmediata ya está mediada por esa narración, que siempre será, por definición, parcial. De esta manera, la metaficción historiográfica recupera el relato histórico para luego problematizar la posibilidad de conocimiento histórico. A un tiempo, se afirma y cuestiona el referente de la historia; la metaficción historiográfica lleva a cabo una reflexión sobre la naturaleza de la referencia extra-textual, poniendo en duda, no tanto su existencia, sino la posibilidad que tenemos de acceder al pasado. Pero afirmar que nuestro acceso a la historia es exclusivamente textual no equivale a negar lo histórico. De hecho, esa negación o desinterés por el pasado corresponde, más bien, con el paradigma modernista. Citando a Brooks, Hutcheon afirma que en lo postmoderno se produce «a certain yearning for the return of the referent» (1988: 144).

En definitiva, la metaficción historiográfica conlleva una recuperación parcial y problemática del referente literario —respecto a la tradición modernista, tan preocupada por las formas que acaba obviando del todo el contenido—. Entendemos que es esta actitud la verdaderamente postmodernista, si bien hay una cierta tradición en España que considera postmodernas otra clase de ficciones —que aquí hemos entendido como una continuación del modernismo—. De esta manera, la novela postmodernista se caracteriza por proponer un equilibrio precario entre la necesidad y la negación de la referencia literaria. Esto es fundamental en nuestra línea argumentativa; en el análisis de *Urraca y Últimas tardes...* describiremos cómo esa referencia acabará recuperándose del todo con el objetivo de construir *verdad* en literatura.

3. Análisis de *Urraca* y de *Últimas tardes con Teresa de Jesús*

Urraca y *Últimas tardes...* aúnan muchas de las características que hemos mencionado en el apartado anterior: son obras que se interesan por el pasado al tiempo que lamentan la dificultad para acceder a él. Por ello, aunque estas obras hayan sido escritas en un contexto distinto al de Linda Hutcheon, pueden ser consideradas ejemplos de metaficción historiográfica y, por tanto, de literatura postmodernista. Sin embargo —y este es el argumento que vertebra esta segunda parte del artículo—, *Últimas tardes...* ejemplifica una continuación con

Paula Romero Polo (2021): «*Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

esta tradición y, a la vez, una cierta ruptura. En esta ruptura es clave una nueva noción de verdad literaria, concepto que está muy vinculado con el de referencia, que ha estructurado nuestra exposición acerca de la literatura postmodernista.

Urraca (1991) está construida como la autobiografía de la reina Urraca I de León, que vivió entre los siglos XI y XII. La protagonista recuerda su vida al final de sus días, presa en una torre junto con Roberto, el monje encargado de cuidarla, al que dirige buena parte de su relato. Si bien la novela se presenta a sí misma como una crónica al inicio de la narración — la reina decide escribir sus propias memorias a falta de cronistas (Ortiz, 1991: 10)—, las convenciones de este género histórico son continuamente desoídas y la narradora pone de relieve esta ruptura respecto a la tradición literaria:

No voy a hablarte de ellos todavía; no voy a narrar la risa a destiempo de don Pedro, su carcajada de gozador, sus mejillas rojas, ni te voy a hablar de la ternura de Gómez González, de su fidelidad, de su delicadeza. Esos, monje, no son temas para una crónica (Ortiz, 1991: 43).

Irónicamente, este breve fragmento es el inicio de un pasaje en el que Urraca se dirige a Don Pedro y Gómez González, sus ex-amantes, y recuerda el tiempo que pasaron juntos. Esta disquisición se cierra, de nuevo, con una reflexión acerca de la crónica, donde se promete seguir sus convenciones, una vez que han sido transgredidas: «Pero no puedo distraerme; no es eso lo que debo contar. Una crónica no debe detenerse en sentimientos y en personajes secundarios» (Ortiz, 1991: 44). Este mismo motivo aparece de manera recurrente a lo largo de la historia: se plantea la posibilidad de contar algo que finalmente se desestima como inapropiado. Se juega siempre con una misma paradoja, por la que la misma mención de la posibilidad de incluir un tema concreto ya supone incluir este tema; todo queda registrado en la escritura. Progresivamente, la protagonista toma conciencia de cómo su crónica no es tal, de cómo se desvía su proyecto: «[...] y sé que necesito recuperar la gallardía, el orgullo, para que mi crónica sea tal y no lagrimeo de mujercita angustiada» (Ortiz, 1991: 95).

Estas reflexiones acerca de cómo ajustarse a las convenciones genéricas no son las únicas relativas al ejercicio de la escritura. Desde el principio, la protagonista se refiere a la dificultad para dar cuenta de su pasado. Al inicio de la narración, tras relatar el primer episodio que recuerda de su infancia, Urraca ya nos advierte: «Quizás invento» (Ortiz, 1991: 11). La duda invade, de esta manera, el relato. La protagonista se pregunta continuamente si los hechos ocurrieron tal y como ella los recuerda, pero también si es capaz de contarlos de la mejor manera posible. Es consciente de que no es viable dar con una verdad objetiva, pues cualquier

Paula Romero Polo (2021): «Urraca», de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista, *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

narrador ha de dejar puntos de indeterminación. No se puede explicar absolutamente todo lo ocurrido en la narración; al final del relato, se lamenta: «Y mi crónica va a quedar incompleta» (Ortiz, 1991: 179). Pero la falta de una verdad objetiva no se debe solo a que toda narración está incompleta, sino a la propia naturaleza de la verdad. La verdad es necesariamente polifacética, no hay una sola versión de los hechos. Recordando su relación con su madre, Urraca admite: «Hubo también muchas Constanzas, como hay también muchas Urracas y todas son verdad» (Ortiz, 1991: 84). La narración tiene la capacidad, sin embargo, de configurar lo acontecido de una manera concreta, de disfrazar una versión parcial de la historia de verdad objetiva. Así, narrar tiene un cariz político: tener la legitimidad para reconstruir el pasado en la escritura y ser escuchada es clave para acceder al poder. Urraca es consciente de ese hecho, e intenta usarlo a su favor. Reconoce los efectos que los relatos tienen en la opinión pública y, por tanto, en su permanencia en el poder: «Esa sería, Roberto, la versión que me devolvería tu devoción, la que me interesa fomentar en mi pueblo» (Ortiz, 1991: 76). Pero también reconoce los distintos discursos que compiten, normalmente sobre un mismo hecho, pues constata la dificultad para construir el relato dominante: «La crónica, la que escriban los demás, dirá que Alfonso me mantuvo encerrada porque no le gustó que encerrara a sus rehenes» (Ortiz, 1991: 106).

Y aunque la narración sea una forma de configurar el pasado y construir relatos compartidos, verdades colectivas, la propia naturaleza de la escritura hace que la reina quede, habitualmente, insatisfecha. Si bien le permite recordar y dar forma a qué ocurrió, este recuerdo será incompleto, falaz, sobre todo cuando se compara con la experiencia vivida. La reina a veces expresa su insatisfacción respecto al resultado de sus palabras: «Mientras escribo tengo la impresión de que el tiempo desgasta y el relato convierte a los protagonistas en muñecos de feria; les roba la palabra, el gesto, y mi juicio los despoja, les desnuda» (Ortiz, 1991: 64). De esta manera, referir los hechos que ocurrieron no es suficiente para transmitir a los lectores lo que pasó, y la narradora ha de afanarse por insuflar a sus protagonista de vida, de credibilidad: «Toda la historia puede reducirse a unas líneas. Lo otro: las pasiones, la envidia, el deseo, se empobrece cuando se convierte en letra» (Ortiz, 1991: 111).

La escritura no solo es un reflejo incompleto del pasado, sino que lo modifica, lo moldea. Tiene, incluso, la capacidad de cambiar nuestra percepción del presente. Urraca reflexiona: «Hasta el hermano Roberto, que duerme complacido, es ya parte del texto que tengo que contar; ya no vivo su carne, sino en tanto que crónica» (Ortiz, 1991: 119). La narración media

nuestra relación con las cosas del mundo hasta el punto que puede hacernos perder la sensación de realidad, de inmediatez. Urraca queda atrapada en la escritura, en el relato de sí misma. Utilizando la terminología de Hutcheon (2004), los *sucesos* de la cotidianidad devienen *hechos*, se textualizan y adquieren un sentido concreto. Urraca es plenamente consciente de ese proceso de textualización de su realidad. De esta manera, nos presenta cómo su cotidianidad deviene artificial, pues es en exceso consciente de cómo se configura a través de su propio discurso, hasta el punto en que le resulta difícil ver más allá de este.

Y a la vez, la escritura se convierte en un recurso absolutamente necesario para la protagonista. Para empezar, porque la dota de agencia. La narradora, aunque se sabe parcial, tiene la capacidad de ser quien establezca la verdad acerca de su pasado. Aunque en el momento en el que escribe está presa, con lo que se encuentra despojada de todo el poder institucional del que gozó, ha encontrado otro medio para recuperar ese poder: «Yo, la dueña de las vidas y la señora de la muerte. Yo doy, yo quito, yo dispongo, y todo lo aprendido aquí, a tu lado, se borra para que aflore la antigua Urraca, la que sabía ordenar y quería ser obedecida» (Ortiz, 1991: 190). Al final de la novela es cuando la reina se da cuenta del potencial de la escritura. Comienza a escribir sin saber bien en qué tarea se está embarcando, motivada por el deseo de ser recordada, pero también por la sed de venganza: quiere dejar constancia de las circunstancias que rodearon su reinado y justificar sus acciones ante sus súbditos. Aunque, como hemos explicado, a veces se lamenta de lo insatisfactorio que resulta el ejercicio de narrar, también celebra, sobre todo al final de la obra —cuando puede permitirse hacer balance—, la potencialidad de la escritura para dar sentido a lo acontecido:

La escritura me devuelve sombras, pero si voy a morir quisiera tenerles a todos a mi lado, aunque puede ser que nunca estuvieran tan próximos como ahora, cuando soy yo la que les da vida, la que les concede el don de la palabra. Sin mí son muecas, rostros vacíos, y quizás esa es mi tarea: dar sentido, a pesar de que mi propósito así quede burlado, ya que mi venganza es sólo rescate y memoria, perduración, tiempo recobrado (Ortiz, 1991: 166).

Este párrafo da cuenta de la doble naturaleza de la escritura histórica: sirve para «recobrar el tiempo», pero inevitablemente, pone de manifiesto que ese tiempo recobrado no es más que una sombra, una huella fantasmal de lo que fue. Esta reflexión coincide perfectamente con la teoría de Hutcheon (2004) acerca de la metaficción historiográfica. Para Hutcheon (2004: 106), este género se caracteriza por reivindicar la recuperación del estudio de la historia, al tiempo que cuestiona la misma posibilidad de acceso al pasado. *Urraca* coincide, además, con una vertiente específica de la metaficción historiográfica, que Hutcheon define

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

en «Postmodernism and feminism», el sexto capítulo de *The politics of postmodernism* (2002). En este texto explica las concomitancias entre el feminismo y el postmodernismo. El feminismo, como la literatura postmodernista, se interesa por la historia para demostrar que el estudio de lo histórico está determinado por ciertas premisas ideológicas. La metaficción historiográfica feminista cuestiona, por ejemplo, qué eventos son susceptibles de formar parte de la historia. También reivindica las narrativas personales, cotidianas, como parte de la categoría de lo histórico, en concordancia con la premisa feminista clásica de «lo personal es político». Así, aunque estas obras son conscientes de lo problemática que resulta la representación del pasado, se embarcan en la reconstrucción de este pasado, por su potencial político y para dar cuenta de las condiciones injustas a las que tradicionalmente hemos sometido el estudio de la historia.

Gran parte de la literatura crítica en torno a *Urraca* se centra en estos aspectos: el estudio de la historia desde lo postmoderno y desde el feminismo. Ya hemos hecho referencia al constante conflicto que le supone a la protagonista escribir una crónica que pueda considerarse como tal. Aunque se intenta autocensurar, acaba incluyendo relatos que tradicionalmente se relegarían al ámbito privado. Para Sánchez (2007: 84), esto prueba que en la obra se reivindican la memoria personal y la colectiva —en forma de recuerdos personales, leyendas populares o monólogos— como maneras legítimas de estudiar lo histórico. En este mismo sentido, Mercedes Julià (1998: 382), afirma que *Urraca* propone que la verdad histórica es individual y no tiene por qué corresponder a un relato único. Además, el mismo modo en que se cuenta la historia puede tomarse como una propuesta de un nuevo estilo de narración histórica asociado a lo femenino. Frente al relato tradicional, masculino, gobernado por una voz unificadora, *Urraca* está compuesta a partir de una voz oral y fragmentaria, que salta de un tema a otro (Julià, 1998: 381).

Por último, esta agenda feminista queda reflejada en la construcción del personaje protagonista. Varias autoras, como Isolina Ballesteros (1994: 67) o Lorenzo Arribas (2005: 23), dan constancia de la caracterización de *Urraca* a través de rasgos paradigmáticamente femeninos y masculinos. Ambas autoras lo entienden como una manera de desbancar los estereotipos de género. Este ejercicio se puede entender igualmente como un recurso para situar políticamente al sujeto de la historia. A través de este recurso, Ortiz deja constancia de que el sujeto pretendidamente neutro de los relatos históricos tradicionales es un sujeto masculino; las mujeres, sin embargo, quedan excluidas de la historia. *Urraca* cuenta con una parte tradicionalmente masculina —su gusto por la guerra, las conquistas, la estrategia— lo que le

Paula Romero Polo (2021): «*Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

permite entrar a formar parte de un relato histórico, pero, al haber sido socializada como mujer, también puede introducir a este relato ciertos temas que antes de la revisión feminista de la historia habían estado relegados al ámbito exclusivamente privado —la maternidad, las historias sentimentales, la sexualidad, etc.—.

Últimas tardes con Teresa de Jesús es una obra muy parecida a *Urraca* en su forma, sus temas y su género. Puede considerarse, igualmente, un ejemplo de metaficción historiográfica feminista en el contexto español. Esta obra se presenta como la versión alternativa del *Libro de la vida*, la versión que Santa Teresa hubiera escrito de no haber estado condicionada por la censura. De este modo, el mismo planteamiento del libro ya desafía la idea tradicional de la verdad histórica⁴. Se pone en evidencia que puede haber más de una versión de los hechos y que las distintas versiones pueden ser igualmente válidas —pues Morales no desautoriza ni desestima la obra original de Santa Teresa—. Además, se presta atención a las condiciones materiales que rodean al ejercicio de la escritura. En concreto, a la censura, el obstáculo más evidente para la narradora a la hora de escribir. Está materializada en la Inquisición, que no simplemente interviene en la difusión de una obra, sino que puede acabar con la vida de los autores considerados profanos.

Esta censura tiene sus raíces en una sociedad absolutamente patriarcal, descrita en la obra. Las mujeres están relegadas al ámbito privado; para que esta exclusión sea efectiva, se les niega el derecho a la palabra. Teresa es consciente de esto, de la presión a la que está sometida y del odio que reciben las mujeres que no se limitan al silencio: «La Inquisición, si quiere, me procesará por el hecho de ser una mujer y escribir sobre dios, y ni eso: por ser una mujer y escribir, por ser una mujer y leer. Por ser una mujer y hablar» (Morales, 2020: 45). Teresa escribe su libro porque recibe un encargo del Padre García de Toledo: hay una autoridad masculina que respalda su relato, que le da permiso para tomar la palabra —con lo que, entendemos, ya no será castigada por el mero hecho de hablar—. Sin embargo, la protagonista se rebela contra esta autoridad escribiendo un segundo manuscrito, que solo será leído por ella misma⁵. Pero advierte que, aun siendo un encargo del Padre García de Toledo

⁴ Al mencionar esta «idea tradicional de la verdad histórica» queremos hacer referencia a la idea desfasada de que hay una verdad histórica universal, objetiva y accesible desde el presente. Frente a esta idea, *Últimas tardes...* defiende una nueva clase de verdad histórica —personal, situada, conscientemente política—, como veremos más adelante.

⁵ Además, al final de esta versión, cambiará de narratario: su sobrina, María de Ocampo, reemplazará al Padre García de Toledo como confidente, en un intento de rebelión hacia su poder.

y estando mediado por su autoridad, la versión oficial y publicable de los hechos seguirá siendo propia:

Pero las palabras, buenas o malas, serán siendo enteramente mías, y eso vos, que sois de harto entendimiento, lo sabréis más allá de la jactancia o la censura. Más mías incluso que si hubieran sido palabras libres y no mediadas por vuestro juicio y encargo, porque la palabra sometida a la que me obligáis a prueba me pone, conmigo se mide y se enfada, y es tan tamaño esfuerzo por no ser una misma que el mismo esfuerzo acaba por ser la obra, como el mundo que consigue hablar y, aunque no articule, barbulle y gruñe y grita, y así, cuando escribo «Soy Teresa de Jesús y aquí estoy intentando no ser yo» es cuando más Teresa de Jesús soy (Morales, 2020: 76).

Como sucedía en *Urraca*, la escritura dota a la protagonista de agencia; esto es, para Teresa, la palabra es fuente de poder. Pero las palabras también son poderosas en sí mismas. Este hecho se evidencia por cómo se formula la segunda frase de la cita anterior: «la palabra sometida» «pone a prueba» a su autora. A través de esta personificación, queda claro que la escritora no tiene el control absoluto sobre su discurso. Se problematiza, de este modo, la relación con el lenguaje y la naturaleza del lenguaje mismo. El lenguaje no es transparente, no es un reflejo exacto de los pensamientos del enunciador. Al contrario, es parte de un sistema social complejo, abierto. En otros términos, las palabras no solo denotan, también connotan⁶. Los textos no están cerrados, y en su apertura reside su potencial para afectar el mundo. Por ello, esa primera versión autocensurada de su obra ya contiene fragmentos de la verdad de la autora, que ella se afanaba en ocultar. Se trata de una verdad velada pero ineludible, que aflora de los recovecos de su discurso.

El potencial de las palabras para afectar al mundo se trata a través de otros motivos a lo largo de la obra. Por ejemplo, la protagonista se queja, de manera irónica y metafórica, de que: «Me han crecido otras dos manos y ahora tengo cuatro, cual idolilla pagana: dos para el libro que leeréis y dos para estos papeles, que a ver en qué paran» (Morales, 2020: 61). Este pasaje da cuenta de que la escritura configura la manera en que vemos las cosas. La vida se entiende no solo como lo vivido, sino también como lo narrado. De nuevo, de acuerdo con Hutcheon (2004), la vida no se define solo a través de «los sucesos», sino también a través de «los hechos» —a los que dotamos de sentido tras haberlos vivido, mediante la narración—. De esta manera, escribir dos versiones de la propia vida afecta al modo en que vivimos, a

⁶ No hay un consenso claro respecto a la definición de estos términos. Eco (1976: 55) entiende que la connotación se caracteriza porque su significado depende de otro significado anterior y más inmediato, el denotativo. Esta consideración es interesante porque remite a la apertura de la interpretación, por la que un primer significado connotativo puede servir como base de otras connotaciones posteriores.

cómo concebimos nuestras acciones cotidianas. Esto, en la cita anterior, se manifiesta en un cambio físico en la narradora: comienza a necesitar dos manos, a tener que desdoblarse, para ser capaz de realizar este ejercicio. Un poco antes, ya reconoce este hecho implícitamente: «No se está mal en la casa de Luisa la Cerda, desde donde cumplo con vuestro encargo, que es escribirle mi vida a los letrados, y con el mío que es escribirme la vida a mí misma; y así voy juntando más vidas que un gato» (Morales, 2020: 51). De este modo, las vidas escritas cuentan, igualmente, como *vidas*, que Teresa va acumulando. No hay, por tanto, una diferencia clara entre la vida vivida y la vida narrada.

A pesar de que, como hemos indicado, la verdad de la escritora desborda su discurso, incluso cuando intenta contenerla, Teresa decide escribir su propia versión de los hechos. La protagonista se enfrenta a una paradoja que no puede resolver: quiere ser leída para explicar su visión del mundo, pero si relata esta visión, no podrá publicar su texto —y si escribe otra, edulcorada, ya estará faltando a su misión original—. Dos pasajes distintos dan cuenta de esta paradoja que invade la novela. En el primero, se describe lo inútil que resulta «escribir para dar gusto», es decir, escribir para complacer al público —en este caso, la Iglesia y la Inquisición—. En el segundo, el énfasis está en reflexionar sobre lo absurdo de escribir sin tener lectoras. La escritura es, en esencia, comunicación y de poco vale escribir si no hay nadie a quien dirigirse.

Mas ¿vale algo lo que a nadie se da a leer? A mí me parece que no, y esa es mi miseria: que no puedo hacerme ver al mundo ni puedo hacerlos ver el mundo a vos como mi entender querría, que lo que escriba, si quiero que se lea, debe estar al gusto del lector y no de su autora. ¿No es eso extraño? Si he de escribir para edificar, ¿cómo voy a levantar ningún edificio sobre el suelo del lector sin antes echar abajo el edificio que ya está ruinoso? Escribir para dar gusto, ¿no es echar más escombros sobre las ruinas, o es quizá limpiarlas y relocalarlas, haciendo como que se construye, cuando en realidad no hay edificio sino una ordenada montaña de basura? (Morales, 2020: 75).

[...]

Os contaré, padre García, lo que nunca llegaré a contaros, que es lo mismo que decir que lo escribo para mí misma, y me lo repito para que, como la muerte, no se me olvide: escribir para ti misma, Teresa, no vale nada, es una tontería de las que tan sabiamente la muerte te aparta, porque no es siquiera el gruñido de muda que le vas a dar al padre García de Toledo en forma de libro de tu vida, que ese gruñido al menos tendrá, por pequeña que sea, la dignidad de la comunicación (Morales, 2020: 77).

Sin embargo, a pesar de esta segunda cita, Teresa decide escribir la versión impublicable de su historia. Al final, pesa la necesidad de dar cuenta de manera ordenada y consciente de su verdad particular. Toma esta decisión, además, siendo consciente de que la versión censurada de los hechos ya refleja, de algún modo y de manera inevitable, su visión del mundo.

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

Como ya hemos señalado, las palabras escapan de la voluntad de su autora, en este caso, de su intención de autocensurarse. En esta iniciativa se empieza a atisbar una ruptura con la definición clásica de la metaficción historiográfica y, por tanto, con la poética postmodernista. En *Urraca*, la narradora dudaba constantemente de su versión de los hechos, cuestionándose tanto su memoria como su capacidad para narrar. Además, se lamentaba de la naturaleza incompleta de todo relato y de cómo la palabra media nuestro acceso al pasado, falseándolo. En *Últimas tardes...*, la protagonista también reflexiona constantemente sobre la escritura. De manera parecida, admite que hay más de una visión de la historia, que estas versiones distintas son susceptibles de contener verdad, en distintos grados, que la escritura configura la realidad y que el significado escapa del control de la autora. Todas estas ideas pueden vincularse a la poética postmodernista. Sin embargo, Teresa también defiende su propia versión de los hechos por encima de todas las demás, a las que ni siquiera presta atención; confía tanto en la importancia de su visión del mundo que la escribe, a pesar de saber que nadie la leerá. Se reivindica, de esta manera, el papel de la literatura en la producción de verdades, en este caso, de carácter político. Y, a la vez, se presenta un sujeto capaz de producir esas verdades, situadas pero relevantes, como veremos al final de esta exposición.

Esta actitud remite al pensamiento de Virginia Pignagnoli (2019). Centrándose en la autoficción, Pignagnoli describe una revalorización de la noción de verdad en las ficciones del siglo XXI. De acuerdo con esta autora, esto se hace a través de estrategias discursivas vinculadas a la poética postmodernista, como la metaficción. La falta de una frontera clara entre ficción y no ficción que en la literatura postmodernista era, de alguna manera, celebrada, se convierte en estas obras en una excusa para hablar de las verdades —subjetivas— de las autoras y protagonistas (Pignagnoli, 2019: 226). En *Últimas tardes...* ocurre algo parecido. Toda la reflexión acerca de cómo la escritura opera para producir discursos se utiliza para reivindicar la importancia de la expresión de la visión particular del mundo de la protagonista, que coincide en muchos puntos con la de la autora.

El artículo de Virginia Pignagnoli (2019) forma parte de un número de *The European Journal of English Studies* centrado en la revaloración de nociones como verdad y sinceridad en la literatura heredera de lo postmodernista. Jan Alber y Alice Bell (2019: 124), en el texto que introduce esta publicación, explican que:

Whether postmodernism is dead, dying, deadish or simply less dominant, there is a growing argument that many cultural artefacts in the twenty-first century use post-

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

modern techniques not to foreground the artificiality of all narratives and by implication the world beyond but instead to earnestly engage with the moral, ethical and political issues affecting contemporary society.

De este modo, entre todas las autoras que participan en esta edición de la revista, existe un consenso acerca de que las estrategias narrativas postmodernistas se ponen al servicio de una nueva agenda política y estética en el siglo XXI. Así, en estas obras, el acento se desplaza desde el desvelamiento de las condiciones de producción del discurso a través de la narración y la institución literaria hacia la construcción de ficciones preocupadas por cuestiones morales y políticas relevantes en la sociedad contemporánea. Julia Hoydis (2019) participa en este mismo número con un artículo que describe un nuevo interés realista por parte de ciertos escritores postmodernos. En este artículo, da cuenta de cómo muchas de las propuestas de definición de un nuevo período posterior al postmodernismo —como el comodernismo, el metamodernismo o el post-postmodernismo— coinciden en señalar un desplazamiento hacia lo ético (Hoydis, 2019: 154). Esta nueva orientación será, pues, clave en la teorización de la literatura del siglo XXI, como ya adelantaban Alber y Bell (2019). Hoydis (2019) se centra en la obra de Rushdie, afirmando que en su producción literaria tardía aparece un nuevo interés por distinguir la realidad de la ficción que se explica por la necesidad de diferenciar entre el bien y el mal. Esta tarea a veces resulta urgentísima, una cuestión de vida o muerte, más allá de la crítica o teoría literarias. (Hoydis, 2019: 153). La conclusión de su artículo, aunque se refiere a la obra de Rushdie, puede aplicarse igualmente al análisis de *Últimas tardes...*

Both texts do not primarily celebrate the blurred boundaries between fact and fiction but dramatise the ‘real’ repercussions of an endemic failure to distinguish between these realms. In different ways Rushdie’s two texts raise the question not just about where exactly the borders between fact and fiction lie but what one is willing to accept as deception, and why. They are shaped by postmodernist scepticism towards what constitutes truths and reality, postulating, however, with undeniable post-postmodernist urgency, that we keep nonetheless searching for moral ones (Hoydis, 2019: 168).

De manera parecida, *Últimas tardes...* se interesa por desvelar la condiciones de producción del conocimiento y por la desnaturalización de ciertos presupuestos ideológicos que mantenemos, en particular, en el estudio de la historia. Sin embargo, mostrar estos conflictos no es el centro de la obra. Lo que supondría para la protagonista «un fallo endémico» —por recuperar las palabras de Hoydis— es no dejar clara su visión del mundo, completamente

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

revolucionaria en una sociedad dominada por hombres, donde las mujeres carecen por completo de palabra, de participación en la creación del espacio público. A pesar de lo difícil que es, como muestra toda la reflexión acerca de la escritura, enunciar una verdad acerca del pasado o controlar el propio discurso —que escapa de la voluntad de quien escribe—, Teresa decide narrar y defender su verdad particular por encima de todos los discursos que la oprimen.

De esta manera, la protagonista se empeña en compartir su verdad *como si* su visión fuera definitiva y no parcial, *como si* el lenguaje no fuera problemático y el significado no escapara de su propia voluntad como escritora. Obvia estos aspectos porque las condiciones en las que vive la obligan a actuar de alguna manera para construir una sociedad más justa. Esta actitud coincide con la descripción que llevan a cabo del metamodernismo Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker (2010: 5):

If, epistemologically, the modern and the postmodern are linked to Hegel's "positive" idealism, the metamodern aligns itself with Kant's "negative" idealism (...). That is to say, humankind, people, are not really going toward a natural but unknown goal, but they pretend they do so that they progress morally as well as politically. Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find.

De esta manera, con ayuda de toda esta producción teórica, podemos situar *Últimas tardes...* como un ejemplo de la superación de la literatura postmodernista —que ha recibido distintos nombres, como post-postmodernismo o metamodernismo—. Hemos considerado en varios puntos el propósito político de la obra —que identificamos con la verdad particular de la protagonista— como el centro de la escritura. Es legítimo, pues, preguntarse en qué consiste esta verdad en la que tanto énfasis hemos puesto. Como ocurría en *Urraca* y como se ha visto hasta ahora, el relato está dominado por una revisión feminista de la historia. El centro de *Últimas tardes...* es, pues, la reivindicación de unas condiciones de vida justas para las mujeres y la denuncia de la precariedad en la que habitan normalmente.

Este tema se explora, en gran parte, a través de la historia de la madre de Teresa, Beatriz. Este personaje funciona como mártir de la resistencia ante el poder patriarcal. Por un lado, se describe cómo Beatriz fue capaz de llevar una vida relativamente independiente de su marido. Así, consigue dedicarse a sus libros y escritos y a enseñar a sus hijas a leer y escribir, convirtiéndolas en sus herederas. Teresa reconoce su éxito: «Lista Beatriz, que supiste hacer valer tu sangre limpia ante el judío para que te dejara libros y habitación propias» (Morales, 2020: 126). Pero, por otro lado, Beatriz muere en el parto; la protagonista describe esta

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

muerte como la venganza de su padre: «Seré, pues, más clara: a mi madre la mató el matrimonio» (Morales, 2020, 48). La narradora explica las relaciones sexuales entre sus padres como constantes violaciones, pues el deseo sexual de su padre hacia su madre es, simplemente, una manera de mostrar su dominio, su poder sobre ella. Por eso, la deja embarazada de nuevo cuando Beatriz está aún convaleciente por su último parto. Su último embarazo lo pasa en cama y finalmente muere al dar a luz.

Teresa toma el ejemplo de su madre y se niega a casarse, a pesar de estar enamorada. La protagonista describe la Orden de las Carmelitas como un espacio de libertad durante su juventud —por muy contradictoria que pueda resultar esta imagen para un lector contemporáneo—. Se señala la importancia de tener un cuarto propio —en este caso, una celda— para leer y escribir. De esta manera, se hace énfasis en la materialidad que rodea la escritura. Esta materialidad es el nexo de unión entre Santa Teresa y Cristina Morales. Ambas son escritoras, ambas son mujeres y ambas tienen que hacer frente a una serie de adversidades para poder escribir. La primera es la mera supervivencia; esto se pone en relieve en *Últimas tardes...* porque se presta especial atención a cuestiones como la comida o el refugio. Estos asuntos pasan desapercibidos en la mayoría de obras literarias a las que tenemos acceso, pues normalmente se escriben en contextos más favorecidos.

Esta es, básicamente, la tesis de Woolf en *Un cuarto propio*, a la que se hacen referencias veladas en varios pasajes de *Últimas tardes...* Al inicio de este ensayo, Woolf compara las comidas de las residencias femeninas y masculinas de *Oxbridge*, demostrando las circunstancias privilegiadas que rodean a los estudiantes masculinos, pero también notando qué poca atención prestan los escritores a estas circunstancias, al darlas por supuestas⁷. Hacia el final de este texto, concluye:

Suena brutal, y en efecto es triste decirlo: pero la teoría de que el genio poético sopla donde quiere, parejamente en ricos y pobres, tiene muy poco de verdad. (...) Y las mujeres han sido siempre pobres, no sólo doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. He insistido tanto por eso en la necesidad de tener dinero y un cuarto propio (Woolf, 2013: 142-144).

⁷ «Es un hecho curioso que a los novelistas les gusta hacernos creer que los almuerzos son invariablemente memorables por algo graciosísimo que se dijo, o algo muy prudente que se hizo. Pero es raro que concedan una palabra a lo que se comió. Forma parte de la convención novelística no hablar de sopa ni de salmón ni de patos, como si la sopa y el salmón y los patos carecieran de importancia; como si nadie hubiera fumado un cigarrillo o bebido un vaso de vino» (Woolf, 2013: 25).

Así, cuestiones que el discurso literario tradicional, masculino, puede considerar banales, preocupan enormemente a estas autoras, porque son la condición de posibilidad para ser libres de escribir. En el caso de Morales, su supervivencia depende de la venta de libros. Un criterio económico domina, pues, la supuesta libertad creadora. La institución literaria y la editorial están sometidas, igualmente, a las reglas del mercado. En las últimas ediciones de esta obra, Morales incluye una nota introductoria donde explica los problemas que supuso amoldar la primera edición de su novela al mercado editorial. *Malas palabras* (2015) fue una obra por encargo —como *El libro de la vida*—, con lo que tuvo que verse sometida a ciertas correcciones que quizás no hubieran sido pertinentes en otra clase de proyecto literario. Así, Morales se lamenta de la situación editorial en España, de cómo premisas económicas e ideológicas se interpusieron en el proceso de escritura. Esta nota sirve para reforzar la impresión de que el personaje de Teresa funciona como mediadora de las ideas de la autora. Así, en el prólogo, Morales (2020: 38) nos advierte de que:

(...) no nos van a hacer creer que la novela que nos encargan es menos nuestra por haber librado una batalla de troquelados y dulcificaciones. Nosotras y nuestros textos estamos vivos, en un mundo de mierda pero vivos, y es gracias a la cabezonería por seguir vivas y escribiendo que podemos seguir señalando la mierda.

En este párrafo percibimos muchas de las ideas que ya se han discutido anteriormente comentando la novela —aunque, evidentemente, en este caso, el tono es mucho más directo y el lenguaje, mucho más contemporáneo—. Se trata, por ejemplo, de la reivindicación de la autoría, del uso de la escritura como un medio de denuncia y de la necesidad de escribir por este último motivo.

Hay un último punto muy relevante en la comparación de las dos obras y, en particular, en el tratamiento de la cuestión política, en este caso, del feminismo. Se trata de un cambio en la noción de identidad femenina. En ambas obras, este motivo está en primer plano, ya que están escritas en tono autobiográfico. Pero, de nuevo, las dudas empañan en *Urraca* el potencial empoderante de la escritura. La protagonista escribe para autoafirmarse, ser dueña de sí misma y su relato, pero no puede dejar de cuestionar su capacidad para dar cuenta de quién es. A la vez, es consciente de que se construye a través del relato y del carácter limitado e incompleto de este. Estas nociones coinciden con la idea de subjetividad que, de acuerdo con Lozano (2007: 165), aparece en las novelas postmodernistas: «El sujeto posmoderno se presenta, en definitiva, proyectado como individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esa narración no distingue entre verdad y

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

mentira». Cabe señalar, muy brevemente, que esa fragmentación del sujeto se explica casi siempre desde la idea moderna de subjetividad. De acuerdo con Félix Duque (1999: 37), el fracaso del proyecto moderno está muy vinculado a la descentralización del sujeto que había propuesto. Esto es así porque la modernidad se basa en la centralidad de un sujeto, legislador, autónomo y responsable. La postmodernidad descentraliza, desautoriza y deconstruye estas nociones.

En contraposición, como hemos mencionado brevemente, *Últimas tardes...* retrata un sujeto capaz de producir verdades situadas pero relevantes. De esta manera, la asertividad del personaje de Teresa, que ya se ha puesto de relieve en muchos puntos de este análisis, no coincide del todo con estos rasgos. No encontramos un sujeto fragmentado, dudoso de su propia identidad, sino que se trata de una narradora segura de qué imagen quiere dar de sí misma y de su mundo —pero que se ve forzada a contar su historia dos veces—. La noción de subjetividad que encontramos en la novela puede entenderse a través de la producción teórica acerca de la autoficción como género post-postmoderno. Autoras como Virginia Pignagnoli (2019) o Alison Gibbons (2017) se ocupan de esta cuestión. Sobre todo Gibbons (2017) presta atención a cómo la autoficción propone un nuevo tipo de subjetividad. Gibbons (2017: 118) considera que la poética postmodernista supone la fragmentación del sujeto, mientras que lo metamoderno localiza al yo en un lugar, un tiempo y un cuerpo. Esto es así porque para este discurso las identidades son, a la vez, reales y construidas, pues son política y epistémicamente significativas, pero también históricas y variables (Gibbons, 2017: 120). Esta relevancia política y epistémica nos obliga a situar el yo, a narrarlo y ponerlo en relieve, aunque sea a través de la ficción. De hecho, en la autoficción, no importa tanto qué es real en último término, sino que es verdad para nosotros, esto es, qué verdades nos son útiles para vivir y para crear (Gibbons, 2017: 121). De manera similar, Pignagnoli (2019: 226) entiende que la presentación del yo en la autoficción no se centra en la naturaleza factual de los hechos acontecidos a las protagonistas, sino con qué resulta *verídico* (*truthful*) para ellas. De este modo, los relatos autoficcionales combinan hechos reales y ficticios para construir un yo. De nuevo, mostrar la falta de fronteras entre ficción y no ficción no es un fin en sí mismo, sino un medio para otra cosa. En este caso, se trata de la propuesta de un nuevo tipo de subjetividad, distinta a la paradigmáticamente postmoderna.

Esta idea está muy presente al prólogo que escribe Juan Bonilla a *Últimas tardes con Teresa de Jesús*. El argumento principal de este texto es explicar cómo y para qué se emplea la ficción en esta obra y de qué manera se combina con los hechos históricos de la vida de la santa.

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

Parte de la idea de que el ejercicio que se plantea la novela —suponer que Santa Teresa no escribió lo que quería escribir— es, evidentemente, ficticio. Bonilla entiende que *Últimas tardes...* propone una verdad nueva respecto a la vida de la santa, extraída a través de esta primera ficcionalización. La mirada a este personaje es absolutamente contemporánea, de manera que se construye un relato novedoso sobre Santa Teresa. Bonilla (Morales, 2020: 11) entiende que Morales escribe: «[...] un fingimiento que mientras dura pretende desplazar la verdad, siendo así que, una vez oída la voz que narra, acaba importando poco que se corresponda o no con la verdad de la voz propia de su protagonista». El resultado de la escritura es «una Teresa fundamentalmente política» (Morales, 2020: 12). Esta Teresa se construye a través de la mezcla de la voz de Cristina Morales con los testimonios acerca de quién fue la Teresa *real*. Bonilla concluye con que: «[...] lo más destacado de esta voz es que da encarnadura a una Teresa que vive sin vivir en la otra y, con la autoridad propia de las ficciones que inventan voces convincentes, la magnífica» (Morales, 2020: 14).

Esta «voz convincente», magnificada, puede entenderse como un ejemplo de esta nueva subjetividad post-postmodernista. La ficción y la no ficción se mezclan para crear una subjetividad textualizada pero no por ello menos verídica, menos relevante, menos revolucionaria. Esta mezcla, además, sirve para situar políticamente a un sujeto y poder darle pie a expresarse. La escritura no se entiende tanto, pues, como una *construcción* del yo, sino más bien como la *situación* de un yo que ya existe: en un cuerpo, en un tiempo y en un espacio. Se trata de hacer texto el *yo* de Santa Teresa, perdido en la historia, y darle una forma particular, que resulte interesante para una lectora contemporánea y que sirva para poner en relieve ciertas verdades que Morales entiende como relevantes. Se trata, además, de una subjetividad particularmente femenina. La Teresa que inventa Cristina tiene claro cómo quiere escribir:

Pero ah, padre, qué tiranía la vuestra y la del relato, que solo halláis sentido en el avance, como si la escritura fuera un escuadrón y la escritora su capitana. (...). Para mí no hay victoria en la conquista, padre, sino en que los cien soldados lleguen vivos, en que ninguna de estas cien páginas ande con muletas, ni pierda un ojo, ni entre en la palabra FIN con los pies por delante. Yo no quiero clavar una bandera sino cien, y clavarla en el sitio, sin moverme, y ahí quedar. Quiero que este libro sea un campo sembrado de banderas ondeantes, de sus alféreces emancipadas; la huella dejada por un escuadrón desertor que ya no avanza, que solo permanece y silba con el aire que transita sus mástiles, sus cuerdas y sus arandelas (Morales, 2020: 162).

Isolina Ballesteros (1994) realiza un estudio acerca de la novela femenina postmoderna autobiográfica y propone una serie de obras que dan cuenta de la construcción una nueva esfera del discurso particularmente femenina, que había sido ignorada por toda la tradición

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

literaria previa. De este modo, se tratan temas como el cuerpo, la sexualidad, la maternidad, desde una perspectiva radicalmente distinta a la tradicional. También entiende que la escritura se revela del orden racional, decantándose por lo psicológico. Ballesteros (1994: 45) sitúa a *Urraca* como representante de esta nueva novela autobiográfica, que comienza a construir un discurso femenino a través de estrategias narrativas postmodernas. *Últimas tardes...* parece formar parte de un nuevo discurso, que comienza a conformar una nueva forma de subjetividad femenina.

Introducimos esta idea solo como un apunte, una noción a explorar, pues es difícil sostener la existencia de esta nueva subjetividad femenina analizando una sola obra. Pero en *Últimas tardes...* encontramos una nueva seguridad, una nueva decisión —como demuestra la cita que acabamos de introducir— que puede explicarse por la existencia de una tradición ya constituida de novela femenina y feminista —y por los ejemplos de narrativas que proponen un yo enunciator, también, femenino y feminista—. Temas como la sexualidad femenina y no hegemónica, el cuerpo de la mujer o las maternidades diversas, ya no nos resultan tan escandalosos como hace treinta años. Por eso, una nueva generación de autoras es capaz de introducirlos sin el aire tentativo, exploratorio, que encontramos en *Urraca* —y en muchas de las novelas que propone Ballesteros⁸—. Este planteamiento puede compararse con la manera en que hemos explicado la brecha entre lo postmoderno y post-postmoderno. En la literatura postmodernista el desvelamiento de las condiciones de escritura está en un primer plano porque este motivo se presenta como «un descubrimiento», mientras que en lo post-postmoderno mostrar estas condiciones no es el fin de la obra, sino que es una herramienta para tratar otros temas. De manera similar, la creación de una esfera femenina en la escritura a partir de los años setenta en España da pie a un nuevo tratamiento de la subjetividad femenina en la actualidad. En concreto, a la creación de sujetos fuertes, situados, aunque no necesariamente presididos por una lógica narrativa patriarcal, racional y teleológica —como reivindica Teresa en la cita anterior—. Cristina Morales comparte esta visión de la escritura

⁸ Muchas de las novelas que analiza Ballesteros (1994) relatan, como *Urraca*, un proceso en el que las protagonistas se dan cuenta de las condiciones injustas en las que viven. Se emula, de alguna manera, el proceso que se supone que seguirá la lectora —ocurre así en *Memoria de Noa*, de Alfredo Landa, *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, o *La soledad era esto*, de Juan José Millás—. Este proceso será siempre, de alguna manera, exploratorio. Además, las narradoras dependen todavía de una autoridad patriarcal (Ballesteros, 1994: 183), normalmente materializada en un interlocutor masculino. Esto ocurre al principio de *Últimas tardes...*, pero luego se cambia, explícitamente, de narratario, del padre García de Toledo a María de Ocampo, como ya se ha mencionado.

como un lugar de rebelión, en el que es necesario no solo dudar de las verdades establecidas, sino exponer, afirmativamente, las propias:

Nosotras mismas no nos atrevemos con nuestras verdades emancipatorias, nos da vergüenza decir verdad! (...). No tengo una respuesta para decir qué es la verdad, más allá de lo que es para mí una verdad y para mi entorno más cercano, quién soy yo para decir cuál es la verdad de nadie más, pero creo que empezar a reconocer cuál es la verdad de nuestra inmediatez ya es importantísimo para un viaje emancipatorio (Moreno, 2020).

4. Conclusiones

En definitiva, hemos intentado explicar una deriva desde la literatura postmodernista en sentido clásico hacia una nueva poética que va más allá de lo que se ha considerado paradigmáticamente postmoderno. En esta nueva sensibilidad es clave la noción de verdad literaria, que está intrínsecamente relacionada con la idea de referencia. En lo postmoderno, de acuerdo con Brooks —citado por Hutcheon (2004: 144)—, encontramos un cierto anhelo por recuperar la referencia, que nunca se cumple del todo por las condiciones ideológicas y discursivas de acceso a la realidad⁹. Sin embargo, en lo post-postmoderno, esa referencia se recupera con menos reparos —aunque no se deje de considerar problemática— porque es necesaria en un plano ético y político. Esto es así porque la imposibilidad de acceso a la realidad a través de lo literario que propone lo postmoderno desactiva la capacidad de la literatura para proponer verdades. Lo post-postmoderno sigue siendo consciente de que la escritura media el acceso de los lectores a lo acontecido, pero necesita actuar *como si* ese acceso directo fuera posible para proponer soluciones a los urgentes problemas del mundo contemporáneo¹⁰.

Para entender el cambio que ocurre de lo postmoderno a lo post-postmoderno ha sido necesario desmentir la noción de que el postmodernismo supone y propone la pérdida o el olvido de la realidad¹¹. Como se ha explicado, en el ámbito literario encontramos una relación problemática con la referencia por la aguda conciencia de la dificultad de acceso a lo real sin

⁹ Esto, en literatura, se traduce, principalmente, a las limitaciones de la narración.

¹⁰ Este planteamiento respecto al *como si* está, como hemos mencionado, en la obra de Vermeulen y van den Akker (2010: 5).

¹¹ Claire Colebrook (2000: 47) advierte que esta idea está más extendida entre los detractores del movimiento que entre sus defensores, sus teóricos.

mediación del lenguaje. Se trata de dos tensiones que siempre conviven en la poética postmoderna: la necesidad de lo real y el cuestionamiento de nuestras posibilidades de acceso a esta realidad. McLaughlin (2004: 58) defiende esta misma postura cuando afirma que: «Perhaps the best way to think about postmodern self-referentiality is not as a denial of language and literature's connection to the world but as their self-consciously pointing to themselves trying to point to the world». Más adelante, aclara que los mejores escritores postmodernos no se desentienden de la realidad, del mundo:

When I think of my favorite postmodernists -Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, Don DeLillo, Ishmael Reed, Mary Caponegro, and, yes, John Barth - it seems clear to me that, despite their wordplay, their awareness of the conventions of narrative fiction, their anticipation of readers' expectations, their blatant and subtle referencing of other texts, their immersion into the luxury of language - in short, their continually breaking the fourth wall and refusing to let us suspend our disbelief - they care deeply about the world (McLaughlin, 2004: 59).

En este sentido, para McLaughlin (2004: 67), el cambio que supone la literatura postmoderna no se debe tanto a un «nuevo» interés por el mundo o por la realidad extraliteraria, sino a un cambio en el énfasis desde cuestiones más formales o teóricas hacia estos intentos de reproducir el mundo tal y como lo compartimos. Holland (2013), en esta misma línea, entiende que el cambio que supone la literatura que aquí hemos considerado *post-postmodernista* no significa la muerte de lo postmoderno, sino su éxito, pues este nuevo movimiento es capaz de recuperar propósitos humanistas, sin olvidar los aspectos más problemáticos que traen consigo el lenguaje y el discurso literario, y que habían sido puestos en relieve por la poética postmoderna. Aunque no hemos ahondado en este debate acerca de si este nuevo período literario supondría el fracaso o el éxito de lo postmoderno, sí se ha hecho hincapié en que esta evolución no es una ruptura total con lo anterior. La literatura postpostmodernista manifiesta un cambio en las preocupaciones más acuciantes dentro de la poética postmodernista, pero no introduce nociones radicalmente distintas.

Por otro lado, hemos sostenido que el que no se haya prestado demasiada atención académica a la novela postmodernista en España no quiere decir que no exista. De la misma manera, que todavía no se haya analizado la presencia de lo metamodernista o post-postmodernismo en nuestro país tampoco supone que no haya obras que puedan leerse a través de estas poéticas, ya muy desarrolladas por teóricos de otros países. Aunque no compartamos globalmente la sensación de hartazgo que describía Hutcheon (2002) respecto a lo postmoderno, sí hay una tradición consolidada de literatura postmodernista en España que ya ha

Paula Romero Polo (2021): «Urraca, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

explorado ciertas formas y temas, y que ciertas autoras pueden considerar agotada. *Últimas tardes...* es una novela claramente heredera del postmodernismo español —en este artículo ejemplificado por *Urraca*—. En este sentido, mantiene una noción problemática de referencia y se preocupa por las limitaciones del discurso literario, pero estos problemas pasan a un segundo plano para dar cabida a la búsqueda de una verdad a través de la literatura. La verdad que Teresa comparte con sus lectoras tiene que ver con la denuncia de las condiciones injustas y precarias en las que viven las mujeres de su época. En este sentido, como hemos apuntado al final, *Últimas tardes...* puede entenderse como precursora de una nueva manera de escribir literatura femenina y feminista, años después de que se iniciara esta tradición en nuestro país. Esta nueva forma de escribir da pie, asimismo, a la creación de un sujeto enunciador —de nuevo, femenino y feminista— más seguro, beligerante, que aún así propone modos de actuar y escribir distintos a los de la tradición masculina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBER, Jan y Alice Bell (2019): «The importance of being earnest again: fact and fiction in contemporary narratives across media», *European Journal of English Studies*, 23-2, pp. 121-135.
- ARRIBAS LORENZO, Josemi (2005): «Discurso literario *versus* relato historiográfico. *Urraca* de Lourdes Ortiz», *Arenal*, 11-1, pp. 5-28.
- BALLESTEROS, Isolina (1994): *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. Nueva York, Peter Lang Publishing.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): «Altermodern Manifiesto: Postmodernism is Dead», en *Altermodern*, Tate Triennial 2009.
- COLEBROOK, Claire (2000): «Questioning Representation», *Substance*, 92 (29-2), pp.47-67.
- DUQUE, Félix (1999): *Posmodernidad y apocalipsis*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General San Martín, Jorge Baudino Ediciones.
- ECO, Umberto (1976): *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press.
- FUKUYAMA, Francis (1989): «The End of History?», *The National Interest*, 16, pp. 3-18.
- GIBBONS, Alison (2017): «Contemporary Autofiction and Metamodern Affect», en Robin van den Akker, Alison Gibbons y Timotheus Vermeulen (eds.), *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Londres, Rowman & Littlefield International, pp. 117-130.
- HOLLAND, Mary (2013): *Succeeding Postmodernism. Language and Humanism in Contemporary American Literature*. Nueva York, Bloomsbury Academic.

Paula Romero Polo (2021): «*Urraca*, de Lourdes Ortiz y *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, de Cristina Morales. Verdad y referencia en la literatura (post-)postmodernista», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 55-81.

- HOLLOWAY, Vance R. (1999): *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos.
- HOYDIS, Julia (2019): «Realism for the post-truth era: politics and storytelling in recent fiction and autobiography by Salman Rushdie», *European Journal of English Studies*, 23-2, pp. 152-171.
- HUTCHEON, Linda (2002): *The Politics of Postmodernism*, Nueva York, Routledge.
- (2004): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres, Routledge.
- (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press.
- JULIÀ, Mercedes (1998): «Feminismo, historia y postmodernidad: La novela *Urraca* de Lourdes Ortiz», *Revista Hispánica Moderna*, 51-2, pp. 376-390
- KIRBY, Alan (2009): *Digimodernism. How New Technologies Dismantle The Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Londres, Bloomsbury.
- LIPOVETSKY, Gilles y Sébastien Charles (2006): *Los tiempos hipermodernos*, traducción Antonio-Prometo Moya Valle, Madrid, Anagrama.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto (2001): «La obra de arte y sus significados». *Revista de Libros*, nº5. Fuente: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=2078&t=articulos
- LOZANO, Pilar (2007): *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros.
- MCHALE, Brian (2016): *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Nueva York, Cambridge University Press.
- MCLAUGHLIN, Robert L. (2004): «Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World», en *Symploke*, Nebraska Press, 12- 1/2, pp. 53-68.
- «Post-Postmodernism» en Joe Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Nueva York, Routledge, pp. 212-223.
- MORALES, Cristina (2020): *Últimas tardes con Teresa de Jesús*, Barcelona, Anagrama.
- MORENO, Esther (2020): «Cristina Morales: “El mundo me parece basura”», en AraInfo, 27 de Junio de 2020. Fuente: <https://arainfo.org/cristina-morales-el-mundo-me-parece-basura/>
- NAVAJAS, Gonzalo (1987): *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Edicions del Mall.
- ORTIZ, Lourdes (1991): *Urraca*, Madrid, Editorial Debate.
- PIGNAGNOLI, Virginia (2019): «Changing dominants, changing features? The fiction/nonfiction distinction in contemporary literary and Instagram narratives», *European Journal of English Studies*, 23-2, pp. 224-238.
- SÁNCHEZ, Antonio (2007): «Re-discovering History in Lourdes Ortiz’s *Urraca*», *The Bulletin of Hispanic Studies*, 84 (2), pp. 179-196.
- VERMEULEN, Timotheus y Robin van den Akker (2010): «Notes on metemodernism», en *Journal of Aesthetic & Culture*, vol. 2 (1).
- WOOLF, Virginia (2013): *Un cuarto propio*, traducción Jorge Luis Borges, Barcelona, Random House Mondadori.

LOS VIEJOS, LOS OTROS. FIGURACIONES DE LA VEJEZ EN LA CANONIZACIÓN DEL PROYECTO AUTORIAL DE JOAQUÍN SABINA

MARÍA JULIA RUIZ

julitaruiz@gmail.com

CONICET — CEDINTEL — UNL

Resumen: En el presente artículo expondremos algunas líneas de abordaje desde diferentes perspectivas teóricas para pensar la vejez en la última etapa del proyecto autorial de Joaquín Sabina como un elemento disruptivo que expone la otredad y la marginación; como un relato fantasmal que, prestándole voz a sujetos silenciados, detona las representaciones existentes y expone nuevas formas de pensar, figurar, modular y narrar la vejez. Sin embargo, esta no opera solo como un elemento disruptivo sino, sobre todo, como un factor decisivo de construcción identitaria, basada en las diferentes formas de poner en escena y narrar los procesos de envejecimiento. A la vez, la vejez no siempre implica necesariamente hablar de personas viejas ni de figuraciones de ancianidad: la vejez puede ser también un insumo teórico, un *laboratorio de escritura* (Premat, 2014; 2016), un espacio desde donde reinventar códigos, lenguajes, historias; un espacio para hacer estallar nuevas significaciones, nuevas fábulas de escritura, nuevas funciones del relato. Serán estas perspectivas las que tendremos en cuenta al analizar la última producción discográfica del cantautor, *Lo niego todo* (2017), y su contexto de producción, circulación y mediatización.

Palabras clave: Vejez, Otredad, Proyecto autorial, Joaquín Sabina, *Lo niego todo*.

Abstract: In this article we will present some lines of approach from different theoretical perspectives in order to think about old age in the last stage of Joaquín Sabina's authorial project as a disruptive element that exposes otherness and marginalization; as a ghostly story that, giving voice to silenced subjects, detonates existing representations and exposes new ways of thinking, depicting, modulating and narrating old age. However, this latter artistic phase not only operates as a disruptive element but, above all, as a decisive factor in the construction of identity, based on different ways of staging and narrating aging processes. At the same time, old age does not always necessarily imply talking about old people or figurations of oldness: old age can also be a theoretical input, a *writing laboratory* (Premat, 2014; 2016), a space from which to reinvent codes, languages, stories; a space to explode new meanings, new writing fables, new functions of the narrative. It will be these perspectives that we will take into account when analyzing the last record production of the singer-songwriter, *Lo niego todo* (2017), and its context of production, circulation and media coverage.

Keywords: Old age, Otherness, Authorial project, Joaquín Sabina, *Lo niego todo*.

1. Introducción

Para la biología, un cuerpo. Para la sociología, un sujeto atravesado por las construcciones colectivas. Para la historia, un testigo. Para la literatura, un relato. Estas son algunas de las maneras en que las ciencias humanas que construimos para pensarnos nos definen como seres humanos. En los abordajes teóricos y críticos para conceptualizar la vejez todas estas perspectivas se mezclan y se funden, y en esa mixtura nos brindan un panorama plural sobre lo que puede considerarse como una etapa de la vida, como un proceso de deterioro, como una reconfiguración identitaria, como una narración.

En el presente artículo expondremos algunas líneas de abordaje desde diferentes perspectivas teóricas para pensar la vejez en la última etapa del proyecto autorial de Joaquín Sabina como un elemento disruptivo que expone la otredad y la marginación; como un relato fantasmal que, prestándole voz a sujetos silenciados, detona las representaciones existentes y expone nuevas formas de pensar, figurar, modular y narrar la vejez. Pero esta no opera solo como un elemento disruptivo sino, sobre todo, como un factor decisivo de reconstrucción identitaria, basada en las diferentes formas de poner en escena y narrar los procesos de envejecimiento. A la vez, la vejez no siempre implica necesariamente hablar de personas viejas ni de figuraciones de ancianidad: la vejez puede ser también un insumo teórico, un *laboratorio de escritura* (Premat, 2014; 2016), un espacio desde donde reinventar códigos, lenguajes, historias; un lugar donde hacer estallar nuevas significaciones, nuevas fábulas de escritura, nuevas funciones del relato. Serán estas perspectivas las que tendremos en cuenta al analizar la última producción discográfica de Joaquín Sabina, *Lo niego todo* (2017), y su contexto de producción, circulación y mediatización.

En nuestra investigación postdoctoral en curso (Ruiz, 2020-2022) abordamos las puestas en escena del cantautor Joaquín Sabina en la última etapa de su proyecto autorial — esto es, su canonización— (Zapata, 2011), aquella en la cual las figuraciones de la vejez obligan a revisar todas las imágenes de autor (Amossy, 2009; Maingueneau, 2009; Gramuglio, 1992) y todas las posturas autoriales (Meizoz, 2007; 2009) previas para, desde la ambigüedad y el juego, desestabilizarlas y reconfigurarlas. El tratamiento de la vejez en *Lo niego todo* (2017) expone la masculinidad de los adultos mayores en su marginalidad y la coloca en el centro tematizándola, utilizando los relatos del envejecimiento para generar nuevas imágenes, nuevas formas de ser/hacerse *viejo*, nuevas formas de ser/hacerse *autor*. Desde esta perspectiva,

Sabina invita a envejecer de maneras distintas a las que los mandatos de masculinidad indican o, desde la ironía y los pactos lúdicos, a «envejecer sin dignidad¹».

2. Vejez e identidad

Son varios los autores que, amparados bajo el paradigma científico de la gerontología, han comenzado a pensar en la vejez desde el llamado *giro narrativo* (Serrat y Villar, 2015). Este enfoque «se orienta a entender cómo las personas dan sentido a su experiencia a partir de construir y contarse historias a sí mismos y a los demás»; desde este punto de vista, la experiencia es, esencialmente, «una experiencia que toma una forma narrativa» (p. 10). Este paradigma se opone al tradicional positivista porque presta atención a las diferentes subjetividades para comprender más los significados que las causas y los efectos. Así, «el enfoque narrativo enfatiza la importancia de los relatos como elemento constitutivo de la experiencia humana y su papel clave en la interacción social» (p. 10); en este sentido es que resulta interesante pensar en *narrativas de la vejez*, porque podemos vincular esta manera de pensar y hacer ciencia —desde la gerontología narrativa— con los aportes que brinda la literatura para «ensayar» respuestas (Mancini, 2014) o para «inventar» nuevos códigos (Premat, 2014; 2016).

Ricardo Iacub ha profundizado en estas narrativas de la vejez en numerosas oportunidades (2010; 2011; 2014), abordándolas desde diversos ángulos. En esta ocasión retomaremos sus propuestas para pensar la identidad en la vejez desde el enfoque narrativo en vinculación con las masculinidades en su declive, porque desde esta perspectiva podremos establecer el diálogo con categorías propias de la teoría de la literatura y las artes sobre las autorías contemporáneas para pensar la figura de Joaquín Sabina en su última etapa de producción. Entre dichas categorías encontramos procesos de autofiguración como las autopoéticas (Casas, 1999; Lucifora, 2015; Badía Fumaz, 2017; Zonana, 2010; Ruiz, 2018; entre otros) y autoficciones (Alberca, 2007; Scarano, 2014; entre otros), el diseño de sí (Groys, 2014), la puesta en escena (Ruiz, 2018), las imágenes de autor (Amossy, 2009; Maingueneau, 2009; Gramuglio, 1998) y posturas autoriales (Meizoz, 2007; 2009), la fabricación de una identidad autorial (Meizoz, 2013), las escenografías autoriales (Díaz, 2009)

¹ «Hoy a los idiotas los reconoces por su autoestima», en *The Clinic*, el 13/08/2017 (<https://www.theclinic.cl/2017/08/13/joaquin-sabina-hoy-los-idiotas-los-reconoces-autoestima/>).

y la construcción de un personaje de autor (Castilla del Pino, 1989), entre otras. Todas estas instancias operan como satélites en el mapa teórico del presente trabajo.

Para Iacub (2010) la «identidad narrativa»² debe ser entendida como parte de un ejercicio literario, una representación del sujeto, una construcción de un personaje, condimentada por los elementos de la ficción: autofiguración o representación del sí, estas categorías permiten «dar cuenta de los modos en que un sujeto se concibe, se ve y se comprende como tal, tanto por sí mismo como por el otro» (Iacub, 2010: 300) en una lógica temporal que implica el devenir de una vida. Podemos vincular este planteamiento con la noción de proyecto autorial³ (Zapata, 2011), aquella trayectoria en la vida de todo autor que es marcada por distintos momentos o etapas en los cuales este se diseñó a sí mismo y elaboró una serie de imágenes y posturas para posicionarse de una determinada manera frente a la mirada de los otros y en la escena artística. Esta forma de posicionarse es la que en la vejez genera un movimiento, una *refiguración*, porque «es allí donde se evidencia el carácter figurativo del personaje que encarnamos» y también donde «resultan necesarios una serie de procesos reflexivos que organicen el sí mismo brindándole un nuevo sentido de identidad que otorgue medida de unidad y propósito» (Iacub, 2010: 301).

La refiguración será entendida, entonces, como «el cambio en la figuración a través de nuevas categorías narrativas desde la que se pensaba el sujeto». La refiguración, aquella que pone en cuestión el quién o el autor de la acción o del relato, «interpela al sujeto desde un nuevo contexto de significación o circunstancia vital y requiere una reelaboración identitaria» (Iacub, 2010: 301). Este procedimiento es sumamente interesante para pensar en los cuestionamientos que Joaquín Sabina realiza sobre su propio personaje de autor y en las vueltas y revisiones sobre su proyecto autorial. Frente a la crisis vital del envejecimiento,

² Iacub define la identidad narrativa desde dos de sus funciones inherentes: por un lado «comprender y explicar los modos en los que un sujeto evalúa los cambios que producen discrepancias en la identidad» y, por el otro, «implica la elaboración narrativa que facilita un sentido de coherencia y continuidad. Movimiento psíquico que permite reconocer un sentido de identidad y brindarle una continuidad narrativa a la dimensión temporal de la vida» (2010: 298).

³ En nuestra tesis doctoral hemos trabajado con la categoría de *proyecto autorial* —definida por Juan Zapata, pero recuperada de las teorías de Jacques Dubois (2007)— y sus cuatro etapas o momentos para indagar en las autopoéticas de Benjamín Prado las distintas imágenes, posturas y posicionamientos autoriales. En consonancia con la noción de proyecto podemos recurrir a los planteamientos de Lipking (1984), quien en su estudio *The Life of the poet: beginning and ending poetic careers* también se propone indagar los distintos “momentos” en las trayectorias artísticas de los poetas, focalizando en los inicios, desarrollos y finales. Si bien los planteamientos de Lipking resultan interesantes para pensar cómo «no poet becomes himself without inheriting an idea of what it means to be a poet» (VIII), nos alineamos bajo la categoría de Juan Zapata de proyecto autorial porque la misma engloba y aglutina todo el universo categorial desplegado en nuestro marco teórico (Ruiz, 2018).

Sabina revisa su «hojaldrada» (Romano, 2007) «hiperidentidad» (Castilla del Pino, 1989), para responder a la refiguración de una manera disidente. La pluralidad de imágenes ofrecidas por el cantautor se arraiga fuertemente en un paradigma histórico, social y cultural que impone la juventud como modo de vida; de esta forma, las imágenes del mujeriego, el bebedor, el trasnochador, el bohemio, se refiguran en la crisis vital del envejecimiento. El abandono de las imágenes de juventud convierte al sujeto que envejece en una otredad, porque «(ser viejo) puede devenir una categoría rechazada o mortificante» (Iacub 2010: 301) según la mirada social que nuestra cultura impone.

Luego de los procesos de refiguración llegaremos a la configuración, la cual implica la tarea de aprehender como un todo «un conjunto de circunstancias discontinuas y no coherentes, dándole un sentido que vuelva seguible y comprensible un conjunto de actos, hechos o sucesos» (Iacub, 2010: 302). En este sentido, las funciones de refiguración y configuración no serían más que estrategias de adaptabilidad del sujeto frente a las diversas versiones del relato de uno mismo en el tiempo. La construcción del personaje de autor refuerza estos juegos versionales, porque cada autor se diseña a sí mismo desde las diversas máscaras o *escenografías autoriales* (Díaz, 2009) de las cuales echa mano. En el caso particular de Joaquín Sabina podemos decir que es uno de los artistas que más ha desarrollado la potencia identitaria como marca de estilo, como estrategia de constitución y posicionamiento.

3. Vejez y otredad

Ricardo Iacub (2014) se preocupará por abordar el terreno de las representaciones de género, puntualmente las masculinidades en la vejez. Nuestro autor indica cómo «cuando hablamos de los relatos construidos socialmente sobre el género o la edad los entendemos como modos de guiar y dar significado a la vida» (2014: 1) y que:

es importante destacar cómo la sociedad construye el ser varón o el ser viejo generando espacios de posibilidad y prestigio, como en el lugar del «sabio», pero también cómo ciertos relatos sobre la masculinidad excluyen la vejez, cuando las demandas de fuerza o potencia no admiten ciertos límites. Esto lleva a que los sujetos puedan incluirse, excluirse, empoderarse o desempoderarse ante dichos espacios simbólicos (2014: 1).

En este sentido, la exclusión de la vejez de los relatos sobre las masculinidades puede vincularse con los planteamientos de Simone de Beauvoir (1970), quien consideraba la vejez como una *otredad*. Esa otredad está basada en la organización que la sociedad capitalista y de

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

consumo ha impuesto en la vida contemporánea: los jóvenes y adultos no se reconocen en los viejos porque los viejos son caracterizados como sujetos improductivos, ociosos, de desecho. En esa negación, en esa mirada cargada de negatividad, aflora la imposibilidad de asumir la propia vejez que espera en el futuro, puesto que sistemáticamente la cultura está organizada para reproducir esas *macronarrativas* (Serrat y Villar, 2015: 10) que condicionan y afirman la identidad. Por eso mismo de Beauvoir afirma: «Los mitos y estereotipos que el pensamiento burgués ha puesto en circulación tratan de mostrar que en el viejo hay *otro*» (1970: 9). La otredad de la vejez constituye una de sus características más marcadas, pues impide la empatía, ya que los jóvenes y adultos pretenden alejarse de esa imagen de la improductividad, la enfermedad, el desecho, la abyección que se fomenta en las macronarrativas acerca de esta etapa de la vida, lo cual favorece el distanciamiento y la marginalización de las personas viejas. Desde esta perspectiva, de Beauvoir delimita dos imágenes de la vejez que circulan como parte de nuestro imaginario como sociedad, ambas imágenes contrapuestas:

La imagen sublimada que se propone de ellos es la del Sabio aureolado de pelo blanco, rico en experiencia y venerable, que domina desde muy arriba la condición humana; si se apartan de ella, caen por debajo: la imagen que se opone a la primera es la del viejo loco que chochea, dice desatinos y es el hazmerreír de los niños. De todas maneras, por su virtud o por su abyección, se sitúan fuera de la humanidad (1970: 10).

A esta discriminación y exclusión planteada por Simone de Beauvoir podemos sumar los aportes de una serie de autores abocados a pensar las representaciones artísticas y sociales de la vejez. María Pilar Rodríguez y Txetxu Aguado (2018) enunciaban cómo:

una vez rebasado el horizonte de la plenitud juvenil, todo será decaimiento: nos tornaremos en las ruinas de lo que una vez poseímos y fuimos, y ya no seremos. La vejez, siguiendo este modelo, no vendría a ser otra cosa que desposeimiento de las virtudes materiales, intelectuales, físicas y morales que alguna vez nos definieron [...] la vejez será ese período caracterizado por la esterilidad, lo improductivo (2018: 11).

La vejez como elemento caracterizado por lo «estéril» y lo «improductivo» reproduce las condiciones sociales y culturales de las que hablaba de Beauvoir e instaura como imagen principal del anciano a un sujeto de desecho; en este sentido, si la infancia es «la etapa preparatoria de aprendizaje» (Rodríguez y Aguado, 2018: 11) la vejez «sería la anomalía, camino del cuerpo abyecto, sucio, sin control, maloliente por su proximidad a la putrefacción de la muerte» (2018: 12). Esta anomalía o abyección expone el cuerpo del anciano como un cuerpo

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

otro, excluido, extraño: estas derivas de pensamiento llevarán al concepto de *ageism* o «edadismo», (Leoz Aizpuru, 2018) esto es, la discriminación de los sujetos ancianos por parte de los sujetos jóvenes y adultos.

Germán Labrador Méndez (2017) en su estudio del movimiento contracultural sobre la imaginación política en la España de la Transición elabora una serie de otredades, marginalidades a las cuales pretende convocar «en favor de la historia de un *nos* que quiere incorporar a sus otros y ello requiere una narración polifónica, múltiple, abierta a lo inesperado, capaz de vincular palabras que no son las nuestras, pero con cuya ajenidad quiero convivir» (2017: 13). La elección de «imaginar políticamente la historia» será a través de una escritura que incluya:

voces ajenas, cómo queremos vivir y cómo son y queremos que sean las relaciones entre las personas y también entre las *no personas*, es decir, en relación con todo aquello *otro* en lo que no pensamos de manera inmediata cuando hablamos de comunidad, pero sin lo cual ninguna política podría darse: niños, muertos, seres de ficción, animales y plantas, ecosistemas, objetos, materias y máquinas, personas del futuro y del pasado (2017: 13).

A esta sumatoria de «*no personas*», a este listado de otredades no sería difícil sumar la noción de vejez, tanto mediante la referencia a esas «personas del pasado» que el autor indica como en contraposición a los «niños». De esta manera, los dos extremos de la vida o las dos puntas de un hilo narrativo —principio y fin— se tensan en la posibilidad de elaborar relatos, de sumar sus voces, de constituirse como parte de la comunidad.

4. Vejez y laboratorio de escritura

Las miradas teóricas de Simone de Beauvoir, de Rodríguez y Aguado y de Labrador Méndez están pensadas desde el giro narrativo que enunciamos al comienzo, es decir, desde la focalización de las subjetividades en los relatos históricos, sociales y culturales. Esta perspectiva habilita la posibilidad de tomar el relato del viejo desde su otredad y revertirlo, construir un nuevo discurso, una nueva narrativa que lo haga parte. La vejez puede operar, en este sentido, como una herramienta teórica, un espacio de resignificación artística, una apertura, una proyección, un *laboratorio de escritura* que habilite nuevas formas de figuración. Esta noción de laboratorio es abordada por Julio Premat (2014; 2016) en relación con la infancia y sus vinculaciones con la literatura.

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

Así como nos es posible incluir en la serie de «no personas» de Labrador Méndez a los ancianos en contraposición a los niños, en este mismo sentido la vejez también operaría como «un espacio de definición de estilos, códigos de representación, invención de formas» (2014: 4), porque la vejez, en la refiguración y configuración identitaria que implica, permite la creación de nuevos discursos, la reinención de los relatos de sí mismo, la autofiguración —y, podemos pensar, la consecuente autoficción— a la hora de ejercer una mirada retrospectiva a la propia vida y las elecciones discursivas y narrativas a la hora de contarla. Si recordamos los aportes de Nicolás Rosa (1990) sobre la autobiografía y los recuerdos de infancia, veremos cómo «nadie escribe su infancia en su infancia, siempre la escribe —cuando se puede— en la vejez» (2004: 57). De esta manera podemos hacer una lectura transversal que vincule a la vejez con los planteamientos teóricos sobre la infancia; esto es, la infancia y la vejez como instrumentos de lectura, como funciones, como *simulacros* (Premat, 2016: 13). Estas “edades” de la vida ya no serán pensadas exclusivamente en términos cronológicos, es decir, como figuraciones de niños y de viejos —diferencia que ya recuperaba Daniel Link cuando mencionaba la confusión entre infancia como sinónimo de niños e infancia como campo creativo (2014: 1)— sino en tanto «ficciones teóricas» (2014: 1).

De manera similar a Link, Premat propone pensar la infancia como un «espacio conceptual, terreno de creencias, lugar de determinaciones sociales y de ideales compartidos» (Premat, 2014: 1), lugar atravesado por una red de valores culturales, presupuestos estéticos, estereotipos y principios ideológicos. En este sentido, la infancia «tanto en su imagen mediática, sociológica, icónica o literaria, es un punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano» (Premat, 2014: 1). En esta instancia proponemos pensar la vejez como *el otro* punto de observación privilegiado, espacio a veces antitético y a veces contiguo de la infancia, donde se producen refiguraciones y configuraciones en la identidad y desde donde se puede jugar con el lenguaje, las autorrepresentaciones, las formas narrativas y/o poéticas, pero sobre todo con el tiempo. La infancia y la vejez pueden producir aquello que damos en llamar *temporalidades desajustadas*: tiempos alternativos, no lineales ni cronológicos, donde cada espacio conceptual no se ata a la temporalidad que le corresponde —la infancia vinculada al principio y la vejez al final— sino que operan libremente en un tiempo aparte para generar determinados efectos en la literatura, en la creación y desarrollo

de los proyectos autoriales. El caso de Joaquín Sabina será un ejemplo paradigmático de estas temporalidades desajustadas⁴.

Las problemáticas de la infancia son profundizadas y explotadas en nuevos derroteros de investigación de Julio Premat (2016), quien se pregunta por los orígenes: origen de la escritura, del relato, del autor, del escritor, de la obra. Premat se sale de las concepciones habituales y conocidas del origen (los «grandes orígenes», las tradiciones culturales, la presencia de lo mitológico y lo primitivo en la literatura) para pensarlo como instrumento de lectura, como cimiento para recorridos especulativos, como un objeto crítico: «las funciones del principio» (2016: 13). Dichas funciones permiten pensar en su término aparentemente opuesto —que, veremos, puede no ser tal—: las «funciones de clausura» o «funciones de final». Según Premat los relatos de infancia, en tanto relatos de inicio:

pueden ser una última ficción antes de la muerte, un modo de consolarse suponiendo que, desde lo alto de una cordillera de libros, personajes, peripecias, fabulaciones, proyecciones e imaginario, construida a lo largo de tantos inviernos y de toda una obra, desde ese punto panorámico y casi póstumo, se va a encontrar, por fin, un sentido definitivo en la forma postrera que toma lo mismo. O, al contrario, la infancia, el origen pueden ser los materiales a partir de los cuales construir otra cosa, aprovechando ese momento inestable del otoño para manipular un hielo todavía dúctil y así esbozar túneles, catedrales, valles, laberintos, montañas, corrientes y arabescos, todos inestables, todos efímeros, pero potentes y fundadores, como las inefables transformaciones del pasado, como las fulgurantes invenciones del origen que la literatura siempre anheló (2016: 81).

Desde esta perspectiva, el «momento inestable del otoño» habilita una lectura de la infancia desde la vejez, vinculando estas funciones del principio y del final para ejercer desde ese espacio conceptual mixto un desajuste en la temporalidad. Si pensamos en el último trabajo de Joaquín Sabina, perteneciente a la etapa de canonización de su proyecto autorial⁵, el cantautor regresa a los inicios desde «ese punto de vista panorámico y casi póstumo» que le otorga su posicionamiento en la escena artística. En *Lo niego todo* se vuelve discursivamente la mirada hacia el sur, hacia Andalucía, la tierra de la infancia y, desde ese punto de vista

⁴ La hipótesis sobre estas temporalidades desajustadas es abordada y ampliada en un artículo posterior, el cual se encuentra en estado de revisión. Un desprendimiento de este trabajo ha sido presentado en el XII Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, en el mes de julio de 2021, bajo el título "Empezar haciendo *Inventario*. Fábulas del comienzo y la vejez en el proyecto autorial de Joaquín Sabina" y otro desprendimiento ha sido presentado en el VIII Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL, en el mes de septiembre de 2021, bajo el título "Temporalidades desajustadas. Derivas de la investigación en el proyecto autorial de Joaquín Sabina".

⁵ Etapa de canonización en la cual el cantautor ingresa luego de la publicación del álbum *19 días y 500 noches*, disco que le valió el prestigio y la visibilidad no solo en el ámbito español sino en la escena artística latinoamericana (Puchades, 2019).

construido «a lo largo de tantos inviernos y toda una obra», con los materiales de la infancia aprovechará para «construir otra cosa», nuevas figuraciones sobre la vejez, inestables y efímeras «pero potentes» y, sobre todo fundadoras de nuevas fábulas, de nuevas imágenes autoriales, de nuevas posturas, de nuevos posicionamientos. La temporalidad se verá desajustada precisamente en esos movimientos de ida y vuelta, en el posicionamiento del sujeto frente al laboratorio de escritura que habilitan la infancia y la vejez como ficciones teóricas, como funciones del principio y el final, como *simulacros* que emanan y construyen literatura.

5. Vejez y literatura

Dentro de los estudios específicos sobre vejez y literatura contamos con el aporte de Francisco Javier Díez de Revenga (1988), el cual se circunscribe al ámbito de la poesía española contemporánea, a aquellos poetas del siglo XX, más precisamente de la llamada «Generación del 27», que han «alcanzado en plena actividad como escritores edades muy avanzadas» cuyos libros finales han sido escritos después de los setenta años. «Esa poesía, escrita en los años de vejez, es la que designamos con el término de “Poesía de senectud”» (1988: 11). En este estudio, el crítico focaliza en autores que han sido ampliamente estudiados en sus diversas etapas pero que, por cronología o por desinterés —se aventura a conjeturar el crítico—, sus poemarios últimos no han sido indagados. De su análisis extraerá:

gestos y ambiciones comunes, hemos descubierto *inquietudes* relacionables, a veces contradictorias, y hemos podido trazar más que vínculos estéticos, más que actitudes comunes de escuela o procedimientos estilísticos, *preocupaciones humanas comunes*, ante la edad, ante la vejez, ante la descomposición de nuestro mundo, ante la pérdida y la lejanía de la juventud (1988: 13) [Las cursivas son nuestras].

Lo que el autor descubre en estos gestos, inquietudes y preocupaciones son «actitudes de senectud» (1988: 13), las que lo llevarán a «fijar unos límites que demuestren el sentido y la realidad de lo que venimos denominando “poesía de senectud”» (1988: 25). Estas *actitudes de senectud* serán indagadas en la lectura de nuestro corpus sobre Sabina, pero no sólo desde su figuración —como en el caso de Díez de Revenga— sino, sobre todo, desde la potencia desestabilizadora que emanan estas actitudes como ficciones teóricas, como espacios de refiguración y configuración identitaria y como instrumentos de lectura que exponen la otredad y habilitan la disidencia.

Similar apuesta es la de Adriana Mancini (2014), quien realiza un acercamiento hacia las «múltiples manifestaciones de la vejez» y sus «disfraces diferentes», aquellos que dificultan

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

«establecer características generales válidas» (2014: 1), y que, precisamente «porque es difícil saber qué es la vejez, cómo se manifiesta o cuándo comienza, es tentador sumergirse en la literatura y ensayar sus circunstancias» (2014: 1). Para ensayar esas circunstancias, Mancini propone pensar «actitudes, costumbres o alguna sensación» (2014: 3); en este sentido, su planteamiento es similar al de Díez de Revenga. En otras palabras, ambos autores están planteando la necesidad de indagar diversas modulaciones, operaciones y representaciones de la vejez en el espacio literario, no a manera de respuesta conclusiva ni de definición específica sobre la vejez sino a modo de ensayo, de sugerencia, de práctica. En este sentido, la vejez opera para estos teóricos como una suerte de relato figurado, un relato protagonizado por personajes ancianos donde plantean «preocupaciones humanas comunes» (Díez de Revenga, 1988: 13) y desde donde «darle al mundo la forma de sus palabras [...] porque en los relatos el tiempo se condensa y se superponen —como un palimpsesto— todas las etapas de la vida» (Mancini, 2014: 14).

No obstante, para Mancini la literatura también opera como un espacio de experimentación, puesto que «se apropia de otras disciplinas; hace girar saberes y, sin “fetichizar” ninguno, se afana en representar aquello que se ha dado en llamar “lo real”, aun a sabiendas de que lo real es irrepresentable» (2014: 1). Vinculamos estos planteamientos con la apuesta teórica de Premat, quien pensaba la infancia —y, desde nuestra perspectiva, su extensión a la vejez— como un «espacio aparte» desde donde entablar vínculos diferentes con la palabra y el lenguaje, un espacio desde donde crear realidades que se acerquen a eso «real irrepresentable».

Mancini se hace eco también de los planteamientos de Simone de Beauvoir y la acepción de la vejez como otredad al mencionar cómo «la vejez es un más allá de la vida del que no se puede tener experiencia interior plena. El envejecimiento y la muerte, que entran en la regla de la naturaleza, serían así preocupación ajena. Viejos son siempre “los otros”» (2014: 1). Y en ese recorrido de otredad también menciona a Roland Barthes cuando este enunciaba que, «como la historia, la vejez es histérica porque solo se constituye si se la mira; y para mirarla, es necesario estar excluido de ella» (2014: 3). En contrapartida con esta «histeria», estudiar la vejez según Mancini sería una forma de contrarrestar «la tendencia que predomina en las sociedades modernas de ignorar a sus viejos» (2014: 3); es decir, operaría como una manera de crear nuevos relatos que pongan de manifiesto la otredad de la vejez y que denuncien estas actitudes culturales de nuestra sociedad.

Mancini recupera a Rilke cuando este entendía que la vejez implicaba un intento de acercamiento a la infancia perdida, lo que conlleva «una relación entre espacio, tiempo y vejez. Ser joven significa lanzar el cuerpo en el tiempo, que no es tiempo sino vida, mundo, espacio» (2014: 10). Esta proyección, este lanzamiento del cuerpo hacia adelante en el tiempo resulta sumamente interesante vinculado con las fábulas de infancia como infancias en falta (Link, 2014), futuras, porque en contrapartida «ser viejo o percibir que se envejece significa poseer el tiempo en el cuerpo y en eso que concisamente se puede denominar alma o esencia» (2014: 10). La noción de tiempo en el cuerpo también abre múltiples perspectivas narrativas, porque el sujeto que narra su vejez puede hacerlo de diferentes maneras: como sujeto sufriente que vuelve al pasado para clausurar el futuro (los «cierres narrativos» según Serrat y Villar, 2015) o como sujeto optimista que encuentra en el horizonte una futuridad posible, una nueva ocasión para narrarse y construirse a sí mismo.

A la vez, esas perspectivas narrativas pueden tomar la forma del *testamento* o de la *fundación* a decir de Premat (2016: 79): en el primer caso, desde la vejez se vuelve a la infancia para explicar la vida y la obra, en un movimiento conclusivo y testamental que rastrea en el pasado la explicación del devenir; en el segundo caso, la infancia opera como apertura de una obra, como gesto de entrada en la literatura o como elemento de resignificación y viraje de la trayectoria poética. En la etapa de canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina, entre estas formas narrativas que oscilan entre el testamento y la fundación, se desajustarán las temporalidades para imbricar infancia y vejez en una cronología disidente: de esa manera será posible «crecer al revés de los adultos» (Sabina, 2007: 28) teniendo «cien años o ninguno⁶» (Sabina, 2005).

6. Vejez y personaje de autor. El caso Joaquín Sabina

Para Marcela Romano (2007) Joaquín Sabina construye, a fuerza de repetición, una determinada imagen de autor, aquella que lo acompaña durante toda su trayectoria —desde *Inventario* (1968) hasta *Alivio de luto*⁷ (2005), última producción sabiniana en el momento del análisis de Romano—. Esta imagen, que termina volviéndose postura (Meizoz, 2007; 2009),

⁶ «A veces, las canciones salen de las noticias», en *Página 12*, 19-09-2005 (<https://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-56715-2005-09-19.html>)

⁷ Recorte temporal que Romano establece para su investigación: nuestro proyecto se inicia donde el de ella culmina, en la última etapa de producción del cantautor ubetense.

se erige en los rasgos de una «familia, multiforme y contradictoria, de unos “artistas” que, desde los bardos medievales hasta los *bohémios* del siglo XIX, terminando en los poetas sociales, han poblado nuestro imaginario con señas de identidad heterogéneas, pero siempre provocativas» (2007: 156). Señas provocativas que Romano detecta en la singularidad del personaje de Sabina como:

El juglar, con sus disfraces, sus pases de magia y su complicidad con el público; el clérigo poeta, que reclama, como el piadoso Berceo, el vaso de «bon vino», y también el goliardo —en latín y en romance, como nuestro Juan Ruiz— de la taberna, el juego y los placeres del cuerpo: el Quevedo burlesco de mirada demolidora, que «purga su bilis» en diatribas e incertidumbres metafísicas; el romántico lunático de negros humores: el *enfant terrible* y canalla de fin de siglo, cultivador de todos los vicios; el afinado poeta «social» que, desde la sátira —con ritmo de rock e insolencia *beatnik*— se ensaña contra el poder (2007: 163).

La construcción de autoría de Sabina se ha apoyado, de este modo, en una «escenografía autorial⁸» (Díaz, 2009) que bucea en el fondo, en los márgenes, en sujetos excluidos, en personajes indeseables, y se ha instalado allí no solo como observador y cronista sino también, muchas veces, como parte de ese mundo; instancia que le ha generado una identidad «móvil» que le ha permitido trasladarse de la periferia —en sus representaciones bohemias— al centro —como personaje mediático—.

Margarita García Candeira (2021) se apoya en las investigaciones de Romano para leer la poética de Sabina en su devenir por el «espectro emocional que puebla la esfera íntima sabiniana y que va desde la melancolía hasta la ironía y cierto cinismo, confluyendo en la creación de un personaje específico» (2021: 108). Dicho personaje, deliberadamente fabricado como una estrategia literaria de posicionamiento en el campo artístico (Meizoz, 2013), ha crecido en las negociaciones con la prensa, con el mercado, con el público. Un ejemplo de esta negociación se puede ver en los epítetos de los cuales Sabina y todo su equipo de producción se burlarán en la canción «Lo niego todo»: «Juglar del asfalto», «Rey de los suburbios», «Profeta del vicio» entre otros. Estos epítetos creados por la prensa⁹ indican cómo las instancias que rodean al artista colaboran en la construcción, cristalización y propagación de

⁸ Las *escenografías autoriales* operan como marcos de referencia espaciales y temporales cargados de rasgos, imágenes y posturas de donde los escritores —y, en el pasaje que proponemos, los artistas en general— toman elementos para configurar su identidad. Los ejemplos que Díaz propone son aquellos referidos al período romántico: el escritor bohemio, el dandy, el excluido, el loco, el marginal, el distinguido, entre otras. Es importante destacar que, en la actualidad, Joaquín Sabina ya ha impuesto una escenografía autorial propia: el bombín, el vaso de whisky y el cigarrillo son elementos que marcan su identidad como personaje de autor.

⁹ «Joaquín Sabina rechaza ser “El Dylan español” en *Lo niego todo*. *Jenesaispop* (<https://jenesaispop.com/2017/01/27/287494/joaquin-sabina-rechaza-dylan-espanol-lo-niego/>).

la imagen de autor. El caso Sabina es ejemplar para demostrar cómo una imagen de autor, aquella que es planteada por el artista —y, en el caso de *Lo niego todo*, por todo un equipo de producción— requiere, para concretarse, de una serie de pactos y negociaciones con las instancias que lo rodean. La prensa ha aceptado, magnificado y distribuido la imagen que Sabina diseñó para sí (Groys, 2014), tanto en su obra poético-musical como en sus intervenciones públicas: la del canalla, el vicioso, el mujeriego, el satírico. Esa distribución y mediatización de la imagen se ha reproducido hasta el cansancio, hasta deformarla y convertir al personaje de autor en una «caricatura¹⁰». A la vez, el público —como la instancia receptora final— también ha aceptado y magnificado estas imágenes y las ha convertido en *mito* a través de la identificación colectiva (Favoretto, 2017), del culto a la personalidad y del *carisma* manufacturado (Ginés y Pérez Yruela, 1989).

La llegada de la vejez acarrea una serie de implicaciones que el sujeto que transita su proceso de envejecimiento debe poder sortear: en este sentido, la pérdida de alguna, varias o todas las características que definen la masculinidad heteronormativa —como son las posiciones de poder, la futuridad, la potencia sexual, la autonomía, entre otras— hace tambalear la identidad del sujeto que transita el proceso de envejecimiento y la lleva a una profunda crisis que exige un reacomodamiento en el relato de sí mismo. En este sentido, en el caso de Sabina se produce una modificación de la postura autorial que este personaje de autor ha creado para sí y ha sostenido, con altibajos y desniveles, pero siempre firme a lo largo de casi cuatro décadas (desde el disco *Inventario* en el año 1978 hasta *Lo niego todo* de 2017).

Ricardo Iacub define la masculinidad como «una construcción social acerca de lo que significa ser varón en determinado tiempo y lugar» (2014: 3). Desde esta perspectiva, la masculinidad no sería un patrón estable, ni una identidad fija, ni una norma asignada, sino un concepto que se encuentra ligado a las fluctuaciones del tiempo y el espacio: en este sentido, podría entenderse como una construcción cultural. La postura de Joaquín Sabina ha cambiado en la última etapa de su proyecto autorial en relación con sus posicionamientos previos frente a los mandatos de la masculinidad, porque esta postura ha forjado parte de su identidad de autor asociándose, de manera más o menos directa, con algunos de los rasgos que Iacub

¹⁰ En estas negociaciones, el propio Sabina afirma que quizás ha colaborado con la prensa en la construcción de este personaje exacerbado, caricaturesco (Menéndez Flores & Sabina, 2006).

menciona: competitividad; poder físico, sexual y económico; desapego emocional¹¹; coraje y dominación, capacidad de protección y autonomía. Estos son «modelos que se refuerzan de una manera relativamente constante a lo largo de la adultez [...] y que presentan serias dificultades a la hora de pensar el envejecimiento masculino» (2014: 4). La última etapa del proyecto autorial de Sabina manifiesta esas «serias dificultades» del envejecimiento porque este autor construyó, a lo largo de su carrera, una imagen de sí basada en algunos de los rasgos mencionados que caracterizan los mandatos de la masculinidad, los cuales, ante la llegada de la vejez, excluyen aquellos cuerpos en falla, aquellos sujetos que no pueden acopiarse al relato identitario socialmente reglado por aquellos mandatos. No obstante, el personaje de autor instaura una grieta en aquellos mandatos, ya que a través de la ironía y el humor —como elementos recurrentes de la poética sabiniana— propone nuevas maneras de envejecer y nuevas temporalidades dislocadas, desde donde posicionarse para ejercer una resistencia.

7. 500 noches para una crisis. Modos de afrontar (y burlar) la vejez. El retiro, la depresión, el erotismo

De los factores que Iacub rescata como elementos que ponen en crisis la identidad en el proceso de envejecimiento, el trabajo es uno de los espacios donde la masculinidad se pone en juego y por ello «la jubilación puede ser vista como la pérdida de un recurso que permite alcanzar metas atribuidas a lo masculino y de parámetros para orientarse en la realidad» (2014: 4). Es interesante pensar la noción del trabajo en los artistas, las personalidades escénicas y las celebridades, pues es muy diferente de la que vive el común de la gente. En el caso de Sabina —un artista mediático con una vasta trayectoria que ha vendido millones de discos, cuya sola figura y nombre constituyen una «empresa¹²»— el cantautor no necesita trabajar a diario, esto es: salir de gira, grabar un disco cada cierto período breve de tiempo, componer canciones propias, componer para otros intérpretes, dar entrevistas, entre otras actividades. Hablar de jubilación en términos formales para cualquier artista resulta extraño,

¹¹ En cuanto al “desapego emocional” volveremos sobre estos postulados en trabajos futuros, cuando nos aboquemos al erotismo y la identidad de nuestro personaje de autor, puesto que este “desapego” es problematizado en las canciones de Joaquín Sabina y en sus intervenciones públicas de diversas maneras, lo cual exige una profundización y un desarrollo que excede el interés central del presente artículo.

¹² Esta cuestión del artista como «empresa» se vincula con los planteamientos acerca de la manufactura del *carisma* y su mercantilización (Castilla del Pino, 1989) como así también con los planteamientos de la *performance* y del personaje de autor puesto en escena. Para profundizar en estos planteamientos, ver Romano (2007).

aunque, en el caso de Sabina, ronda la idea del *retiro* frente a ciertas actividades que exigen una presencia física y una entrega escénica a la que su cuerpo —atravesado por décadas de vicios y excesos— oscila a exponerse. En el diálogo con Javier Menéndez Flores, el cantautor afirmaba:

Creo que estoy deconstruyendo. Porque la única idea matriz, la única idea madre, como dicen los políticos, que he desarrollado en los últimos años es «estoy retirado». Ya no estoy en los bares, ya no estoy en la calle, ya no voy con putas, ya no toco. Eso simplemente es verdad (Sabina & Menéndez Flores, 2006: 122).

Esta declaración del año 2006 manifiesta paradójicamente cómo, en once años de supuesto retiro, el cantautor ha realizado las extensas giras con Joan Manuel Serrat —*Dos pájaros de un tiro* (2007), *Dos pájaros contratacan* (2012) y *No hay dos sin tres* (2020)—, la gira *500 noches para una crisis* (2014) —todas ellas por España y Latinoamérica—, la publicación de dos libros de pintura, *Muy personal* (2013) y *Garagatos* (2016), y los discos de estudio *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017), entre otras actividades de presencia pública. Joaquín Sabina coquetea con la idea del retiro, pero para mostrarse siempre reacto al mismo; y esta es una de las maneras de burlar la vejez como condicionante de su puesta en escena y su construcción identitaria.

En los últimos años, Sabina ha sido tapa de diarios y revistas por diversos hechos, algunos derivados de polémicas causadas por cuestiones de género¹³ y otros vinculados con su «mala salud de hierro», como gusta decir el cantautor en las entrevistas. Luego del ictus de 2001, ha atravesado una serie de depresiones, accidentes y enfermedades¹⁴. A partir de estos sucesos podemos ver cómo el personaje de autor que Sabina ha forjado durante toda su trayectoria para sí mismo comienza a resquebrajarse. El cantante, con sus 72 años, ya no lleva

¹³ En un artículo que se encuentra actualmente en estado de revisión nos adentramos en el debate y la polémica que generaron los dichos de la musicóloga feminista Laura Viñuela (2017) sobre el machismo en Sabina. En dicho artículo proponemos un recorrido para indagar en las declaraciones de Viñuela, que parten desde el tópico amoroso (la autora toma como ejemplo de machismo explícito y «peligroso» la canción «Contigo»), para entender cómo ese tópico en Sabina opera como una apertura hacia formas vinculares *otras*, algunas de ellas con características propias del desencanto posmoderno, como las teorizadas por Zygmunt Bauman en *Amor líquido* (2003) o por Eva Ilouz en *Intimidades congeladas* (2007) o, de la misma autora, *Por qué duele el amor* (2012). Nos referimos a la polémica desatada en los medios de comunicación sólo a los fines de manifestar cómo las letras de Joaquín Sabina exponen las problemáticas vinculares del siglo XX y XXI y puntualmente cómo estas se hacen eco en los sujetos que se encuentran atravesando el proceso de envejecimiento desde los mandatos de la masculinidad heteronormativa.

¹⁴ Una crónica detallada de estos sucesos y enfermedades puede encontrarse en la nota «Antes de la caída. La salud de Joaquín Sabina: todos los problemas que enfrentó a lo largo de su vida» del diario *Clarín* del 13/02/2020 (https://www.clarin.com/espectaculos/salud-joaquin-sabina-problemas-enfrento-largo-vida_0_3_o3Y4AM.html).

a cabo dos recitales seguidos por noche, como hiciera en su juventud¹⁵. La imagen del tranochador, del derrochador de energía, del «profeta del vicio» está desapareciendo. Sentado en una banqueta, apenas recorre los escenarios. Instalado en Tirso de Molina, desde «el observatorio» de su casa, confiesa: «Ahora soy más aficionado al mueble-bar de mi salón que a las barras de los bares y no salgo a la calle a buscar razones para no encontrar el camino de vuelta como hacía antes» (2017: 155).

Con el objetivo de burlar estos contratiempos que la salud le impone, Sabina se vale del apoyo de amigos y profesionales (2017: 75). Para la confección y grabación del disco *Lo niego todo* se ha rodeado de un séquito de trabajadores¹⁶ que colaboran no solo en la composición de las letras, la música de las canciones y la producción general¹⁷ sino, sobre todo, en dinamitar y volver a construir a su personaje de autor.

En cuanto a la paradoja del retiro, el propio Sabina se refiere a él en una entrevista, pero no ya para hablar del paso del tiempo y las dificultades que impone la salud, sino para buscar una apertura, una resignificación en su postura autorial (Veiga, 2017):

Yo creo que siempre he soñado con ser más viejo para no tener ganas de subirme al escenario y así escribir de una vez el libro con el que sueño yo siempre escribir. Y que no es un libro de versos, sino una especie de loca autobiografía en la que se mezclan todos los géneros que a mí me gustan. Un libraco, vamos. Sí. Eso me gustaría hacer. Pero, para eso, tengo que bajarme del escenario y meterme en la casa de Rota¹⁸.

¹⁵ Este dato se recupera en muchas de las numerosas biografías de Sabina, como por ejemplo en *Pongamos que hablo de Joaquín* de Joaquín Carbonell (2011) y en *Peor para el sol* de Julio Valdeón (2018).

¹⁶ García Candeira (2021) anunciaba que la escritura colectiva de este álbum descentraba de alguna manera al personaje de autor y lo diseminaba, porque «el refuerzo del personaje ha corrido paralelo a un proceso de colectivización que afecta no solo a la esfera musical y de la producción [...] sino en el de la propia escritura de las letras, que, en el último disco, *Lo niego todo*, corresponde al dúo formado por Sabina y el poeta Benjamín Prado, a los que se une un cortejo de colaboradores como Leiva, Ariel Rot, Rubén Pozo y Jaime Asúa. Es llamativo que [...] se tilde a este disco como el “más confesional” del cantante» (2021: 119).

¹⁷ Es necesario recordar que las colaboraciones, tanto en las letras como en la música, comenzaron hace ya tiempo, en la etapa de reconocimiento y de consagración de su proyecto autorial. En cuanto a la música, sus amigos y compañeros Pancho Varona y Antonio García de Diego han sido coautores de una serie de hits («A la orilla de la chimenea», «Aves de paso», «Contigo», «Corre, dijo la tortuga», «Peor para el sol», «Y sin embargo» entre muchas otras). En cuanto a las letras, encontramos los ejemplos de «Cuando aprieta el frío» y «Esta noche contigo», escritas a dúo con Benjamín Prado; «Ruido», con el cantautor Pedro Guerra, y de las más recientes, «Nube negra» de Luis García Montero, y un gran porcentaje de las canciones de sus discos *Vinagre y rosas* (2009) y *Lo niego todo* (2017) en colaboración con Benjamín Prado.

¹⁸ «Ahora celebro la vida con más calma» entrevista realizada por Gema Veiga, en *Elle* el 09-03-2017 (<https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/a795502/entrevista-joaquin-sabina-lo-niego-todo/>).

Retiro a medias de los escenarios, de las composiciones de letra y música de manera individual, de las grabaciones de discos cada uno o dos años, a más tardar¹⁹: no es, sin embargo, un retiro artístico total, sino que la vejez —el «ser más viejo»— operaría como una posibilidad de reinención, de creación y fomento de nuevos códigos, de una futuridad posible, de otra imagen de autor: un narrador excéntrico que conjuga diversos géneros, un escritor-pintor que publica libros con dibujos en acuarelas y grafitos; en definitiva, un cantante que se baja del escenario para dedicarse a otras manifestaciones del arte.

Todos estos movimientos implican paradojas: aun considerando la anterior visión de futuridad de Sabina, la vejez provoca una crisis en la identidad del personaje de autor y esta conlleva, obligatoriamente, una refiguración y una configuración. Este trabajo de revisión de la postura autorial es —como afirmaba Menéndez Flores— llevado al extremo en *Lo niego todo* y en el libro autopoético que acompaña al disco, *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo* (Sabina y Prado, 2017). En este nuevo material y en las entrevistas brindadas en las ruedas de prensa promocionales, se juega una declaración de principios éticos y estéticos y se brinda una serie de diversas imágenes de autor: las que conocíamos de Sabina —aquellas que ya son postura, las que describiera Marcela Romano (2007)— y algunas novedosas, disruptivas, inquietantes, pues según el cantautor:

la obligación de un tipo que se dedica a escribir canciones y a vivir razonablemente bien de eso es hablar de lo que realmente le preocupa y le interesa. El problema viene cuando estás en un momento en el cual lo que te preocupa es el proceso de deterioro que se sufre al envejecer, porque no conozco a nadie, con la excepción deslumbrante de Leonard Cohen, capaz de hacer canciones *pop* con ese tema y lograr del modo en que él lo hizo que un público en el que dudo que haya una sola persona con ganas de que le hablen de eso, las coree, las disfrute, se emocione con ellas (Sabina, 2017: 75).

El eje de *Lo niego todo* es, precisamente, hablar del deterioro del envejecimiento de una manera comprometida, es decir, asumiendo un compromiso ético y estético: con seriedad, pero también con sorna, con optimismo, pero con nostalgia; esto es, con todas las paradojas que implica acercarse al final de una trayectoria con el regreso al origen, con la infancia y la vejez como herramientas teóricas, como simulacros literarios. «Quién más, quién menos», la canción obertura del disco, es un claro ejemplo de estas paradojas porque juega con la velocidad y el tiempo, donde el personaje siempre fue más lejos —imagen del transgresor que se

¹⁹ En su discografía se puede ver cómo, en su etapa de mayor producción, la publicación de sus álbumes no tenía más tiempo de dilación que dos años entre un disco y otro.

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

ha vuelto postura autorial— y desde donde no se puede dar ni un paso atrás porque el tiempo cronológico no lo permite:

Pero yo fui más lejos: / le adiviné las cartas al adivino, / aposté contra mí por no hacerme viejo / en la ruleta rusa de los casinos. / Ni un paso atrás [...] / Pero yo fui más lejos: / me dio por confundir el cuándo y el dónde, / me disfracé de sabio frente al espejo, / busqué dentro del alma lo que se esconde (2017: 31).

La imagen del sabio que se enuncia en la canción dialoga con Simone de Beauvoir y su concepción sobre las dos posiciones que tienen los ancianos en nuestra sociedad: el sabio aureolado frente al viejo loco. En estos versos la condición de sabio se manifiesta desde un disfraz, el cual es, a su vez, atravesado por la instancia del espejo: imagen doblemente ficticia, puesta en escena de la puesta en escena que expone al sujeto desde la fragilidad, desde aquel viejo que chochea —al decir de Beauvoir— confundiendo el cuándo y el dónde, teniendo «un pie en el mambo y otro en el más allá» (2017: 31), previendo una futuridad breve y una muerte o extinción que se encuentra próxima, a un paso, a un pie de distancia.

En relación con esta imagen de vejez y volviendo a Iacub y a los factores que detonan la crisis identitaria de los sujetos que atraviesan el proceso de envejecimiento, la pérdida de las capacidades físicas para el trabajo manifiesta la pérdida de un lugar simbólico de poder, autonomía y respeto. Esto conlleva, a su vez, a la depresión y la humillación, porque:

la dificultad de dar sentido a la propia vida ante una serie de cambios que alejan al sujeto de ideales masculinos hegemónicos tan potentes como la fortaleza, la capacidad de recuperación física y mental [...] independencia, eficacia, control afectivo y seguridad llevan a los varones viejos a vivencias de humillación y vergüenza de sí (Iacub, 2014: 5).

Las depresiones que siguieron al ictus de 2001, el encierro y los ataques de pánico de Joaquín Ramón Martínez Sabina²⁰ se han hecho noticia alrededor del mundo y han implicado no solo grandes crisis creativas sino, sobre todo, esa vergüenza que planteaba Iacub, la cual el cantautor ha manifestado en múltiples ocasiones. Por ejemplo, luego de quedarse sin voz en el medio de un concierto en el Winzik Center en 2018, antes de retirarse, pronunció a su

²⁰ El nombre completo del cantautor en este caso remite a la persona biográfica real; en todos los casos, cuando nos referimos al personaje de autor lo llamamos “Joaquín Sabina” y cuando nos referimos al sujeto biográfico lo hacemos con su nombre completo “Joaquín Ramón Martínez Sabina”, aunque esta distinción genera controversias porque el personaje de autor parece ya haberse «comido» al sujeto biográfico.

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

público: «Como sucede tan a menudo, cuando les cuenten que envejecer es una cosa fantástica porque la experiencia y la sabiduría...mienten como bellacos. Envejecer es una puta mierda²¹».

En casi todas las entrevistas promocionales que ha realizado a lo largo de su gira de presentación de *Lo niego todo*, en algún momento la pregunta por la vejez aparece y se repite, y las respuestas ante la misma, también. En la anteriormente citada para *The Clinic* sobre el concepto del álbum, Sabina afirmaba que «es un modo de mirarse al espejo, verse algo decrepito y sacarse la lengua. Porque si hay alguna idea que atravesase al disco, es que yo sigo aprendiendo a envejecer sin dignidad²²». Esta idea de envejecer sin dignidad la ha repetido en múltiples intervenciones y es una forma de reconfigurar su imagen manteniendo algunos rasgos identificatorios imposibles de eludir. Mediante el gesto irónico, se puede ver a un Sabina viejo, arrugado, recluido, pero con la misma desfachatez de su juventud y la misma necesidad de sacarle la lengua a las instituciones (Romano, 2007), el mismo gesto rebelde que lo caracterizó durante toda su trayectoria. De esta forma, Sabina presenta a la vejez como algo molesto pero inevitable, algo de lo cual puede burlarse; y en este sentido, la humillación o vergüenza que plantea Iacub es convertida en otra cosa, algo más liviano, algo capaz de convertirse en una canción *pop* «que por otra parte es el tema menos pop del mundo. Ésa me pareció una gran razón para hacerlo» (2017: 104), algo sin tanto patetismo y hasta, quizás, de lo que sentirse orgulloso:

...tal vez haya mucha gente que ya no crea que la obligación de un músico es morir joven y dejar un cadáver bonito, cosa que le pasó a muchos y entre ellos a algunos de los mejores²³, sino ser capaz de llegar hasta el borde, mirar lo que hay abajo y vivir para contárselo a personas que, a menudo, lo pueden entender porque están en el mismo caso (Sabina, 2017: 77).

En esta declaración autopoética Sabina se hace eco de su propia voz: en la canción «Lágrimas de mármol» —escrita íntegramente por él, sin la colaboración de Benjamín Prado— el cantautor se llama a sí mismo «Superviviente, sí, ¡maldita sea! / Nunca me cansaré

²¹ «Sabina: “Envejecer es una puta mierda”» en *Faro de Vigo* el 18-06-2018. (<https://www.farodevigo.es/cultura/2018/06/18/sabina-envejecer-puta-mierda-15965412.html>).

²² «Hoy a los idiotas los reconoces por su autoestima» en *The Clinic* el 13-08-2017 (<https://www.theclinic.cl/2017/08/13/joaquin-sabina-hoy-los-idiotas-los-reconoces-autoestima/>).

²³ Esta referencia hace alusión al *Club de los 27*: artistas que han alcanzado la muerte en el momento cumbre de su fama, lo que los ha catapultado como mitos y ejemplo a seguir para las juventudes bajo el dogma «Vive rápido, muere joven y deja un bello cadáver» —frase erróneamente atribuida a James Dean que ha sido pronunciada por Humphrey Bogart en el film *Knock on any door* (1949)—. Dentro de la serie de artistas que forman parte de este *club* se cuentan a Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Jim Morrison, Brian Jones y, entre los más actuales, Kurt Cobain y Amy Winehouse, entre otros.

de celebrarlo. / Antes de que destruya la marea / las huellas de mis lágrimas de mármol. / Si me tocó bailar con la más fea, / viví para cantarlo²⁴» (2017: 80). En este sentido, la celebración de ser un superviviente se mezcla con la nostalgia del paso del tiempo, la previsión de un futuro solitario y poco prometedor, «Acabaré como una puta vieja / hablando con mis gatos» (2017: 80), y la certidumbre de que esa futuridad es breve: «Con la imaginación, cuando se atreve / sigo mordiendo manzanas amargas, / pero el futuro es cada vez más breve / y la resaca larga» (2017: 81²⁵).

No obstante, esta nostalgia y la marcada preocupación por el paso del tiempo — como puede leerse en los versos «El tren de ayer se aleja, el tiempo pasa, / la vida alrededor ya no es tan mía» (2017: 80) o en los de «Canción de primavera», cuando enunciaba «Otoñales van mis años / por el río Guadalquivir» (2017: 109)—, en una entrevista del año 2018, el cantautor afirmaba: «Yo hice el álbum *Lo niego todo* para rejuvenecer. No hay secreto para la eterna juventud. Lo que ocurre es que si se tiene un corazón joven eso ayuda. Envejecen tus músculos, tus dientes, pero el corazón no envejece mucho²⁶». De esta manera, se produce una oscilación, una ambigüedad entre la nostalgia y la esperanza, gestos y actitudes de la vejez —a decir de Díez de Revenga y de Mancini— que se mueven en la paradoja. Así también, la vejez como clausura y/o testamento opera a la vez como apertura y fundación, pues en esta canción se vuelve a la infancia desde la vejez, se vuelve al sur, al río Guadalquivir en la región andaluza, para que el personaje de autor pueda llamarse a sí mismo en «Lágrimas de mármol» *superviviente*, aunque sea desde la blasfemia y la maldición. En este sentido, la infancia y la vejez abren una grieta sobre la temporalidad cronológica para pensar estas dos edades desde la noción de laboratorio de escritura, como dos espacios teóricos contiguos: vejez que se

²⁴ «Viví para cantarlo» es un verso de clara referencia intertextual con uno de Benjamín Prado, quien en su poema «Nunca es tarde» del poemario *Ya no es tarde* (2014) enunciaba: «Ya no es tarde, / y si antes escribía para poder vivir / ahora / quiero vivir / para cantarlo» (Prado, 2014: 15). Ambas textualidades se hacen eco de *Vivir para contarla* (2002), la reconocida autobiografía de Gabriel García Márquez, íntimo amigo de Joaquín Sabina y admirado escritor de Benjamín Prado.

²⁵ En estos versos podemos leer el eco de los «Consejos» machadianos de sus *Campos de Castilla* (1912); mención que no resulta vana, pues es lícito recordar que Joaquín Sabina comenzó su carrera literaria vinculado al movimiento granadino de *la otra sentimentalidad*, el cual tomaba la figura de Juan de Mairena (heterónimo de Machado) para reinventar el sentimiento, en una experiencia análoga con el lector. «Sabe esperar, aguarda que la marea fluya / —así en la costa un barco— sin que al partir te inquiete. / Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya; / porque la vida es larga y el arte es un juguete. / Y si la vida es corta / y no llega la mar a tu galera, / aguarda sin partir y siempre espera, / que el arte es largo y, además, no importa» (Machado, 1912: 248).

²⁶ «Envejece el cuerpo pero no el corazón, aunque es difícil de demostrar» en *Sabina Web* el 26-01-2018 (<https://www.joaquinsabina.net/joaquin-sabina-envejece-el-cuerpo-pero-no-el-corazon-aunque-es-dificil-de-demostrar/>).

vuelve a la infancia para ejercer una resistencia, para seguir superviviendo, para seguir celebrando.

En consonancia con la burla y la humorada acerca de los achaques de la vejez, Marcela Romano (2021) analiza, en un artículo dedicado a la lectura intersemiótica de la performance *Dos pájaros de un tiro* (2007) —primera de las giras por España y Latinoamérica de Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina—, la *poética de senectute* como uno de los guiones de esta puesta en escena, como un lugar desde donde surgen las vidas privadas, los vínculos de amistad, las enfermedades —los cantautores se llaman a sí mismos «una pareja de desecho»—. Pero estos episodios «poco amables» se compensan «con un dominante *carpe diem*», aquel que se manifiesta en ciertas canciones del recital como «Ocupen su localidad» de Sabina, «Hoy puede ser un gran día» de Serrat, «El muerto vivo» de Guillermo González Arenas, entre otras (2021: 209). Esta «pareja del desecho» manifiesta cómo las enfermedades y los achaques de la vejez pueden ser tanto motivo de crisis como de burla, pero nunca dejan de ser posibilidades de aperturas, de ese *carpe diem* que, en vez de clausurar, estalla en futuridad.

El tercer factor que Ricardo Iacub marca como determinante en el proceso de envejecimiento masculino es la pérdida de potencia sexual y el desempeño erótico menguante, el cual puede ser concebido como un proceso de *desmasculinización* (Huyck, 1977), porque «los escenarios culturales prevaecientes estimulan a los hombres, desde sus primeras prácticas eróticas, a ver su sexualidad como un medio para reafirmar su identidad de rol masculino y su maduración hacia la adultez» (2014: 7).

Una de las aristas centrales del personaje de autor de Joaquín Sabina se corresponde con la imagen del mujeriego, del cantautor libertino que persigue mujeres y es perseguido por ellas, que enamora y deja corazones rotos mientras es conquistado a su vez. Arquetipo del Don Juan posmoderno: en sus conquistas se vale de representaciones novedosas y discursos disidentes sobre el amor libre, aquel que no perpetúa el tradicional amor romántico, burgués, convencional²⁷. La representación de la masculinidad a través de la conquista sexual

²⁷ En cuanto al erotismo y las formas de narrar el amor, volvemos sobre los aportes iluminadores de Marcela Romano (2010) quien, en un artículo dedicado a las canciones de amor de Joan Manuel Serrat, tematiza cuatro modulaciones que la canción de autor ha ejercido en relación con el discurso amoroso: el primero, «la intromisión en la tópica amorosa tradicional [...] reescrita con la complicidad de la propia literatura y diversas poéticas cancioneriles»; el segundo, «frente a los relatos de la imposibilidad, la afirmación del amor real y posible, re-puesto en cuerpo y goce mediante imágenes de mujer emancipada como sujeto autónomo y liberado de morales impuestas»; tercero, «el litigio, también emancipador, entre la afirmación individual del sujeto y la experiencia amorosa»; cuarto, «la convivencia amor-humor, donde los juegos del lenguaje, la ironía y la parodia juegan a desacralizar imaginarios trascendentalistas y a reponer, en cambio, una perspectiva de vitalista y ácido escepticismo» (Romano, 2010: 328). Si bien ahondamos en estas modulaciones en un trabajo aparte, no podemos dejar

tiene en Sabina una fuerte impronta; canciones enteras a lo largo de toda su trayectoria han buscado generar este posicionamiento²⁸.

En *Lo niego todo*, las modulaciones eróticas de la desmasculinización no se hallan ausentes: recordemos que la voz cantante es, en la mayoría de las canciones que componen el disco, la figuración de un sujeto anciano; esto es, un cuerpo marginal que se centraliza en el discurso y que expone una imagen disruptiva. Referido a esto, las canciones que tematizan la vejez abordan de alguna manera, directa o solapadamente, el erotismo. Por ejemplo, en «Canción de primavera» —también escrita íntegramente por Joaquín Sabina, sin la colaboración de Benjamín Prado— se recurre a la metáfora temporal de las estaciones para narrar el proceso de envejecimiento. En una entrevista que realizara Antonio García de Diego compilada en *Sabinaweb* con fecha del 12 de marzo de 2017, Sabina cuenta cómo «en este disco por muchos lados aparece la vejez, el otoño, el invierno comparado con la primavera. - ¿Y cómo imaginás el otoño? - Bueno, no lo imagino. Lo estoy viviendo²⁹».

En esta canción la primavera es aquella «novia mía» a la cual se la invoca como salvadora y sinónimo de juventud, de amor, de libertad. «Si se te olvidan las bragas / en mis últimos jardines / te regalo una biznaga / de jazmines. / Ven a reavivar la hoguera / cenicienta de mis días, / buenas noches, primavera, / novia mía» (2017: 109). Así como se mencionan las bragas olvidadas y se la reclama para «reavivar la hoguera», lo cual puede interpretarse desde la connotación sexual, también se le pide «Líbrame del sueño eterno, / da cuerda al despertador, / ponle cuernos al invierno, / por favor» (2017: 109). La metáfora de los «cuernos» tiene una clara alusión erótica y, como todas las mencionadas, forma parte del estilo de escritura y de la identidad del personaje de autor de Joaquín Sabina, quien juega en sus letras y en sus intervenciones públicas con el doble sentido, las ambigüedades discursivas y su propia figuración de amante canalla. No obstante, la referencia a los «últimos jardines» habla nuevamente de esa futuridad breve, como anteriormente destacamos en «Lágrimas de

de mencionar cómo, en la tópica del amor y el erotismo, Joaquín Sabina se inscribe en esta vertiente de la canción de autor para repensar los tradicionalismos y exponer nuevas figuras, nuevos sujetos y nuevos cuerpos en sus canciones —nuevos modelos de mujer, sobre todo—; para manifestar la libertad como dogma en la escena amorosa y para generar, desde sus canciones, la parodia y el humor que revitalizan el lenguaje y construyen realidades para narrar los nuevos vínculos románticos.

²⁸ «Incompatibilidad de caracteres» (1985), «Quédate a dormir» (1985), «Amores eternos» (1987), «Cuernos» (1987), «Peligro de incendio» (1988), «Y si amanece por fin» (1990), «Medias negras» (1990), «Y nos dieron las diez» (1992), «Peor para el sol» (1992), «Como un explorador» (1994), «Aves de paso» (1996), «Y sin embargo» (1996), entre otras.

²⁹ «No tengo miedo a morir, sino al deterioro» en *Sabina Web* el 12-03-2017 (<https://www.joaquinsabina.net/joaquin-sabina-no-tengo-miedo-a-morir-sino-al-deterioro/>).

mármol» y en «Quién más, quién menos», una futuridad que parece cerrarse en sí misma, en la vivencia del otoño y el invierno, pero que, no obstante, reclama a la primavera como una amante que avive la hoguera, que mantenga prendida la lumbre de la juventud, de la vida, del relato.

En «Canción de primavera» se plantea otra de las formas que el cantautor encuentra para burlar a la vejez, y es la referencia al *viejo verde*: una potente imagen de autor que reconfigura la postura autorial previa de Sabina e instala un nuevo diseño de sí: «Conseguí llegar a viejo / verde mendigando amor / ¿qué esperabas de un pendejo / como yo?» (2017: 108). La imagen del viejo verde, del anciano lascivo, en contraposición con la del *pendejo* o sujeto inmaduro o, si se quiere, la imagen del niño, son las que sostienen la ambigüedad que sigue caracterizando al personaje de autor: aquel anciano que conserva juventud, que mezcla la nostalgia con la celebración, que se pone serio para burlarse de todo. La inclusión de las dos etapas supuestamente antagónicas de la vida y de los dos extremos supuestamente antagónicos de un relato —infancia y vejez, principio y final— en la misma estrofa proporciona la posibilidad de leerlas conjuntamente como elementos análogos, como envés y revés de la misma moneda, como frente y dorso de la misma página.

La imagen del viejo verde configura la vejez como el destino o la determinación de una infancia que perdura, que no se agota, que no se termina: la imagen del «pendejo» extiende la infancia hasta la vejez, la prolonga, la estira, la hace interminable, intermitente. El pendejo es aquel sujeto inmaduro del cual no se puede esperar nada serio («¿qué esperabas de un pendejo como yo?»), que porta en sí múltiples características infantiles, que no ha abandonado nunca la infancia de la que pretendía huir («Deja, por compasión, que entone la canción / del chaval que escapa de la infancia / en la estación de Francia» se nos decía en «Seis tequilas», de *Alivio de luto* de 2005). Infancia no abandonada a la que se vuelve, en un movimiento cíclico, desde la vejez; infancia que desajusta la temporalidad cronológica al volverse presente en la imagen del viejo verde, en la enunciación del sujeto viejo que se sabe un infante, el sujeto en las postrimerías de la muerte que se inventa a sí mismo para seguir sobreviviendo. Infancia que se identifica con el sur, con la tierra natal: en esa identificación, la rumba «Churumbelas» también tematiza la imagen del viejo verde, del anciano voyerista que mira a las gitanas adolescentes (en dos claras alusiones a Andalucía: la rumba y la gitanería) desde el observatorio de su casa, vestidas para salir a *ronear*:

Y yo que espío desde mi ventana / cada mañana a las sultanas / de Lavapiés, / me
estoy muriendo de ganas / de casarme con las tres. / A la vera del Apolo cada tarde

/ las miro lucir palmito, / yo que vivo solo como buen cobarde / y puedo ser su abuelito. / Vuelven loco a Tirso de Molina, / a Lope y a Calderón, / a Morente, al camellito de la esquina, / a Obama y a un servidor (2017: 161).

Mediante la consigna anteriormente citada de envejecer sin dignidad, Sabina menciona en una entrevista que el primer paso para lograrlo es «Hacer lo que uno soñó de joven, que es llegar a ser un viejo verde³⁰». Esta imagen, repetimos, no solo es novedosa en su abanico de posturas, sino que también es incómoda, molesta, disruptiva. En una charla TEDx del año 2014 en la ciudad de Córdoba³¹, Ricardo Iacub planteaba que hay una especie de «operativo de represión cultural» que no muestra los cuerpos viejos sexuados (min. 01.03). En Sabina, el anciano que se presenta como un sujeto aún deseante, que observa con lascivia a las gitanitas, manifiesta un modo de afirmar que, pese a envejecer, sigue siendo el mismo sujeto rebelde que no se encasilla bajo ningún rótulo, un sujeto impredecible, explosivo, que mantiene un deseo sexual que persiste como una marca de masculinidad, aunque esta se encuentre en declive. Iacub menciona en su conferencia cómo la palabra «asco» es referida como consecuencia de lo que la sexualidad de los adultos mayores genera en la juventud y adultez (4.33), apelando a los mandatos culturales y económicos que rigen a la sociedad de consumo, los cuales indican qué es lo bello, lo aceptable, lo deseable (5.07):

La sociedad nos dijo: lo bello se encierra en este cuadradito, y todo aquello que exceda ese cuadrado no te va a gustar [...] en ese cuadrado no entran los viejos, no entran los gordos, no entran un montón de otros grupos, y nosotros naturalmente pensamos que no nos gustan, y en realidad no es que no nos gustan, es que hay un imperativo categórico que nos dice «no te van a gustar esos que tienen arrugas, que tienen el pelo blanco», etcétera, etcétera (5.32).

La vejez como parámetro por fuera de la belleza hegemónica es otro de los condicionantes de exclusión de los ancianos, los que ya no tienen acceso al sexo, ni siquiera a la capacidad de desear a los ojos de los demás; viejos que siguen configurándose como otredad, como marginales, como sujetos abyectos porque sus cuerpos arrugados generan rechazo en los cuerpos jóvenes y adultos. En este sentido, la imagen del viejo verde en Joaquín Sabina es una imagen disruptiva, molesta, chocante, que genera aprehensión: imagen perfectamente diseñada y elaborada como una estrategia de posicionamiento disidente de nuestro personaje de autor. Esta imagen manifiesta, en su contrariedad, cómo la infancia y la juventud perviven

³⁰ «No sé hacer canciones sobre la razonable vida doméstica» en *Clarín* 21 02-09-2014. (https://www.clarin.com/espectaculos/musica/joaquin-sabina-entrevista-argentina-2014_0_HkZmXWqcwQl.html).

³¹ «Erotismo en la vejez. Todo lo que querías saber. Ricardo Iacub. TEDxCordoba» en *TEDxTalks*. (<https://www.youtube.com/watch?v=mt298b44Npk>).

en un cuerpo viejo desajustando la temporalidad cronológica que la tiranía del almanaque impone: es la pervivencia en la infancia, la supervivencia y la resistencia en este espacio de la imaginación el factor principal de la rebeldía y la ambivalencia del personaje de autor Joaquín Sabina.

En «Churumbelas» se utiliza un diminutivo nada inocente, cargado de ironía: Iacub decía en su conferencia «fíjense que hablamos en diminutivo: pasamos del viejito, el ancianito simpático y dulce a “esos viejos perversos” [...] pasamos al lado de la perversión, del viejo verde, como si nada» (2.42). La figuración del *abuelito* representa al anciano aureolado del que hablaba de Beauvoir: el anciano sabio, digno, correcto, ubicado, amoroso. En contraposición con esta imagen Sabina nos coloca a un abuelito deseante y juega, mediante el uso del diminutivo —en alusión al lenguaje de la infancia— con la representación de la ancianidad haciéndole frente a una narrativa fuertemente instalada en la sociedad y la cultura. El viejo verde presenta una imagen que choca, que rompe, que incomoda, porque esta es no solo la imagen del desclasado que va contracorriente del mundo —la misma imagen que Sabina fomentó durante toda su trayectoria—, sino también la imagen de una infancia figurada en un cuerpo viejo: la infancia en la vejez, la infancia como ficción teórica.

Proponemos ampliar en nuevos derroteros estas hipótesis de lectura para pensar cómo la infancia en Joaquín Sabina puede ser pensada también a través de la mirada teórica de Carlos Skliar (2016) como «una temporalidad sin edad ni generación, una atmósfera particular de atención, memoria, lenguaje y ficción» (p. 19); mirada a la cual Sabina parece ajustarse pues «algo parecido a la infancia» puede encontrarse en sus canciones:

restos, residuos, retazos, jirones; fragmentos que todavía pueden vislumbrarse en algunos niños, en algunos adolescentes, en algunos jóvenes, en algunos adultos o en algunos ancianos: juegos, gestualidad, rebeldías del lenguaje, figuras extrañas del movimiento, acciones sin ninguna utilidad productiva, miradas de transparencia, ritmos, atmósferas y lecturas (2016: 20).

Sobre la temporalidad y la resistencia de la infancia Skliar plantea que «el dolor de infancia acontece en el momento en que interrumpe la intensidad del instante y se fuerza la tiranía de la secuencia» (p. 21), esto es, cuando el tiempo comienza a hacerse lineal, reconocible, estructurado, moldeado. Es en ese momento donde la infancia se abandona, cuando se sale del tiempo de la imaginación, cuando:

todo lo que era simultáneo, disyuntivo, caótico y apasionante se vuelve sucesión, principio y fría finalidad, y es en esa interrupción de la soledad y la ficción donde se arrasa con la invención, con una intuición de la libertad o del libre albedrío, la suposición de lo ilimitado, la creencia en la totalidad; y, por eso, también, es que ya no

hay salto al vacío, ya no hay ensayo ni hay narratividad ni hay experiencia. La lengua se ahoga a sí misma en una soledad diluida por la necesidad de hacernos serios (p. 21).

Se sale de la infancia entonces en esa interrupción del tiempo simultáneo, disyuntivo, caótico y apasionante, en esa salida hacia la sucesión temporal donde se agotan las posibilidades de la creación, donde no hay novedades ni saltos al vacío ni ensayos ni narratividad ni experiencia: Joaquín Sabina resiste en la infancia porque en la negación ante «la necesidad de hacernos serios» busca en ella —ese terreno propicio para la literatura y la ficción— modos de reinventarse, de crear nuevas posturas autoriales, de seguir construyéndose en una ficción de futuro, en un simulacro: no en vano la aparición recurrente del personaje de Peter Pan³² en sus letras tematiza esta resistencia en la infancia para persistir en una temporalidad desajustada, disidente, alterada.

En definitiva, los mandatos implícitos en las narrativas actuales sobre masculinidad exponen la imposibilidad de incluir a la vejez dentro de sus parámetros y Joaquín Sabina, como sujeto desafiante siempre anclado en la disidencia y en la provocación, expone cómo atraviesa su proceso de envejecimiento denunciando esos mandatos y reconfigurando su propia imagen sin dejar de ser el mismo de siempre. Su personaje de autor envejece, pero, así y todo, sigue siendo cada vez más un niño, sigue siendo cada vez más Joaquín Sabina.

7. Conclusión

En *Lo niego todo*, como parte de las ambigüedades de su personaje de autor, Joaquín Sabina expone los mandatos imperantes de una sociedad que tiene como modelo exclusivo de vida a la juventud para burlarse de ellos, para encontrar una nueva forma de «envejecer sin dignidad» que es envejecer desde la infancia, desde ese terreno de creencias y *espacio aparte* que perdura como irreverencia y rebeldía, para no ser ni el anciano sabio ni el viejo que dice desatinos. A mitad de camino entre ambas imágenes, desde el gesto irónico y la media sonrisa que lo caracteriza, Sabina expone otras posibilidades de envejecer, mediante la configuración de una vejez disidente, novedosa, inesperada, infantil. De esta manera, Joaquín Sabina expone las condiciones sociales y culturales instaladas para la vejez y, ante la imposibilidad de seguirlas «responsablemente» como el común de la gente —o como los hombres de traje

³² Desarrollamos un análisis pormenorizado de la aparición recurrente del personaje de Peter Pan en la obra poética de Joaquín Sabina en un estudio que actualmente se encuentra en estado de evaluación.

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

gris—, se burla de ellas y les da la vuelta, configurando una nueva identidad desde el laboratorio de escritura que le ofrecen la infancia y la vejez; nueva identidad que, sin embargo, se sigue caracterizando por la ironía, la ambigüedad, la disidencia. Siempre situado en el borde, y siempre dispuesto a reírse de todo, en una entrevista nos dice: «al espejo siempre le saco la lengua. Es decir, para burlarse de los demás hay que empezar burlándose de uno mismo³³».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- AMOSSY, Ruth (2009), «La doble naturaleza de la imagen de autor», en Zapata, Juan (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2017): «De la obra al autor. El acto de creación como instauración del autor literario contemporáneo», en *Impossibilia*, Revista internacional de Estudios Literarios, N° 13, pp. 21-37.
- CASAS, Arturo (1999), «La función autopoética y el problema de la productividad histórica» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (Eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid, Visor, pp. 209-218.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989): *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- DE BEAUVOIR, Simone (1970): *La vejez*. Buenos Aires, Debolsillo, 2012.
- DÍAZ, José-Luis (2009): «Autour des “scénographies autoriales”: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de L'écrivain imaginaire. Ruth Amossy et Dominique Maingueneau (2007)», en *Argumentation & Analyse du discours*, N° 3, 2009.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1988): *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Alexandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- FAVORETTO, Mara (2017): *Spinetta. Mito y mitología*, Buenos Aires, Gourmet Música, 2019.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2021), «From the wells of disappointment. La canción de autor española ante la transición y sus postrimerías: el caso de Joaquín Sabina», en Marcela Romano, María

³³ «Uno no puede mentirle a su gente y fingir que es un rockerito de 25 años» en *Córdoba*, 15-04-2018 (<https://www.diariocordoba.com/cultura/2018/04/15/mentirle-gente-fingir-rockerito-25-36443503.html>).

- Clara Lucifora y Sabrina Riva (Eds.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata-Santander, EUDEM-UIIMP, pp. 103-123.
- GINÉS, Salvador y Manuel Pérez Yruela (1989), «La manufactura del carisma» en Castilla del Pino (Ed.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- GRAMUGLIO, Ma. Teresa (1992): «La construcción de la imagen», en *La escritura argentina*, Santa Fe, Ediciones de la Cortada, Universidad Nacional del Litoral, pp. 3-16.
- GROYS, Boris (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra Editores, 2016.
- IACUB, Ricardo (2010): «El envejecimiento desde la identidad narrativa», en *VERTEX. Revista Argentina de Psiquiatría*. Vol. XXI, pp. 298-305.
- (2011): *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- (2014): «Masculinidades en la vejez», en *Voces en el Fénix*, año 5, N° 36, pp. 38-47.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Ediciones Akal.
- LAÍN CORONA, Guillermo (Ed.) (2018): *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor Libros.
- LEOZ AIZPURU, Asier (2018), «Silencio a gritos: acciones de ruptura con el edadismo desde el cine español contemporáneo», en María Pilar Rodríguez y Txetxu Aguado (Coord.), *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*, Madrid, Dickinson, pp. 63-83.
- LIPKING, Lawrence (1984): *The Life of the poet: beginning and ending poetic careers*, Chicago, The University Press.
- LUCIFORA, María Clara (2015), «Las autopoéticas como máscaras» en *Recial*, N° 7 (6), s.p.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009), «Autor e imagen de autor en el análisis del discurso», en Juan Zapata (Comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 49-66.
- MANCINI, Adriana (2014): «Algunas notas sobre literatura y vejez» en *Katatay, Red Latinoamericana*, pp. 1-16.
- MEIZOZ, Jérôme (2007): *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2015.
- (2009), «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor», en Zapata, Juan (Comp.) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Antioquia, Editorial Universidad de Antioquia, 2014, pp. 85-96.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2018), «Sabina, el gran tema de Joaquín Martínez», en Laín Corona (Comp.), *Joaquín Sabina. O fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor Libros.
- PREMAT, Julio (2012): «Leer los comienzos. Orientaciones teóricas, Borges, Saer», en *Cuadernos lírico*, N° 7, pp. 1-18.
- (2014): «Pasados, presentes, futuros de la infancia», en *Cuadernos lírico*, N° 11, pp. 1-16.

María Julia Ruiz (2021): «Los viejos, los otros. Figuraciones de la vejez en la canonización del proyecto autorial de Joaquín Sabina», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 82-112.

- (2016): *Érase esta vez. Relatos de comienzos*, Buenos Aires, UNTREF.
- PUCHADES, Juan (2019): *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*, Valencia, Efe Eme.
- RAMOS ESQUIVEL, Júpiter et al. (2009): «Aportes para una conceptualización de la vejez», en *Revista de Educación y Desarrollo*, N° 11, pp. 47-56.
- RODRÍGUEZ, Ma. Pilar y Txetxu Aguado (Eds.) (2018): *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*, TagusBooks File
<https://www.tagusbooks.com/leer?isbn=9788491486350&li=1&idsource=3001>.
- ROMANO, Marcela (2007), «Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina», en Laura Scarano (Ed.) *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, Mar del Plata, EUDEM, pp. 155-170.
- (2021), «Presencias y figuras. Acerca de dos “complementarios”», en Marcela Romano, Ma. Clara Lucifora y Sabrina Riva (Eds.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la poesía y la música*, Mar del Plata-Santander, EUDEM-UIIMP, 195-215.
- ROSA, Nicolás (1990): *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- RUIZ, Ma. Julia (2018): *Las puestas en escena de un autor. Las autopoéticas en la construcción del proyecto autorial de Benjamín Prado*, Tesis Doctoral, Director Dr. Germán Prósperi, Santa Fe, Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral, <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/1155>.
- (2019): «Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor», en *Recial*, Vol. 10, N° 15, s.p.
- (2020): «Infancia, origen, relato. La construcción del autor en el proyecto autorial de Benjamín Prado», en *Cuadernos de GEC*, N° 26, pp. 113-136.
- SABINA, Joaquín & Javier Menéndez Flores (2006): *Yo también sé jugarme la boca. Sabina en carne viva*, Barcelona, Ediciones B.S.A., 2007.
- SABINA, Joaquín (2002): *Con buena letra*, Buenos Aires, Grupo editorial Planeta, 2007.
- (2017): *Lo niego todo*, Madrid, Sony BGM.
- SABINA, Joaquín & Benjamín Prado (2017): *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*, Buenos Aires, Planeta.
- SCARANO, Laura (2014): *Vidas en Verso: Autoficciones Poéticas (estudio y Antología)*. Santa Fe, Ediciones UNL.
- SERRAT, Rodrigo y Feliciano Villar (2015): «El envejecimiento como relato: Una invitación a la gerontología narrativa», en *Revista Kairós Gerontología*, N° 18, pp. 9-29.
- SKLIAR, Carlos (2016): «Niñez, infancia y literatura», en *Revista crítica*, Año 1, N° 1, pp. 19-28.
- ZAPATA, Juan Manuel (2011): «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», en *Lingüística y literatura*, N° 60, pp. 35-58.

ZONANA, Víctor (2010): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Volumen II. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.

LA CIENCIA FICCIÓN COMO ESPEJO DISTÓPICO: EL UNIVERSO DIEGÉTICO DE *IRIS*, DE EDMUNDO PAZ SOLDÁN

FRANCISCO DAVID GARCÍA MARTÍN

fdgarcia@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: El trabajo que presentamos pretende explorar la capacidad del género de la ciencia ficción como instrumento de crítica y denuncia de nuestra realidad sociohistórica. El escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, a través de su obra *Iris*, construye un universo diegético postapocalíptico donde la denuncia del imperialismo y del racismo se ejemplifican a partir de la ocupación y destrucción de todo un pueblo, realizados en un mundo con claras relaciones con nuestra historia reciente. Para ello se estudiarán sus elementos distópicos más destacados: la deshumanización del «otro», que se convierte en un engranaje más del sistema; la institucionalización de la injusticia; la cosificación del individuo y la sexualidad como elemento de escape de la realidad.

Palabras clave: Ciencia Ficción, Paz Soldán, Distopía, Otredad, Deshumanización.

Abstract: The work we present aims to explore the capacity of the science fiction genre as an instrument of criticism and accusation of our sociohistorical reality. The Bolivian writer Edmundo Paz Soldán, through his work *Iris*, builds a post-apocalyptic diegetic universe where the indictment of imperialism and racism are exemplified by the occupation and annihilation of an entire people, realized in a world with clear connections with our recent history. To this end, its most outstanding dystopic elements will be studied: the dehumanization of the «other», which becomes another cog of the system; the institutionalization of injustice; commodification of the individual; and sexuality as an escape from reality.

Keywords: Science Fiction, Paz Soldán, Dystopia, Otherness, Dehumanization

1. Introducción

El mundo de la literatura ha vivido a lo largo de los siglos una disputa doctrinal sobre el sentido de los textos que todavía no se ha resuelto. Por un lado, se ha creído que su función principal es la de deleitar y entretener al lector, sirviendo como uno más de los múltiples pasatiempos que el ser humano tiene a su alcance. Por otro lado, ha sido concebida como un instrumento para la difusión de la cultura y para el cuestionamiento sobre el mundo, sus valores, y la sociedad humana en general¹.

La literatura es, en esencia, una visión subjetiva sobre la realidad del mundo (base necesaria para la ficción) que puede tener, en mayor o menor medida, una intención de influir sobre el lector a partir del propio texto. También se trata de un producto de la sociedad en la que se ha creado, configurando una visión intencionada de ese espacio vital en el que ha sido concebida. Por ello, puede servir como un vehículo de gran fuerza y valor para descubrir los valores y problemáticas que subyacen a una determinada realidad cotidiana que, ya sea por cercanía o por la falta de información directa sobre ella (o incluso por la construcción paulatina que ha ido realizando la historiografía), no nos es posible vislumbrar con facilidad.

El trabajo que exponemos a continuación es un intento de mostrar la visión que de nuestra propia comunidad contemporánea se puede construir a partir de una serie de aspectos de una sociedad futurista. La ciencia ficción sirve como un instrumento idóneo para provocar el extrañamiento en cualquiera de nosotros, permitiéndonos observar nuestro mundo con otros ojos. En este estudio se va a intentar analizar cómo estos procesos subyacen en la narrativa distópica *ciberpunk* del espacio diegético de la isla de Iris², creada por el autor boliviano Edmundo Paz Soldán.

La motivación principal para realizar este análisis surgió de las relaciones que una lectura de estas características podía provocar, en relación con acontecimientos de gran resonancia mediática de nuestros días. El imperialismo norteamericano contemporáneo, cuyo mayor referente son las recientes guerras de Irak (2003-2011) y de Afganistán (2001-2014) presenta, ya desde un principio, grandes concomitancias con las referencias presentes

¹ Disyuntiva paradójica que ya fue resuelta por el poeta latino Horacio, con su conocida sentencia *docere et delectare*.

² Utilizaremos el topónimo Iris sin cursiva cuando nos refiramos a la isla en la que se desarrolla la acción, mientras que cuando queramos mencionar la obra haremos uso de la misma.

en *Iris*. La literatura no es un documento historiográfico sobre un determinado periodo, pero puede reflejar ciertos aspectos claves de una sociedad como la nuestra que se encuentra cada día más globalizada e interconectada.

Para la realización de los objetivos propuestos, hemos dividido el trabajo en tres partes: la primera, titulada «La ciencia ficción: un recorrido secular» se ocupa de presentar el marco genérico en el que se desarrolla el mundo diegético de *Iris*; la segunda, cuyo encabezamiento es «El universo diegético de *Iris* y su espacio distópico» se encarga de estudiar, en el texto de la novela citada de Paz Soldán y de uno de sus libros de relatos (el titulado *Las visiones*), aquellos aspectos más relevantes para entender la sociedad degradada y oprimida que se vislumbra en la novela (correspondientes a cada una de sus tres divisiones: la deshumanización de los *shanx* y de los irisinos, la falta absoluta de justicia en el sistema y la sexualidad como exponente de la evasión a la que recurren los habitantes de este entorno); por último, la tercera parte expone la visión que la teoría de los mundos posibles puede aportar para explicar cómo funciona el armazón ficcional de *Iris*.

2. La ciencia ficción: un recorrido secular

La ciencia ficción de América Latina ha sido un género denostado por los estudios académicos hasta tiempos bien recientes. Su temprana adscripción a la literatura popular (aun hoy catalogada como subliteratura por parte de los estudios teóricos), ya desde su consolidación a principios del siglo XX, supuso la concepción de este tipo de obras como algo propio de la cultura de masas que únicamente tenía como objetivo el entretenimiento.

En las últimas décadas se nos ha mostrado un importante cambio de paradigma frente a esta concepción. La literatura es ya un fenómeno humano que hunde sus raíces en el pasado de nuestra cultura, y se manifiesta a través de múltiples formas (englobadas dentro de estas construcciones mentales que denominamos géneros, al relacionar una serie de características comunes que comparten un conjunto de convenciones). Los denominados géneros populares entran así dentro de tal consideración, del fenómeno literario, que adquiere de esta manera una imagen más amplia y global. Gracias al estudio de géneros como el de la ciencia ficción (que en el mundo anglosajón cuenta ya incluso con grados

universitarios dedicados a su estudio) podremos concebir la producción literaria de nuestra sociedad de una manera mucho más holística y general de lo que se había hecho hasta el momento.

La literatura nos puede servir como una herramienta de gran valor para presentar una serie de reflexiones acerca de los complejos mecanismos sociales de nuestra civilización. De hecho, la ciencia ficción no pretende, al contrario de lo que indica su propio nombre, ofrecer una recopilación de descubrimientos tecnológicos, ni siquiera una hipótesis sobre cómo la ciencia o la tecnología podrían funcionar en el futuro. Los orígenes del género se encuentran unidos a la visión científica del mundo que surgió en el siglo XIX, gracias a las concepciones positivistas de la nueva filosofía y a los novedosos descubrimientos de la época. Pero ello no quiere decir que la tecnología que presentan este tipo de obras sea real o posible, cuando en la mayor parte de los casos se trata de invenciones que únicamente cuentan con una presentación científica. Son minoritarios los escritos que, realizados gracias a un profundo conocimiento de las ciencias reales, muestran en la literatura proyecciones sobre cómo nuestra tecnología actual podría evolucionar (y corresponden al subgénero denominado *hard*, un ejemplo del cual lo podemos encontrar en la *Trilogía de Marte* (1992-1996), del escritor norteamericano Kim Stanley Robinson).

Otro punto que debemos analizar dentro de la concepción del género es el futuro. Se trata de uno de los estereotipos sobre la ciencia ficción más asentados en nuestra sociedad. La idea de que son obras que intentan mostrarnos cómo será nuestro futuro, o cómo podría ser un mundo diferente al nuestro (pero más avanzado tecnológicamente), está muy asentada en el público general. Las imágenes que nos ofrecen autores como Isaac Asimov, con ciudades colosales llenas de innovaciones, de robots y de estructuras futurísticas (ejemplo que encontramos en la concepción del planeta *Trántor*, dentro del universo de la *Trilogía de la Fundación*) no se corresponde, en realidad, ni con nuestro posible porvenir ni con la realidad del género³. Hay múltiples obras en las que la tecnología apenas juega un papel secundario (recordemos el caso de las *Crónicas marcianas* (1955), del norteamericano Ray Bradbury, en las

³ Este tipo de representaciones de cómo podría ser nuestro futuro pertenece, en todo caso, al campo de la proyección ficcional, pues no se basan en modelos científicos o contrastados, sino que se enmarcan dentro del ámbito de la imaginación. Hemos de tener en cuenta que, tal y como explica el profesor Moreno, la ciencia ficción no tiene por qué «desarrollar una minuciosa y absolutamente creíble demostración científica» (2010: 93), la cual queda subordinada al pacto ficcional creado a través de la diégesis.

que los asentamientos realizados en Marte cuentan con pocas diferencias relativas al aspecto y a las formas de vida de los paisajes de Ohio a principios del siglo XX); y en la mayor parte, como hemos explicado, no se trata de una ciencia que podamos correlacionar con la nuestra, ya que es plenamente ficcional.

La ciencia ficción no es, por lo tanto, ni una visión futura de nuestra sociedad, ni un espacio donde nuestra tecnología haya experimentado un profundo desarrollo. Subgéneros como el *steampunk* (caracterizados por la presentación de mundos plasmados según una estética propia de la época victoriana en la cual se ha desarrollado una tecnología anacrónica) nos sirven para incidir en esta idea, y derribar ciertos estereotipos.

La gran variedad temática hace que resulte difícil obtener una definición para el género que nos sirva de herramienta de cara a nuestras investigaciones. Ni siquiera los personajes, que también cuentan con una amplia gama de posibilidades dentro de este tipo de narraciones.

A pesar de estas dificultades, utilizaremos para el presente estudio una propuesta de definición que nos servirá de base para nuestro análisis. Debemos buscar aquellos nexos en común entre las diferentes obras existentes. Y lo podemos encontrar en lo que se denomina «nóvum», que es un elemento insólito y sorprendente que se escapa de lo que podríamos denominar nuestra experiencia diaria. Se puede definir como algo que «no es científicamente posible en el momento de la escritura. Pero sí científicamente “asumible” o, lo que es lo mismo, siendo imposible en nuestro mundo real, aceptamos una verosimilitud científica en el escenario de la obra» (Díez y Moreno, 2014: 15). Darko Suvin también nos ayuda a entender a qué se refiere este concepto. Para él,

Nóvum de innovación cognoscitiva es un fenómeno o una relación totalizadora que se desvía de la norma de realidad del autor o del lector implícito. No hay duda, claro, de que toda metáfora poética es un *nóvum*, mientras que la narración en prosa contemporánea ha hecho su grito de batalla el lograr nuevas percataciones acerca del hombre (Suvin, 1984: 95).

Se trata, por lo tanto, de un «puente» necesario entre lo ficticio y lo que se puede comprobar en el mundo real. En muchas ocasiones, la ciencia ficción usa un posible desarrollo científico posible y verosímil para poder hablar de nuestro mundo desde el extrañamiento. Es este elemento, por lo tanto, la llave para poder configurar el género.

En principio, lo que pretenden las obras de ciencia ficción, por lo tanto, es presentar

una visión paralela de nuestro propio mundo. Es una forma de extrañamiento de gran alcance y fuerza, que permite observar las contradicciones y los problemas de la humanidad gracias a la visión de un escenario que, a priori, pretende parecer claramente dispar. Tomaremos como definición del género la siguiente: «“ficción proyectiva basada en elementos no sobrenaturales” (...) “literatura del nóvum”». (Díez y Moreno, 2014: 17).

Por otro lado, todo este proceso se realiza siempre dentro de una gran mezcla de géneros con aplicación intermedial⁴. La ciencia ficción es un género literario que se encuentra inmerso dentro de un «sistema cultural» mucho más amplio, que provoca que el cine, la televisión, la literatura e incluso el cómic ayuden a construir complejos universos desde sus diferentes perspectivas, gracias a la suma de sus respectivos medios de creación. Erick S. Rabkin lo ha concebido como un complejo entramado que puede ser de gran ayuda para la propia concepción de nuestra sociedad: «*Science fiction is quite naturally the most influential cultural system in a time like ours, in which dominant technological change constantly provokes hope, fear, guilt, and glory*» (Rabkin, 2004: 462).

Dentro de los subgéneros de la ciencia ficción, *Iris*, escrita por Edmundo Paz Soldán, se sitúa como un interesante ejemplo del *ciberpunk*⁵. A través de esta unión de tecnología e ideas contraculturales que nos ofrece el término, se presentan obras caracterizadas por la visión de mundos en los que las innovaciones tecnológicas y robóticas han ocupado prácticamente todos los resquicios de una sociedad que vive hundida en la desesperanza y la falta de confianza en un futuro mejor. Nacida a partir de obras como *Neuromante* (1984), de William Gibson, y con una estética muy próxima a la del género negro, el entramado social pierde todas sus posibles justificaciones o valores para presentarse de una manera sucia y desoladora que pretende provocar en el lector el desagrado y la repulsa ante los poderes e instituciones que han preparado tal situación. Probablemente sea uno de los espacios donde se realice una crítica más profunda y sistemática hacia nuestras propias comunidades, en las que el capitalismo cada vez cobra una mayor fuerza, provocando el aumento de la pobreza y

⁴ Entendemos el concepto de intermedialidad en *Iris*, aspecto en el que no podemos centrarnos en este artículo, como «*generally speaking, the term “intermediality” refers to the relationships between media and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium*» (Rippl, 2015: 1).

⁵ La deshumanización, que exploraremos posteriormente, es uno de los rasgos de este tipo de literatura. Podríamos definirla como una «fusión de relato gótico, negro y de ciencia ficción a partir del que se retratan mundos deshumanizados y cercanos al apocalipsis, en los que la extrema pobreza se da la mano con la tecnología más avanzada» (Noguerol, 2010: 94).

de las guerras.

Y todo ello se encuentra íntimamente conectado con lo distópico⁶, que «se centra en un sistema de gobierno fuertemente estructurado que en el texto se asume como peor que la sociedad desde la que escribe el autor, por mucho que sus propios líderes en el relato lo presenten a los ciudadanos comunes como necesario e incluso utópico» (Díez y Moreno, 2014: 40). La isla de Iris creada por Paz Soldán es un buen ejemplo de este proceso. Se trata de una civilización, amparada en ritos milenarios que la unen profundamente con la naturaleza. Se nos presenta en el momento de la narración como un lugar destruido y hundido por un gobierno invasor (la corporación SaintRei, a la cual ha cedido el país de Munro la explotación de las valiosas minas irisinas). Además, podemos ver con claridad el envés de esta sociedad, plenamente distópica; una realidad sucia y degradante que se intenta esconder al resto del universo diegético de la novela.

La obra de Paz Soldán se enmarca dentro de una tradición hispanoamericana del género que mezcla las propias peculiaridades literarias e históricas del continente con los modelos y autores llegados desde el extranjero, principalmente de los Estados Unidos. Tal y como explica la profesora Teresa López-Pellisa:

Como venimos sosteniendo, para nosotros la CF nace con el Frankenstein de Mary Shelley en 1818 como un género producto de la revolución científica, la modernidad, el racionalismo institucionalizado por el Siglo de las Luces, la revolución industrial, los procesos de independencia de las colonias y la secularización de la sociedad, el Romanticismo, el mesmerismo, el positivismo el psicoanálisis, el darwinismo, el maltusianismo, la eugenesia y la institucionalización de las ciencias naturales (en el ámbito académico y en los museos), así como el incipiente desarrollo de la tecnología informática. (...) Ciencia y tecnología se consideraban sinónimos de progreso, y el capitalismo se analizaba paradójicamente como vanguardia y avance al tiempo que explotación y miseria (2020: 448-449).

Este complejo conjunto de fenómenos interrelacionados que sirve de base para la configuración del género en América Latina nos permite entender cómo *Iris* responde también a la tradición particular que las obras de ciencia ficción fueron creando en el seno de la literatura boliviana. Su nacimiento en el país andino dentro del conflicto provocado a

⁶ Entendemos este concepto, frente al «sueño de perfección social» que sería la utopía, como una ruptura de la confianza en el progreso social que se caracterizaría «fundamentalmente por el aspecto de denuncia de los posibles hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad» (López, 1991: 15), así como por su capacidad de denuncia del mundo contemporáneo, tal y como observa el profesor Artur Blaim en su estudio de la *Utopía* de Thomas More (2016: 611-613).

finales del siglo XIX por la Guerra Federal (1898-1899) entre conservadores y liberales, así como la preeminencia del cuento, nos ayudan también a comprender muchas de las particularidades de la obra de Paz Soldán, cuya base se encuentra en el universo de mitos y tradiciones precolombinas provenientes de unos pueblos indígenas que vierten sobre el género de la ciencia ficción la problemática sobre «el territorio interior enajenado», tal y como expone la investigadora Giovanna Rivero. En palabras de esta misma autora: «la CF boliviana contemporánea nace y se nutre en primera instancia de las leyendas que abundan entre las grandes masas iletradas de los primeros años de la república» (2020: 132-133). Asimismo, dentro de esta contextualización, tampoco podemos dejar de señalar el papel que tuvo Paz Soldán en la aparición del movimiento McOndo, como reacción a la preponderancia del realismo mágico en el continente. Su obra se puede incluir también en este fenómeno literario, iniciado por Fuguet, donde se muestra los retos que los nuevos escritores hispanoamericanos deben hacer frente en su trabajo, así como la posición a tomar frente a los clásicos (Maier, 2011: 411-412).

3. El universo diegético de *Iris* y su espacio distópico

La sociedad que construye Edmundo Paz Soldán supone una importante aportación de un espejo en el que el lector contemporáneo puede mirar la impactante realidad de la comunidad. El espacio y la estructura distópicos resultan clave desde las primeras líneas. No hay héroes, sino antihéroes que se muestran como reflejo de nosotros mismos. Debemos tener en cuenta que este subgénero nace como un intento de aclaración: «¿Cómo enfrentarnos a unos poderes que parecen superarnos? Una de las respuestas sería, quizá, mirar la forma en que lo hacen los antihéroes distópicos: en entornos todavía peores, luchan, pelean, tratan de resistirse. Pierden, sin duda, pero después de haberlo intentado» (Ruiz, 2014: 9-10). La vida tiene poco valor para los sistemas dispuestos en este tipo de obras, pero siempre aparece un intento de resistencia, aunque sea en forma de ilusión. Estamos ante un mundo ficcional, con sus propias reglas de juego, pero los paralelos con nuestra propia sociedad son constantes. El extrañamiento producido por la situación de la narración en un futuro lejano,

y en una perdida isla de algún planeta desconocido, sirve para que el efecto que produzca la lectura sea mayor que lo que puede producirse con nuestras propias noticias.

Se trata, precisamente, de la intención contraria. La ciencia ficción presenta un intento de análisis de la realidad social de su momento, lo que supone un gran trabajo de crítica y deconstrucción de las verdades sociales asumidas. La sociedad de los tiempos del autor se pone a prueba, mientras que el recurso al futuro es un recurso literario: «Se huye de viejas normas constructivas a una corriente de tiempo diferente y diversa, un recurso para lograr el extrañamiento histórico, y una disposición por lo menos inicial para aceptar nuevas normas de realidad, para el *nóvum* de desalienar la historia humana» (Suvin, 1984: 118).

Por todo ello, el objetivo es presentarnos una sociedad deforme y grotesca en la que el capitalismo ha obtenido un triunfo absoluto sobre todos los aspectos de la existencia. Todo se subordina al sistema económico, que se convierte en el verdadero dios manipulador de la vida de los irisinos, sometidos al férreo control de una corporación empresarial (cuyo nombre es SaintRei, uniendo el poder simbólico y el religioso en una nueva forma de control económico más completa y deshumanizadora).

3.1. La deshumanización y la concepción del otro como base del sistema

La distopía se convierte en el vehículo ideal para presentarnos la estética desesperanzada que este estado político representa. De este modo «*Cyberpunk emphasizes the construction of a globalized society into class or caste systems, showing off the mobility of characters from the elite class and the rigidity of the lower classes*» (Schmeink, 2016: 22). Las castas son fundamentales para lograr la opresión. En la obra que analizamos, esta diferencia se crea mediante la radical separación racial entre irisinos y no irisinos. Ya desde el comienzo la desconfianza resulta manifiesta, básica para comprender la rígida separación que se vive en la isla. Las barriadas irisinas representan lo más degradado de la sociedad, siendo vistos sus habitantes como poco más que delincuentes. El miedo se convierte, para los habitantes del Perímetro (la sede de las oficinas de SaintRei, donde también se concentran sus tropas), en una auténtica ciudad dentro de la ciudad, en la base de los constantes ataques racistas contra la población autóctona:

ni siquiera el Perímetro era un lugar seguro: las creencias de Iris habían traspasado sus murallas y reptaban insidiosas de edificio en edificio. No podía confiar en nadie: aquellos irisinos humildes que limpiaban los baños de los edificios, esos shanz que defendían lo mismo que él podían ser por la noche brodis de Soji a la hora de rezarle a Xlött (Paz Soldán, 2014: 44).

La dicotomía entre el interior y el exterior, lugar donde habita el temido otro, se encuentra clara en la mente de Xavier (el personaje cuyo punto de vista sigue la narración en esta primera parte de la obra). Los *shanz* (nombre que reciben las tropas corporativas venidas del exterior) han recibido una visión maniquea de los habitantes del lugar, viéndolos a todos como terroristas preparados para atentar contra su vida, y conscientes de la fuerza de su cultura como medio para corromperles y destruirles. La magnitud de este enfrentamiento puede resultar irreal, pero encuentra un cercano paralelo en los recientes conflictos que se han vivido en Iraq y Afganistán. La suspicacia constante entre los militares colonizadores y el pueblo es básica para los intereses corporativos, ya que es la única forma de que estos soldados puedan cumplir con su función sin dudarlos.

La consideración acerca del contrario es la base para el brutal poder que SaintRei ejerce en Iris. Por ello, la concepción del otro resulta clave para comprender la ideología subyacente. Los grupos deben concebirse a partir de un conjunto de características e ideas comunes, que les faciliten una unidad capaz de ser percibida por todos sus miembros, de tal manera que sean capaces de reconocer la agrupación como tal. Para ello, se recurre principalmente a dos ámbitos: por un lado, la descripción de las tradiciones, usos y formas que caracterizan y singularizan al grupo; por otro, el establecimiento de las fronteras que separan el endogrupo del exogrupo.

El primer espacio se ambienta a través de la caracterización de los irisinos, que se auto-conciben como tales gracias a una serie de ritos y costumbres comunes. La religión es el entramado básico de esta realidad, en torno a la que se configura lo que se puede entender por «irisino». El acercamiento a la divinidad, principalmente *Xlött*, será la base para diferenciar a aquellos que se encuentran privilegiados, ya que son capaces de acceder a un contacto más íntimo con la fuente ideológica de la isla, la deidad. Esta consideración de grupo responde a un constructo que no debe tener una base real. Se seleccionan una serie de características de la cultura del endogrupo, a partir de las cuales se crea un arquetipo que represente el ideal a aspirar dentro de esa determinada comunidad. Todos los individuos, o las formas que se

alejan de esta idea artificial, dejarán de ser considerados como parte del endogrupo. Lo irisino, sometido a la realidad de una ocupación militar externa desde hace décadas, se convierte en una cultura cerrada cuyo arquetipo deja poco margen a la variación.

Además, esta intransigencia genera una población caracterizada por el integrismo religioso: «Wäalt nos estaba enseñando q'el pájaro de siete colores no era él sino Orlewen, dijo. Como aprendices de ministros de Xlött, noso deber es dejar el újiàn y unirnos a la revolución. Wäalt nos espera allá. Cada uno de nos es un pájaro arcoíris. Yo soy el pájaro rojo. Yo soy el pájaro rojo» (Paz Soldán, 2016: 66). Este fragmento proviene de «Los pájaros arcoíris», uno de los relatos que integran *Las visiones*, obra posterior a la de *Iris* en la que Paz Soldán nos presenta una variada y rica ampliación de la cultura y de las costumbres irisinas. El duro aprendizaje que realizan los futuros religiosos en los monasterios nativos, llamados «újiàn», sirve para cimentar el constructo ideológico que configuran los irisinos como propio de su endogrupo. La radicalización de estas ideas, concebidas a partir de las fábulas y mitos de la isla (el pájaro arcoíris, símbolo de la cultura irisina y de su propio pueblo, está presente en varias de las leyendas más importantes de estas gentes acerca de la libertad y la independencia), lleva a estos jóvenes a adentrarse dentro de los cuadros revolucionarios de aquellos que luchan en contra de la dominación de SaintRei, para quienes el aspecto religioso de sus actos (pues creen que *Xlött* es un dios guerrero que quiere que se dediquen a estas tareas) resulta fundamental, siempre con el mito de Orlewen presente, el gran héroe para los revolucionarios irisinos. Esta creencia en el dogma y la ortodoxia es lo que lleva al protagonista del relato a la necesidad de repetir y concebirse como uno de los «pájaros rojos» de las fábulas, como parte del grupo.

La otra vertiente ideológica que se presenta para la configuración grupal es la concepción del otro. El constructo doctrinal sobre la propia comunidad es importante, pero también resulta muy fructífero crear al otro, añadiéndole aquellas características necesarias para minusvalorarle frente a los miembros del endogrupo. Por supuesto, se trata de nuevo de una creación interna de los ideólogos que no tiene paralelo con la realidad, pero que resulta muy útil para la recreación nacionalista del endogrupo: «cualquier tentativa de encasillar a culturas y pueblos en castas y/o en esencias separadas y diferentes está expuesto no solo a los equívocos y a las falsedades consiguientes, sino también a que nuestra comprensión se

alíe con el poder para crear cosas tales como Oriente y Occidente» (Said, 2010: 456). Tanto Oriente como Occidente son construcciones ideológicas creadas por los países occidentales como forma de presentar la dicotomía civilización/barbarie, tal y como se muestra en la obra del argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien «sintetizaba ese choque de ideas (entre la visión del hombre del campo y la del hombre de ciudad) como una lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena», de tal manera que «sentía el impacto de la Pampa sobre la ciudad y atribuía a la barbarie lo que hubiera debido atribuir a los principios políticos despóticos o federales o unitarios o provincialistas» (De Gandía, 1962: 71). Esta elaboración de la otredad, recreada a través de la oposición que presenta Sarmiento, nos sirve para comprender cómo la lucha contra el diferente se puede convertir en un elemento de gran importancia dentro de la sociedad y de la explicación histórica, mediante la manifestación de la «civilización» de raíz europea como destructora del mundo indígena (Fernández, 1989: 306-307); a través de una dicotomía cuya importancia como herramienta de análisis se basa en el hecho de que «la conjunción simple que sirve de eje simétrico a la frase es una señal clara del deseo totalizador y totalizante de la fórmula, de la presunción de que al complementarse en el enunciado las dos categorías son capaces de abarcar toda la realidad en el marco conceptual que ambas comprenden» (Alonso, 1989: 257).

El «otro» se construye con aquello que no le conviene a la élite dominante, concibiendo un enemigo que no se corresponde con la realidad, pero que sirve a los intereses nacionalistas del endogrupo. Esta es la visión que sobre Iris y sus habitantes mantienen SaintRei y los propios *shanz*. Todo lo que tenga que ver con los irisinos se rechaza y se considera perjudicial y fuera de la propia civilización. Los nativos también adquieren estas connotaciones negativas sobre sí mismos en muchos casos, obedeciendo a la tendencia a aceptar la ideología dominante –aun cuando suponga una consideración propia del individuo como un ser inferior–, que es admirada y deseada. Los revolucionarios, por otro lado, impondrán la misma dicotomía hacia las tropas *shanz*, que son consideradas maniqueamente como el origen de todos los problemas. Se establece así una clara frontera entre ambos grupos sociales que genera constantes obstáculos para la comprensión y la convivencia, prácticamente insalvables (lo que nos recuerda, de nuevo, el enfrentamiento diario que se vivió durante una década en Iraq entre los insurgentes y las tropas norteamericanas).

Paz Soldán establece este límite desde la propia descripción del entorno, aprovechando las salidas al exterior del Perímetro: «Al cruzar por un mercado los golpeó el olor a vómito de la basura acumulada en las aceras (en el Perímetro casi todo carecía de olor; una pátina aséptica invadía hasta los rincones más alejados)» (Paz Soldán, 2014: 15). La aparente contraposición entre la degradación de las calles irisinas (constante, y presentadas como parte de un entorno completamente marginal) y la limpieza del Perímetro, deja de ser tal desde que el uso de los adjetivos que describen las instalaciones *shanz* las muestra como algo frío e inhumano. La vida y la humanidad van unidas a los entornos populares, aunque deban presentar su cara más oprimida y escatológica; mientras que la muerte se asocia a lo immaculado de las instalaciones corporativas.

Xavier (el primero de los protagonistas en los que se dispone el foco narrativo) representa una ventana a este mundo de xenofobia, odios, y desencuentros. Sus dudas sobre la supuesta maldad de los irisinos, junto a la valoración crítica que realiza del funcionamiento interno de SaintRei, permiten al lector contraponer la brutalidad y opresión corporativas (que sufren los propios *shanz*), sobre la resistencia y humillación de los habitantes de la isla. La transformación de las ideas de Xavier se realiza gracias a la mediación de las drogas, que le va haciendo más propicio a aprender sobre la cultura autóctona: «Se mareaba: quería dispararles porque sabía que ellos lo odiaban visceralmente y con razón. Pero aun así soñaba con volver a encontrarse con el Dios de ellos, por más que solo hubiera sido una invención del PDS» (Paz Soldán, 2014: 63). La relación que mantiene con Soji, una gran entusiasta de la cultura irisina, provocará su caída al final de esta primera parte. Se trata de una desertora «pieloscura» que se sintió tan fascinada por la cultura autóctona que terminó viviendo entre los irisinos. Este primer protagonista será el responsable de que pueda volver a vivir en el Perímetro, junto a él. Y por ello también será convertido en poco más que una máquina cuando le borren el cerebro tras la bomba que Soji hará explotar dentro del recinto corporativo. Xavier será cómplice, al haber sido el responsable de su vuelta, y por ello sufrirá el castigo de la deshumanización, convirtiéndose en un mero instrumento sin voluntad de SaintRei:

Entre los *shanz* en el heliavión también había reconocido a Xavier, pareja de la responsable de la bomba dentro del Perímetro. Un oficial explicó a todos que se le había borrado la memoria y no recordaba nada de su vida anterior. Las torturas le habían afectado el cerebro, escuchaba órdenes y los cumplía pero era incapaz de

iniciativa propia. Un shan ideal. Debían tratarlo como una persona, porque lo era; se llamaba Marteen y no tenía nada que ver con Xavier (Paz Soldán, 2014: 165).

La vida carece de valor para el sistema corporativo que tiene un control absoluto del territorio irisino, como acabamos de ejemplificar. Xavier ha pasado de ser una persona, con sus respectivas dudas y opiniones, a convertirse en una máquina «ideal» incapaz de pensar. La mera relación con una terrorista provoca que la administración torture y destroce a uno de sus soldados, sin necesitar más justificación para ello. La frialdad de las explicaciones oficiales que ofrece el oficial al resto de la tropa da muestra de la normalidad con la que ya se ha asumido esta realidad, tanto entre los indígenas como los foráneos. Paz Soldán nos explica el destino de este personaje, que quedó sin resolver al término de su propia parte de la novela. Y la modificación de la verdad y de la información, en la más pura línea de George Orwell, vuelven a resultar fundamentales para la consolidación del sistema represivo. En un mismo párrafo se admiten la demolición de la personalidad y el ser de una persona a través del tormento físico, y la necesidad de seguir considerando a este nuevo Marteen como persona. El sistema arrebató la personalidad, a la vez que manipula el propio lenguaje para que parezca que la defiende y la conserva. SaintRei obliga a todos estos soldados a firmar un contrato vinculante al llegar a la isla, verdadera prisión empresarial, sin permitirles que vuelvan a salir de ella nunca más. Y desde ese momento, los nuevos *shanx* pasan a ser una propiedad corporativa más, pudiendo modificarla y reconfigurarla si fuera necesario. Es el triunfo final de un sistema capitalista donde la barrera de la personalidad ya no representa nada para una compañía de tal poder.

La base de esta concepción social se encuentra en la visión de un sistema corrupto y mecanizado en el que la vida carece de importancia, y tiene un valor de mercado asignado. Las ideas anticapitalistas y antisistema resultan fundamentales para entender la degradación moral que suponen este ejemplo de multinacionales, únicamente interesadas en los beneficios de explotación.

Otro ámbito en el que se manifiesta la falta de importancia del individuo dentro de este mundo diegético es el de la artificialidad a la que están sometidos muchos de los personajes y de los habitantes de Iris⁷. El avance tecnológico ha conseguido que la mayor

⁷ Muchas de las definiciones del ciberpunk tienen en cuenta precisamente la importancia de esta conversión del ser humano en una máquina, como forma de hacer más útil a una persona deshumanizada que es poco más

parte del cuerpo humano pueda ser sustituida por elementos mecánicos creados por las novedosas industrias de los grandes emporios corporativos⁸. Este hecho afecta a la progresiva *objetualización* del ser humano que estamos presentando, en varios aspectos. La empresa ya no es solo la encargada de suministrar los servicios necesarios para la mínima salud corporal de los *shanz*, sino que interviene en la fisionomía y funcionamiento del propio cuerpo, invadiendo así un espacio que hasta ahora se encontraba vedado a esta dependencia. Los *shanz* sufren muchas veces estas intervenciones a raíz de los atentados y los actos violentos en los que se les obliga a participar. Los daños derivados de la lucha contra la resistencia irisina provocan numerosos problemas físicos cuya solución más rápida resulta ser la de añadir un elemento artificial que sustituya la parte dañada y permita así que el guerrero (cuyo único fin, al pertenecer a la corporación prácticamente en todos los ámbitos de su vida, pasa a ser el de cumplir órdenes) siga siendo útil. Los daños psicológicos que puedan surgir se solucionan gracias al uso continuado de estupefacientes, mientras que los elementos artificiales añadidos se convierten en una inversión destinada a la permanente utilidad de un valor, en el que se han convertido los *shanz* cuando decidieron trabajar para SaintRei y terminar sus días sirviendo en Iris.

Este aspecto concreto se concentra en la base de otro de los relatos que nos presenta Paz Soldán dentro de este universo diegético: *Artificial*. Ya el título reflexiona acerca de la débil frontera que presenta lo humano frente a lo mecánico. La narradora es una niña cuya madre acaba de sufrir un severo accidente que obliga a sustituir una gran parte de su cuerpo por elementos artificiales. No existe posibilidad de elección. El ser humano-objeto sufre daños de gran magnitud, pero es otro elemento distinto del familiar (la corporación) quien decide, de manera forzosa, su recuperación. Se está convirtiendo en un bien que puede ser usado y reparado progresivamente. Y el problema de esta operación se nos presenta ya desde las primeras líneas del relato: «papá, el muy tembleque, huyó al enterarse en el hospital después de la primera operación que las heridas eran tan severas que con toda probabilidad

que un objeto al servicio del poder: «*Cyberpunk thus inserts itself into posthuman discourse by providing a science-fictional imaginary for both cyborg-enhanced and genetically engineered humanity and the social implications both technologies bring with them*» (Schmeink, 2016: 21).

⁸ No podemos detenernos en este trabajo en el análisis de la construcción del «cyborg» en *Iris*, pero el lector interesado podrá encontrar más información sobre estos híbridos entre seres humanos y máquinas, así como la dificultad para trazar la frontera que separa a estos seres del ser humano en los estudios del profesor Adam I. Bostic (1998: 359-360).

mamá iba camino a convertirse en artificial» (Paz Soldán, 2016: 89). El padre considera que ha perdido definitivamente a la madre de sus propios hijos en cuanto se entera del resultado de la operación, y su única reacción es la huida.

Ser artificial es un estatuto diferente del de humano⁹. La persona deja de ser tal para recibir una consideración oficial diferente, otorgada por un organismo burocrático denominado «Organismo de Reclasificación». El hecho de que la madre sea una víctima militar dentro de una operación en el valle de *Malbado* (un espacio que se ha convertido en el principal bastión de la resistencia irisina, por sus espesas e infranqueables selvas) parece no tener ninguna importancia para su consideración como humana. La visión corporativa sobre este aspecto se ve representada por la responsable de la oficina a la que acude la protagonista del relato: «No entendía tanta pelea por seguir considerando humana a mamá. Ser artificial podía y debía considerarse un ascenso, ellos tenían muchas más ventajas que los humanos, eran más eficientes y se les daban los mejores trabajos» (Paz Soldán, 2016: 91). Al dejar de ser humano, y al perder gran parte de los atributos correspondientes a esta condición (emociones, capacidad crítica, memoria), los artificiales se convierten en los mejores activos para una corporación-gobierno cuyo único objetivo es maximizar los beneficios. Es un proceso parecido al sufrido por Xavier, que acabamos de comentar, aunque enfocado a través de alguien que carece de ninguna culpa o delito. Ahora ya no es considerado como un castigo (como sí lo era en el caso anterior), sino que intenta ser presentado como un regalo, un estatus especial mejor al de aquellos *shanz* que siguen siendo considerados como personas.

La declaración de artificialidad, por otro lado, se realiza de una manera fría y brutal atendiendo al porcentaje de elementos mecánicos que alguien tenga incorporados: «los reajustes numéricos elevaron la artificialidad al 48-78%. Mamá podía ser tanto humana como artificial. [...] Solo un abogado nos dio esperanzas. Pidió que lo buscáramos cuando saliera

⁹ Aunque no podemos centrarnos en su análisis, la profusión de elementos tecnológicos de que disponen los personajes permite hablar de la concepción de poshumanismo, también presente en otras novelas del autor como *Sueños digitales* o *El delirio de Turing* (Iribarren, 2017: ¿página(s)?). Este proceso, que termina provocando una progresiva deshumanización de la sociedad, también puede ser entendido como un elemento más de la monstruosidad, adherida a la concepción del «otro» e inherente a un mundo que tiene como dios principal a una figura tan brutal como *Xlött* (Calderón, 2016). Hay otros autores que también inciden en la necesidad de concebir lo poshumano como el término del binarismo hombre/máquina. *Iris* constituye un importante paradigma de este proceso, dentro de la narrativa de Paz Soldán, ya que la práctica totalidad de los personajes pueden ser considerados, en algún porcentaje, como *ciborgs* (Montoya, 2017: 209-215).

del hospital. Iría a los medios, armaría un escándalo» (Paz Soldán, 2016: 93). El proceso de deshumanizar a alguien, de arrebatarle aquello que tiene más importancia, se realiza de manera aséptica y burocrática atendiendo a simples porcentajes. Y los intentos que pueden realizar para impedirlo tanto la narradora como su hermano, ambos niños, apenas podrán tener la fuerza suficiente. La alusión a los medios que realiza el abogado resulta así inocua, ya que en un estado en el que el gobierno corporativo controla todos los aspectos de la vida de las personas (y más al encontrarnos en el Perímetro, el espacio destinado para las fuerzas de ocupación) este tipo de organismos resultan ser simplemente una fachada de cara a los observadores que pueda mandar la potencia nacional contratante, Munro.

La madre termina siendo convertida en artificial, y pierde prácticamente todo rastro de identidad. Se produce una completa deshumanización, a través de los cauces legales¹⁰. El consuelo de la narradora, que intenta convencer a su madre de que nadie tiene por qué saber de su nueva condición resulta inocuo: «quizás décadas de convivencia con las máquinas nos habían creado un sexto sentido, incluso cuando comenzaron a parecerse a nos físicamente algo siempre las delataba. O quizás no y eran mis supersticiones, lo que quería creer» (Paz Soldán, 2016: 95). El estigma social completa el cuadro de problemas a los que este hecho es sometido en *Iris*. La artificialidad se considera de manera bastante negativa, ya que arrebató lo más íntimo de una persona. A pesar de ello, supone un idóneo mecanismo oficial estandarizado para hacer que un *shan* siga siendo útil, aun habiendo sufrido cualquier tipo de problema físico grave.

3.2. La injusticia institucionalizada en el mundo corporativo de *Iris*

En la historia de la ciencia ficción, los años sesenta resultaron un momento de gran importancia para la renovación del género. Las tramas tradicionales y los autores versados

¹⁰ El progreso tecnológico es utilizado, por lo tanto, como método para añadir una de las grandes paradojas de la ciencia ficción, los beneficios de la investigación que se traducen en un mayor peligro para la humanidad en su conjunto: «*That progress may all too effectively dehumanize us must be seen as a fundamental problematic at the heart of science fiction's extrapolations. The genre's sustaining paradox is that its aliens are not really strange. They are, most commonly, disguised human beings of different times, places, or metaphysical persuasions*» (Kroeber, 1998: 23-24).

en ciencias dejaron paso a una serie de escritores profesionales que aplicarán las nuevas técnicas literarias nacidas al amparo de la posmodernidad, y harán que sus obras pasen a interrelacionarse y a cuestionarse muchas disciplinas, como la antropología o la filosofía, además de introducir un lenguaje innovador y políticamente incorrecto. Este movimiento nacido en Inglaterra, y pronto conocido con el nombre de *New Wave*, va a suponer un cambio de paradigma fundamental. El foco de la narración se centra sobre los problemas de la sociedad, anticipando ya una de las claves posteriores del género. La tecnología pasa a un lugar secundario, siendo más importante la reflexión sobre la sociedad contemporánea:

Numerosos procesos y acontecimientos históricos como la guerra de Vietnam, el éxito de las drogas alucinógenas o la Guerra Fría aportaron a esta *New Wave* su pesimismo característico y sus dudas ontológicas provocadas por una sensación de inconsistencia de la realidad, influyendo enormemente en las consideraciones acerca de la identidad del ser humano y de las preguntas en torno a qué le deparará el futuro a la humanidad (Moreno, 2010: 375).

Paz Soldán recuperará esta línea de innovación en *Iris*, espacio diegético donde la injusticia y la corrupción de la sociedad a todos los niveles resulta evidente. Pero no solo el conjunto de la comunidad recibe las críticas del autor boliviano. El individuo también recibe una gran atención como receptor último de los problemas sociales:

En todos los relatos *ciberpunk* la polémica parte siempre de los problemas del individuo para encajar en grupos humanos, así como en su fuerte individualidad. Sin embargo, al contrario que en el resto del género hasta este momento, no estamos ante un individuo eficaz que se sabe capaz de verse diferente a los individuos ciegos de una sociedad (Moreno, 2010: 397).

Los diferentes personajes de la novela están inmersos en los ambientes a través de la degradación moral y personal del espacio irisino. Sobre ellos se imponen los problemas estructurales de una comunidad que es incapaz de cuidar de sus propios individuos.

El trasfondo político que presenta *Iris* es importante para comprender este grado de corrupción y degradación general. La isla, como ya hemos expuesto, es un protectorado perteneciente a una de las superpotencias que Paz Soldán crea para este universo diegético: Munro. Está cedida a una corporación empresarial denominada SaintRei, que debe asumir ciertos compromisos humanitarios para que otra de las superpotencias, Sangai, no comience una guerra contra el contratante metropolitano. Debido a las numerosas denuncias de abuso sobre la población irisina, los dirigentes de Munro deciden enviar a la isla a un observador propio, Katja, personaje central de la quinta y última parte de la novela. La degeneración del

sistema, como hemos visto, es total. Lo importante es que ahora se nos presenta la manipulación de los medios y de la propia imagen como una forma de intentar transformar la imagen percibida por el exterior, y salvaguardar el contrato existente:

La historia oficial de SaintRei ya no se sostenía. La insurgencia no solo eran unos cuantos irisinos malencarados; la mayoría del pueblo la apoyaba, al igual que un buen número de kreols. El cambio de suerte en la lucha había hecho que incluso algunas unidades de shanz en Kondra y Megara se pasaran al bando rival (Paz Soldán, 2014: 310).

La afirmación sin resquicios de duda que realiza el personaje sobre la situación de guerra que se vive en la isla ayuda a desmontar la imagen oficial que habíamos recibido hasta el momento (aun cuando el foco de la novela se haya centrado precisamente en la realidad diaria de los irisinos, sin censura). La política fáctica presenta a Munro como un estado responsable de lo que sucede en Iris. Es consciente la realidad, pero los beneficios económicos que se generan son suficientes para que estos hechos se escondan al conocimiento público.

La investigación sobre Xavier también resulta suficientemente esclarecedora: la versión oficial expone que se ha suicidado en prisión, evitando la mención del lavado de cerebro que se le ha realizado. Munro había evitado establecerse directamente en la isla para impedir que fuera considerado como una forma de colonización. Este intento de evitar los errores cometidos en el pasado no ha sido capaz de cambiar ni de esconder que la realidad ha terminado siendo, en esencia, la misma. La principal diferencia está en las responsabilidades. Munro podría combatir los problemas irisinos, al menos parcialmente, si no hubiera cedido el territorio a una empresa privada. Supone un nuevo tipo de colonización que resulta más opresor, incluso, que el que se podría haber experimentado. Un nuevo modelo de protectorado corporativo se ensaya en esta obra.

El intento de interrogatorio que realiza Katja sobre uno de los supuestos asesinos de Reynolds (un *shanz* carnicero que se nos presenta en la segunda parte de la novela) nos permite conocer la imposibilidad de que los medios oficiales que guarda Munro para asegurar que la ley se cumpla en el protectorado resultan inocuos. Katja es incapaz de hacer cumplir la ley de la metrópoli, ya que tanto SaintRei (que ha construido una verdad alternativa sobre los hechos), como los propios irisinos (que se sienten tan separados del sistema oficial que no confían en él en ninguna situación) impiden que lleve a cabo su función. Estas son las

palabras de uno de los detenidos, Chendo, sobre la aplicación en Iris de los reglamentos: «La ley de Munro no existe ki. Hace tiempo que se debía declarar la independencia. Es lo que hará Orlewen. Palabra de Xlött» (Paz Soldán, 2014: 307). Lo único que se espera ya es que triunfe finalmente la insurgencia, que es el hecho que pondrá fin a esta obra. La entrada de los rebeldes irisinos en el Perímetro supone el término de cualquier intento de entendimiento, y el recurso a la violencia como base de la sociedad.

De nuevo, son los relatos sobre el universo diegético de Iris los que nos ayudan a ejemplificar estos rasgos, al concentrar la narración en un concreto y determinado evento. La historia que abre la recopilación y da nombre al conjunto, *Las visiones*, es una muestra de la crueldad y falta de empatía del sistema judicial. A pesar del título de Juez que presenta el protagonista (así denominado siempre, en mayúscula), convertido en arquetipo de esta profesión, la falta de justicia para los irisinos es absoluta. Ya desde el primer momento se muestra la intención punitiva como la única aplicada en la isla, sin consideración hacia la extraordinaria medida de las penas impuestas, o hacia la culpabilidad de los acusados, que carecen de ningún tipo de derecho procesal: «Un irisino había robado comida de un depósito; como era reincidente, el Juez arguyó que no bastaban ni el electrolápiz en la espalda ni hundirlo en la tierra hasta el cuello durante un par de días, bajo el sol de escándalo» (Paz Soldán, 2016: 14). La justicia se iguala a la tortura, evidenciando el régimen dictatorial y represivo que ejerce la corporación SaintRei en la isla. El paralelo con cualquiera de los múltiples regímenes hispanos que han concebido tal equiparación en sus respectivos sistemas durante el siglo XX es evidente (desde el franquismo español, hasta el gobierno chileno de Pinochet, por poner dos ejemplos). La justicia irisina carece de su función de ofrecer una tranquilidad y una protección integral a los ciudadanos, que pasan a ser considerados también en este aspecto como simples piezas prescindibles del sistema.

La narración de Paz Soldán sirve para denunciar un sistema que no solo comprende la máxima vía punitiva como única forma de ejercer la justicia, sin consideraciones humanitarias, sino que ni siquiera intenta buscar al verdadero culpable. El castigo (que podemos considerar a través del concepto kafkiano sobre el mismo) se convierte en el objetivo máximo del Estado corrupto. Se trata este de un rasgo plenamente distópico, que lleva a los personajes hacia una desconfianza absoluta en la supraestructura oficial de la isla.

El personaje principal del relato sirve, de nuevo, como una perfecta ejemplificación de este proceso: «el Juez, en cambio, no estaba interesado en distinguir asesinos de los que no. Le daba lo mismo, porque creía que una falla primordial unía a todos en esa región hostil» (Paz Soldán, 2016: 16). Basándose en una equiparación muy semejante a la que fue la base del nazismo para proceder a la ejecución de la «solución final», el holocausto judío, toda la sociedad irisina es considerada culpable por su simple existencia. Cualquier irisino, para la máxima autoridad judicial de la isla, es igual de culpable por ser como es. La verdad de que sea un ladrón o un asesino es secundaria, carece de importancia. Como hemos expuesto al explicar las concepciones de Said acerca del «otro», se produce una *objetualización* y una deshumanización completa de toda una sociedad, paso indispensable para proceder a su total sometimiento al poder corporativo¹¹.

Otro relato que ejemplifica la falta de sistema judicial efectivo en la isla es *El rey Mapache*. Es la historia de Alayz, un irisino vendedor de mapaches que debe asumir que la policía le requiese los animales, sin motivo aparente. Lo importante es la falta de seguridad que recibe de un sistema que trata sin ningún cuidado el medio de sustento de los ciudadanos nativos. Ante la devolución de sus animales, necesarios para la venta, se produce este diálogo:

Alayz respiró aliviado y quiso saber si los mapaches habían sido alimentados.

No creo, dijo Mohit. No es su obligación.

Al rato llegaron las cajas. Alayz las abrió una por una y descubrió que todos sus mapaches estaban muertos y comenzaban a oler mal. Algunos parecían mordisqueados. Oisqueó en torno suyo y emitió un chillido nervioso, como si estuviera transformándose él mismo en mapache (Paz Soldán, 2016: 117).

La falta de interés del sistema policial por los bienes o por los propios irisinos se nos muestra de manera clara, sin que puedan presentarse dudas respecto a la presentación del foco narrativo. El objetivo de Alayz será el de convertirse en el rey Mapache que da nombre

¹¹ Otro aspecto importante de *Iris* es la influencia del neopolicial latinoamericano: «En el neopolicial se acentúa la desconfianza en la ley que ya se adivinaba en el *hard boiled* estadounidense. Frecuentemente recurre a temas de actualidad para denunciar la corrupción de un sistema irremediablemente podrido, en el que jueces y políticos actúan en connivencia con los criminales» (Noguerol, 2006). Los brutales asesinatos contra irisinos dirigidos por el *shan* Reynolds, así como la vana investigación dirigida por Katja que se pretende realizar posteriormente, nos dan una muestra de cómo el crimen es amparado por el tipo de sociedad corrupta corporativa que vemos en Iris. La criminalidad se encuentra unida a la corrupción del sistema, tanto en los niveles oficiales como en los no oficiales.

al relato y, de manera sobrenatural, conseguir la destrucción de la ciudad de Nova Isa. Pero hasta que este elemento maravilloso entre en la narración, el fin de este personaje será el de alguien olvidado por un sistema que le desprecia por su condición de irisino. Su intento de interponer una denuncia debido a estos actos resulta inocuo, y sus repetidas quejas (junto a los mensajes de apoyo de la comunidad irisina) prácticamente terminarán con su vida:

Ingresó a su despacho y se encontró con el irisino [el propio Alayz, denunciante] parado frente a él y con las manos atadas. Tenía las mejillas cuarteadas por el electrolápiz, la camisa desgarrada a jirones, los brazos inundados de manchas violáceas. Una vez más, se habían excedido en el cuartel (Paz Soldán, 2016: 121).

Al igual que lo sucedido en las guerras de Afganistán y en Iraq, fuente de inspiración para este mundo diegético, la tortura es la única respuesta que conoce un sistema corporativo que se basa en la simple violencia, al carecer de ninguna otra posible justificación¹². La distopía ayuda a presentar los hechos al lector a través de un filtro que, gracias al extrañamiento producido por la ciencia ficción, permite la reflexión sobre la tortura realizada por el sistema en nuestra propia realidad. Se intenta construir un narratario extradiegético que sea capaz de observar el disímil conjunto de circunstancias que hacen de Iris un espacio degenerado, siendo un elemento imprescindible para que la distopía pueda provocar un cambio de visión hacia nuestra sociedad (Genette, 1989: 270-321).

3.3. Cosificación y sexualidad como escapes distópicos de la realidad.

La distopía es, como estamos viendo, el armazón básico que sostiene todo el entramado de la sociedad irisina. La desesperanza y la falta de ideales entre la población *shanz* (no así entre los irisinos, que se terminarán alzando con la victoria) responde al entorno concreto de

¹² La OTAN y la CIA han realizado en varios países europeos numerosos interrogatorios con torturas sobre individuos relacionados con las diversas guerras y operaciones que han llevado a cabo. El emplazamiento diegético de los irisinos presenta importantes paralelos con nuestra propia realidad, lo que resulta un indicio de la capacidad de extrañamiento que presenta este tipo de literatura: «Bajo el gobierno de Ahern, Irlanda le prestó a la CIA el aeropuerto de Shannon, y se transportó a tantos prisioneros hacia el oeste que la gente del lugar lo conocía por el nombre de Guantánamo Express. La Suecia socialdemócrata, con el corpulento Göram Persson –que en la actualidad trabaja en un lobby empresarial– al frente del gobierno, entregó a la CIA a dos egipcios que buscaban asilo, y la agencia norteamericana los envió directamente a los torturadores de El Cairo» (Anderson, 2012: 88).

corrupción social de este mundo diegético, pero también al contexto general de la literatura latinoamericana contemporánea, que promueve la distopía¹³ y la contrautopía (inversiones reales del proyecto utópico, no ficticias como en el caso que estudiamos) como forma de explicar los males de la sociedad (Noguerol, 2012: 55-57). El capitalismo brutal que hemos mostrado es la base que permite la construcción de la distopía irisina. Pero nuevamente se trata de un reflejo de nuestro propio mundo real, donde la globalización y el auge de las corporaciones a nivel mundial permite hablar del paso desde la posmodernidad a la llamada «modernidad líquida»: «*With the advent of globalization and exterritorial economic power, the ability of the state to impose laws and restrict corporate decisions has been severely limited*» (Shmeink, 2016: 51). El Estado tiene como objetivo teórico la redistribución social de la riqueza para impedir que un pequeño grupo de individuos posea el control completo de un grupo humano. La ausencia total de una estructura estatal, sustituido por un entramado corporativo cuyo único fin es el enriquecimiento personal de los dirigentes, es el principal causante del estado degradado en el que se encuentra la isla de Iris.

La sociedad irisina es, como estamos viendo, un entorno enfermo basado en el desapego y en la artificialidad. Los personajes forman parte de un engranaje corporativo del que les es imposible huir. Las esperanzas personales y las ilusiones no forman parte de este ambiente nocivo, que perpetúa el sometimiento de una población nativa dominada, junto a unas fuerzas de ocupación que se encuentran encarceladas desde el momento en el que decidieron ir a Iris (los soldados *shanz* presentes en el texto han elegido voluntariamente formar parte de los cuadros de SaintRei, pero tienen prohibido volver a Munro). La evasión se convierte en el elemento principal de sus vidas, ya que les permite huir de la realidad asfixiante que encuentran a su alrededor. Este es el principal elemento distópico de la novela, que configura la base para mostrar al lector la dualidad entre la verdad oficial y las vidas diarias y miserables de los habitantes de Iris¹⁴. Paz Soldán dispone dos elementos como

¹³ Término en el que englobamos toda aquella literatura que busca romper con la literatura utópica –construida a partir de obras como *Utopía* (1516) de Moro, *La ciudad del Sol* (1602), de Campanella, o *Nueva Atlántida* (1626) de Bacon– mediante el cuestionamiento de las bases de una sociedad que se muestra ante el lector en su imagen más negativa.

¹⁴ Al igual que una parte importante de la narrativa latinoamericana más reciente, la sociedad y los personajes de *Iris* responden a los rasgos del denominado «barroco frío»; como la importancia del simulacro en el entorno vital (unido al escapismo que parecen necesitar estos personajes), la multiplicidad de tramas interconectadas, la fractalidad y brevedad de gran parte de los capítulos que conforman cada una de las partes de la obra, o la

básicos para este proceso de huida que deben vivir estos caracteres para su propia supervivencia: las drogas¹⁵ y la sexualidad (aunque se podría añadir algún otro, como la brutalidad demostrada por Reynolds sobre la población irisina). Nos vamos a centrar en el segundo de ellos.

La sexualidad resulta uno de los aspectos más relevantes para los personajes de la obra¹⁶. Se experimenta, no obstante, de manera brutal y mecánica. Sirve como distracción, y ayuda a la cosificación progresiva del cuerpo humano (uno de los principales rasgos de la deshumanización general que hemos visto). Reynolds, el segundo de los protagonistas, nos presenta la versión más brutal y animal de este fenómeno. La pornografía y la prostitución se convierten en armas idóneas para la objetualización de la mujer, que se convierte en un objeto al servicio de los soldados de SaintRei (aunque el texto también ofrece ciertas posibles alusiones a su uso como forma de sometimiento de algunos de los soldados varones). Los *shanz* recurren constantemente a ello, ya que lo consideran como meros juegos y diversiones, con lo que la gravedad de la situación se banaliza por completo. El propio personaje nos lo explica como algo normal y natural en su rutina: «Íbamos al fukjom pa shanz nel Perímetro, mas nos tocaban las más feas y gordas, y salíamos den a la ciudad en busca de los fukjoms irisinos. Los ilegales, a los que nos permitían entrar» (Paz Soldán, 2014: 116).

El sexo deja de ser un encuentro íntimo para convertirse en un trámite rutinario. Los cuerpos se convierten, una vez más, en objetos que pueden ser usados por la voluntad del más fuerte; en este caso concreto, para conseguir un placer rutinario. De esta manera se cosifica totalmente dicho acto, junto a las personas que lo están realizando. Las palabras del narrador sobre la tercera protagonista, Yaz, acerca de uno de los hombres con los que

existencia a lo largo de toda la novela de un presente continuo que se desliza entre la realidad opresora de SaintRei y la victoria de las fuerzas insurgentes de Orlewen (Noguerol, 2013: 22-28).

¹⁵ Las drogas también resultan fundamentales en el mundo irisino. Suponen el principal vehículo para acceder a la religiosidad que impregna la cultura nativa, y como tales son ampliamente usadas por los habitantes de la isla (una de estas sustancias, con importantes rasgos psicotrópicos, es el «jün»). Por otro lado, otro tipo de sustancias (las principales son denominadas «swits») permiten a los *shanz* sobrevivir y poder cumplir con su trabajo. Son drogas utilitarias que, sin embargo, provocan un considerable daño debido a su uso indiscriminado y abusivo: «Entre los recetados para sus dolencias y los que tomaba por su cuenta tenía como para crear una poción mágica utilizando su bodi como una olla sin fondo. Un alquimista novato» (Paz Soldán, 2014: 4).

¹⁶ Resulta interesante destacar que el lenguaje usado por Paz Soldán en esta novela responde también a una visión cinematográfica de la realidad. El cine añade un elemento más, aunque de gran importancia, a la sexualidad enfermiza que presenta el texto, ya que sirve como referente cultural para la creación pornográfica (Seoane, 2017: 268-269).

mantiene relaciones, resultan suficientemente reveladoras sobre este aspecto: «Biasi no estaba interesado en ella, no daba para historias cándidas en la intimidad. Nada más quería desahogarse, ponerse al día con un rito animal» (Paz Soldán, 2014: 183). El amor o el deseo de mantener relaciones sexuales pasa a un segundo plano en un ambiente nocivo en el que lo único importante es satisfacer el instinto. Los *shanz* destinados en el hostil y selvático valle de *Malbado* para combatir a la insurgencia de Orlewen se convierten prácticamente en animales, sin apenas resquicios de humanidad en muchas ocasiones. El sexo se convierte, por lo tanto, en un fallido intento de evasión que termina convertido en una enfermiza rutina.

A través de la historia de Yaz, el lector se adentrará en uno de los aspectos más desagradables de la sexualidad. La materialidad y fragilidad del cuerpo, así como la necesidad de dar salida a los instintos más básicos que atesoran los personajes en su interior lleva al narrador a mostrarles de manera animalizada. La escatología se mezcla con el placer y con la satisfacción de las exigencias corporales y vitales básicas en un escenario que desagrada, al mismo tiempo que la obscenidad y la lujuria se combina con las drogas ante los ojos del lector. La deshumanización de los personajes se manifiesta, de esta manera, a través de la visión de su espacio más íntimo. Así se narra una de estas escenas, en la que una Yaz que ha dejado de lado la razón y la atención a su deplorable estado físico provocado por la ingesta de drogas se deja llevar por sus instintos, al convertir la suciedad que la rodea y la totalidad de su ser en parte de la experiencia:

La cama era angosta y no estaba sola. Él gritó que hacía mucho ruido, lo acababa de despertar, que se callara, mañana sería un día pesado. Ella quiso saber si su boca no estaba sucia, si no olía a vómito. Él dijo que sólo lo sabría si la besaba. Ella qué esperas. Él se echó a su lado y la besó. La cama crujió y ella creyó que todos se despertarían. (...) Él bajó su mano, metió sus dedos y jugueteó con ella; ella le pidió que parara porque iba a orinar, iba a orinar, tarde, y él sacó la mano mojada y dijo que su orín olía a perfume, lamió sus dedos, metió su mano en la boca de ella y ella dostá tu anillo, qué anillo, el de casado, y él te equivocas nostoy casado, tú eres doctor, sí lo soy, y ella dijo que para cerciorarse de eso debía mostrarle la cam, y siguió cayendo, pero él dijo que no tenía ninguna cam y le mostró su anillo, y vio las iniciales de él y de su madre y sintió que la mierda se le amontonaba en el culo y se fue en mierda, no me veas plis no me veas así, siempre he querido verte así, él se desnudaba y le tapaba la boca (Paz Soldán, 2014: 207-208).

4. La teoría de los mundos posibles en la narrativa de *Iris*.

El ámbito lingüístico tiene siempre una gran importancia dentro del análisis literario. En el caso de la obra de Paz Soldán, el lenguaje se caracteriza por su complejidad. El reflejo de un dialecto español ficticio caracterizado por la gran influencia del inglés y por su claro carácter coloquial ofrece una visión cercana de la población y los personajes, introduciendo al lector en un mundo degradado y anodino en el que viven. Sin embargo, ello añade una gran dificultad a la hora de la comprensión. El análisis de la semiótica ofrecida nos permite observar también el ambiente opresivo del texto.

Si nos centramos en la teoría de los mundos posibles, lo verosímil se convierte en la unidad de medida para diferenciar los grandes tipos de universos diegéticos que son posibles en la ficción. *Iris* correspondería con un mundo tipo II, en términos generales. Estamos ante un espacio que no presenta las reglas propias del mundo objetivamente real (lo que correspondería al tipo I), pero sus normas sí resultan creíbles, posibles, teniendo siempre como referencia este otro universo. Se trata, por lo tanto, de un lugar verosímil en el que una serie de rasgos propios de nuestro mundo (capitalismo brutal, torturas, control corporativo de todos los aspectos de la vida del individuo) ya se encuentran en nuestra propia realidad. La versión extrema de ellos es lo que nos presenta *Iris*, y este mismo hecho es el que lo configura como un universo distópico. Todos ellos son atributos ya presentes en nuestro universo. Como intentamos mostrar, este tipo de ciencia ficción cumple el objetivo de reunirlos de tal manera que resulten sorprendentes para el lector, con lo que se cumple el objetivo de causar un mayor efecto en él, convirtiéndose la literatura en un instrumento de denuncia social. No obstante, también encontramos rasgos propios del mundo posible tipo III, en todos aquellos momentos en los que las acciones sobrenaturales relacionadas con Orlewen y los rituales irisinos en torno a *Xlött* transgreden la verosimilitud que podemos esperar en el resto de la obra (Albaladejo, 1986: 58-60). A pesar de que estos rasgos no son mayoritarios en la novela, y se nos presentan solo puntualmente (son mucho más comunes en el conjunto de relatos de *Las visiones*, como hemos visto en el ejemplo de *El rey Mapache*), si nos atenemos a la «ley de máximos semánticos» (Albaladejo, 1986: 61-62), el texto de Paz Soldán correspondería a un modelo de mundo tipo III, al incluir tanto elementos propios del

modelo tipo II como del modelo tipo III. Esta clasificación nos presenta el armazón semántico-extensional que posteriormente se puede dividir en una serie de submundos dentro del espacio mental del mundo posible de *Iris*:

todos los mundos y submundos expresados por el texto literario son alternativos de otros mundos efectivamente actualizados o actualizables o hipotéticamente actualizables, y uno de los mundos no efectivamente realizados de la estructura de conjunto referencial de naturaleza ficcional es, dentro de dicha estructura, el que desempeña una función equivalente a la que el mundo real efectivo tiene en el conjunto referencial regido por un modelo de mundo del tipo I (Albaladejo, 1986: 82).

Iris se nos presenta como una compleja macroestructura que se adapta con bastante exactitud a la teoría de los mundos posibles. La falta de un narrador único que exponga las características generales del mundo incide en la construcción de un espacio diegético subjetivo y parcial; a través de las experiencias de los cinco protagonistas de la novela: Xavier, Reynolds, Yaz, Orlewen y Katja. En cada uno de los capítulos vemos a un narrador extradiegético, no representado, que se entremezcla con un narrador sí representado (que además es coprotagonista de la historia y que nos puede estar contando su propia versión manipulada de lo subjetivo), intradiegético, lo que permite contraponer ambas perspectivas (Todorov, 1981: 60-63). Tendremos, por lo tanto, cinco fábulas parciales que coinciden con las fábulas personales de cada una de estas figuras. Esta fragmentación del texto nos ofrece una serie de perspectivas que no tienen una intención totalizadora, sino que disponen los rasgos principales de este mundo degradado y embrutecido. Son una serie de espacios semánticos abiertos y disímiles que, sin embargo, comparten una serie de rasgos en común que permiten configurar al lector su propia visión de la distopía irisina. La focalización externa de la novela permite que se presenten una serie múltiple de perspectivas con el objetivo de ofrecer al lector un panorama más amplio del mundo diegético, además de evitar que la narración exponga una única verdad. Se intenta construir un narratorio extradiegético que sea capaz de observar el disímil conjunto de circunstancias que hacen de *Iris* un espacio degenerado, siendo un elemento imprescindible para que la distopía pueda provocar un cambio de visión hacia nuestra sociedad (Genette, 1989: 270-321).

El análisis de la disposición macroestructural de la fábula en *Iris* se adapta también, en términos generales, a la división según cada uno de los personajes protagonistas. Es la

interrelación entre las fábulas parciales que nos muestra lo que sustenta el esqueleto global de la obra, ya que «La fábula es la base que sostiene la macroestructura textual y, lógicamente, el texto narrativo todo» (Albaladejo, 1986: 135). Paz Soldán dispone cinco grandes fábulas parciales como sustrato básico, correspondientes a cada una de las diferentes focalizaciones que se relacionan con un protagonista. Teniendo en cuenta que los cinco personajes presentan por separado parte de la fábula general, el fragmentarismo y la multiplicación de ideas y visiones que se trasladan a cada capítulo dificultan la linealidad de la fábula. Sin embargo, y a pesar de esta falta de claridad que se dispone (lo que contribuye al carácter de desasosiego y falta de seguridad que configura el conjunto del mundo distópico), el orden de aparición de cada una de estas fábulas parciales junto a los protagonistas sigue un orden lineal en el tiempo que nos lleva desde la presentación inicial de la isla de Iris y de su sociedad a través de las experiencias de uno de los soldados corporativos, Xavier; hasta la victoria final de las fuerzas insurgentes irisinas que consiguen el control del Perímetro, base de SaintRei, en el apartado dedicado al personaje de Katja. En el espacio textual que deviene entre ambos momentos se nos muestra la brutalidad de las tropas *shanz* contra la población irisina, y el enfrentamiento entre ambas sociedades (final de la parte de Xavier, junto a la parte de Reynolds), la lucha contra la creciente insurgencia en el entorno hostil del valle de *Malbado* (parte de Yaz), y la construcción del personaje de Orlewen como líder de los insurrectos (en la cuarta parte). Por último, destacaremos también cómo se producen ciertos enfrentamientos entre las visiones contrapuestas de los diferentes personajes, lo que añade una mayor tensión a la macroestructura (principalmente debido a la falta de claridad sobre lo sucedido con Xavier, como ya hemos estudiado, y a la inclusión de la compleja fábula parcial de Orlewen, que resulta en gran medida indeterminada), además de que es el conjunto de estas cinco fábulas fragmentarias lo que permite al lector comprender la estructura global del mundo diegético.

5. Conclusiones

Iris se configura desde el primer momento como un complejo mundo diegético en el que se entremezclan múltiples perspectivas de una serie de personajes tan disímiles entre ellos como

para ofrecer una amplia selección de las ideas y valores que se debaten en esta compleja sociedad. La concatenación de fábulas parciales que hemos presentado recrea un espacio fragmentario en el que no hay verdades absolutas (ni desde unos órganos oficiales cuyo único objetivo es seguir obteniendo beneficios, ni desde unos grupos insurgentes unidos por el fanatismo religioso), lo que ayuda a conformar uno de los rasgos básicos de esta distopía: la falta de objetivos vitales de la mayoría de los personajes, sumidos en un constante intento de supervivencia que, sumado a los procesos de deshumanización seguidos por las directrices de SaintRei, objetualizan y acaban con la personalidad tanto de los irisinos (que son considerados como un pueblo inferior cuya única utilidad es su imprescindible trabajo en las minas) como de las tropas de soldados *shanz* (que sufren como una condena su internamiento en esta isla, sirviendo solo como brazo ejecutor de la represión que el régimen necesita).

Hemos mostrado también la fuerza que adquiere un género como la ciencia ficción (a través de un subgénero híbrido como es la distopía *ciberpunk*) como método de extrañamiento sobre el propio lector que, tras la inmersión en el mundo diegético creado por Paz Soldán, puede establecer paralelos con su propia realidad; en la cual las aparentes exageraciones de esta obra encuentran un fundamento. En la isla de Iris se entremezclan todos los rasgos que hemos estudiado (deshumanización y *objetualización* de la población, injusticia generalizada y admitida, sexualidad vista de una manera utilitaria), creando los componentes necesarios para la construcción de la distopía. La población, tanto nativa como foránea, se encuentra sometida a grandes presiones por parte de los dos elementos que controlan esta región: la naturaleza radioactiva y la brutal corporación de SaintRei. El complejo entramado político de este entorno muestra grandes paralelos con nuestra propia sociedad, como hemos ido presentando a lo largo de este escrito. El capitalismo de nuestro mundo real ya no resulta tan fácil de justificar para un lector que ha observado cómo son las condiciones de vida de un entorno extremo originado por la necesidad de obtener mayores beneficios. Este ejemplo de ciencia ficción ayuda a un cambio global de perspectivas sociales, gracias al ataque indirecto que realiza sobre las ya mencionadas guerras de Iraq o Afganistán, por poner un ejemplo, o al trabajo esclavo al que muchas compañías someten a miles de personas del primer mundo. También nos ofrece muchas más perspectivas de estudio futuro como la enorme influencia de los estupefacientes en la población, el entramado religioso

construido por la población nativa o el trabajo inhumano que se realiza en las valiosas minas irisinas.

En definitiva, Paz Soldán ha creado un universo diegético de gran complejidad que ofrece una prospección de nuestra propia realidad, distorsionada y enclavada en un ambiente postapocalíptico. La reflexión sobre una sociedad cambiante y compleja como la nuestra es la base de una gran parte de la literatura contemporánea. La ciencia ficción nos demuestra en *Iris* su fuerza como género dispuesto a cuestionarse unos valores y verdades absolutas que, de otra forma, encontrarían una menor capacidad de expresión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ALONSO, Carlos J. (1989): «Civilización y barbarie», *Hispania*, 72, pp. 256-263.
- ANDERSON, Perry (2012): *El Nuevo Viejo Mundo*, Madrid, Akal.
- BLAIM, Artur (2016): «A Conspiracy of the Rich: Dystopianizing the Real in More's Utopia», *Utopian Studies*, 27, pp. 601-614.
- BOSTIC, Adam I. (1998): «Automata: Seeing Cyborg through the Eyes of Popular Culture, Computer-Generated Imagery, and Contemporary Theory», *Leonardo*, 31, pp. 357-361.
- CALDERÓN, Sara (2016): «El monstruo como epidemia: avatares de la monstruosidad en *Iris*, de Edmundo Paz Soldán», en [<https://journals.openedition.org/amerika/7110>] (3/06/2018).
- DE GANDÍA, Enrique (1962): «Sarmiento y Su Teoría de Civilización y Barbarie», *Journal of Inter-American Studies*, 4, pp. 67- 87.
- DÍEZ, Julián y Fernando MORENO, eds. (2014): *Historia y antología de la ciencia ficción española*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ, Roberto (1989): «Algunos usos de civilización y barbarie», *Revista Mexicana de Sociología*, 51, pp. 291-325.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- IRRIBARREN, Javiera (2017): «Tecnociencia, virtualidad y poshumanismo: la era infotécnica en tres novelas de Edmundo Paz Soldán», *Nueva revista del Pacífico*, 66, pp. 133-148.
- KROEBER, Karl (1998): *Romantic Fantasy and Science Fiction*, New Haven (Connecticut), Yale University Press.

- LÓPEZ, Estrella (1991): «Distopía: Otro final de la utopía», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, pp. 7-23.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2020): «Epílogo: el final de los inicios especulativos latinoamericanos (temas, características y autores)», en Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat (eds.) *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana, pp. 445-498.
- MAIER, Linda S. (2011): «A McOndo Writer's Take on Literature in the Era of Audiovisual and Digital Communication: The Case of Alberto Fuguet's "Las películas de mi vida"», *Hispania*, 94, pp. 406-415.
- MONTOYA, Jesús (2017): «De *Río fugitivo* a *Iris*: poshumanismo, forma y discurso en la ficción reciente de Edmundo Paz Soldán», *El Taco en la Brea*, 6, pp. 201-219.
- MORENO, Fernando (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions.
- NOGUEROL, Francisca (2006): «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html> (1-06-2018).
- (2010): «Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)», en Gianfranco Zicarelli (coord.), *Cuatro paisajes*, Roma, Instituto Cervantes, pp. 87-116.
- (2012): «Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última narrativa latinoamericana», *Zama*, 4, pp. 53-64.
- (2013): «Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español», en Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid, Iberoamericana, pp. 17-31.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2014): *Iris*, Madrid, Alfaguara.
- (2016): *Las visiones*, Madrid, Páginas de espuma.
- RABKIN, Eric (2004): «Science Fiction and the Future of Criticism», *PMLA*, 119, pp. 457-473.
- RIPPL, Gabriele (2015): «Introduction», en Gabriele RIPPL (ed.), *Handbook of Intermediality*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 1-31.
- RIVERO, Giovanna (2020): «Ciencia ficción boliviana (1864-1967)», en Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat (eds.), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana, pp. 131-156.
- RUIZ, Ricard, (ed.), (2014): *Mañana todavía. Doce distopías para el siglo XXI*, Barcelona, Fantasy.
- SAID, Edward (2010): *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.

- SCHMEINK, Lars (2016): *Biopunk dystopias. Genetic engineering, Society and Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.
- SEOANE, José (2017): «Procedimientos cinematográficos en la narrativa de Edmundo Paz Soldán», *Tropelías*, 27, pp. 263-279.
- SUVIN, Darko (1984): *Metamorfosis de la ciencia ficción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premià.

«NOCHES CANÍBALES ALREDEDOR DE MI CADÁVER»: EL UNIVERSO

ABYECTO EN LAS PROSAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

GEMA BAÑOS PALACIOS

gema.bannos@uam.es

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: En este artículo queremos adentrarnos en la oscuridad del universo desplegado en las prosas de la autora argentina Alejandra Pizarnik, dueña de un vasto legado que, en parte, ha sido menospreciado por la crítica debido a la transgresión textual que presenta, tanto en los temas, frecuentemente volcados en el erotismo exacerbado, como en el lenguaje empleado, que trastoca las normas gramaticales y se asienta en un juego descarnado. De este modo, trazaremos una serie de vinculaciones entre aquellos textos que le han impulsado al reconocimiento, especialmente su poesía, pero también sus diarios, en los que despliega su anhelos literarios y frustraciones, e incidiremos en sus prosas, tanto aquellas que fueron publicadas en vida, reunidas bajo el membrete de «relatos» en su *Prosa completa*, como los llamados *Textos de sombra*, publicados solo de forma póstuma. En ellas nos encontramos con un verdadero «carnaval» textual que se erige como una joya sin parangón dentro de la tradición de la literatura hispánica, en cuyo estudio merece la pena detenerse para apreciar los cimientos de una ficción forjada gracias a la escritura de la herida.

Palabras clave: Abyección, Textualidad, Malditismo, Transgresión, Corporalidad.

Abstract: In this article we want to enter into the darkness of the universe unfolded in the prose of the Argentine author Alejandra Pizarnik, owner of a vast legacy that, in part, has been underestimated by critics due to the textual transgression it presents, both in the themes, often turned to exacerbated eroticism, and in the language used, which disrupts the grammatical rules and is based on a crude game. In this way, we will trace a series of links between those texts that have propelled her to recognition, especially her poetry but also her diaries, in which she displays her literary longings and frustrations, and we will focus on her prose, both those that were published during her lifetime, gathered under the heading of "stories" in her *Prosa completa*, and the so-called *Textos de sombra*, published only posthumously. In them we find a true textual "carnival" that stands as an unparalleled jewel in the tradition of Hispanic literature, in whose study it is worthwhile to pause to appreciate the foundations of a fiction forged thanks to the writing of the wound.

Keywords: Abjection; Textuality; Malditism; Transgression; Embodiment.

1. Más allá de la «niña náufraga»: el sujeto escindido pizarnikiano

Alejandra Pizarnik no es una autora desconocida. Sin duda es vasto el compendio de estudios, artículos y monografías consagradas a la obra de la poeta desde la fecha de su muerte e incluso anteriores a esta, dado que Pizarnik se forjó un lugar dentro del campo literario ya durante la década de los sesenta. Sin embargo, cuando nos acercamos a algunos de estos trabajos, nos encontramos con que a menudo se incurre en un error grave: el de hablar de la poeta desde el personaje (o mejor, los personajes) que ella construyó para sí de manera constante en su escritura, tanto en su poesía como en sus prosas. Tal y como señala Fiona J. Mackintosh en su estudio *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik* (2003), tras su muerte, varios fueron los homenajes en los que sus amigos y compañeros escritores la recordaron como una figura infantil¹, pese a que la autora contaba ya treinta y seis años de edad en el momento de su fallecimiento a causa de una sobredosis de Seconal, que desconocemos si fue intencionada o por el contrario se trató de un accidente (122).

Si bien es cierto que no podemos ignorar que la propia escritora a menudo se presentaba como un sujeto excéntrico y especialmente teatral, que «jugaba a ser Alejandra» y se resistía a asumir responsabilidades propias de la vida adulta como la manutención económica, resulta muy limitador reducirla a un disfraz que la autora se había fabricado desde su adolescencia. Alejandra Pizarnik poseía una gran capacidad para la fabulación y practicó sin precedentes el arte de la mascarada, de forma que supo ocultarse de manera sorprendente, especialmente a través del lenguaje y de la literatura, cauce que le permitió escalar hasta rozar la cima de sus ficciones. Sin embargo, ella era consciente de este engaño, que en cierto modo también era un autoengaño, tal y como recoge en algunos escritos autobiográficos. Por ejemplo, en este testimonio recogido en una carta: «Me siento aún adolescente, pero por fin cansada de jugar al personaje alejandrino. De todos modos, no hay ante quien jugar, a quien escandalizar, a quien conformar» (Pizarnik, 2017: 112). Resulta significativo que Cristina Piña en la minuciosa biografía sobre Pizarnik, reserva un espacio considerable de la misma para abordar

¹ Fiona Mackintosh señala algunos ejemplos de esta infantilización de Pizarnik. Por ejemplo, Cortázar en *Aquí Alejandra* se refiere a ella como bicho, Raúl Gustavo Aguirre en *Memoria de Alejandra* la describe como «una niña triste que creía en la magia», y Olga Orozco en su *Pavana para una infanta difunta* apela a Pizarnik como «pequeña centinela» y «pequeña pasajera».

la etapa adolescente de la escritora. A lo largo de casi un capítulo, Piña desmenuza los detalles del proceso madurativo de Alejandra Pizarnik en el momento de sus primeras manifestaciones de excentricidad, pues ya durante los años escolares en secundaria (1949-1953) luchó por convertirse en la «chica rara», tanto por su lenguaje irreverente y sembrado de palabras groseras que no estaban bien vistas en las mujeres de clase media, como por su indumentaria, que está más próxima a una forma de vestir a lo «garçonne» (2005: 28 y 29). Además, fumaba a escondidas y se acostumbró a consumir anfetaminas, debido a su obsesión por adelgazar². Otro de los aspectos que la crítica aporta en esta aproximación biográfica de la escritora es que Pizarnik pudo haber iniciado un tratamiento psicoanalítico con León Ostrov, su primer analista, debido a los problemas que padecía a la hora de hablar, una suerte de «freno que la hacía titubear en el comienzo de las palabras» y que identificaron con tartamudez (2005: 27).

Resultaría muy extenso trazar un relato minucioso sobre todos aquellos aspectos que hacían de Alejandra Pizarnik una figura singular, pero lo que sí me parece sumamente interesante es destacar la idealización que a menudo se ha utilizado para abordar estos detalles que la autora sin duda escogió para recrear a la escritora que deseaba ser. El último del que quisiera dejar constancia es una semblanza urdida por Ivonne Bordelois, quien fue amiga íntima de la poeta, que además se ha encargado de compilar y trabajar en algunas ediciones póstumas de sus obras como su correspondencia. Cristina Piña recoge estas palabras que Bordelois dedica a la voz de su amiga, que nos parecen muy reveladoras:

Siempre me ha llamado la atención el que, entre las muchas semblanzas publicadas en torno a Alejandra, no se haya hablado nunca —salvo en una rápida referencia de R. Alonso— de la extraordinaria voz de Alejandra y de su aún más extraordinaria dicción. Alejandra hablaba literalmente desde el otro lado del lenguaje y en cada lenguaje, incluyendo el español y sobre todo en español, se la escuchaba dentro de una esquizofrenia alucinante. Por un lado, el ritmo de sus palabras entrecortadas imprevisiblemente producía un cierto hipnotismo, semejante al que inspira mirar viejas fotos donde reconocemos rasgos, sí, pero de todos modos tan inesperados como oblicuos. O era como un tren en que cada vagón corriese a distinta velocidad, con ventanas titilando arbitrariamente, y una locomotora oscura e inexplicable arrastrándolo todo como un silencioso y nocturno huracán (Piña, 2005: 47).

² Piña señala que es muy probable que empezara consumiendo anfetaminas para no engordar, algo que era muy común a principios de los 50, pero que luego se convertiría en un hábito ya que le procuraban una lucidez especial para escribir y vivir por la noche. El hábito del consumo de fármacos fue una constante a lo largo de su vida, que ella adoptaba como remedios para sus dolencias como el insomnio y el dolor de espalda, etc. (Piña, 2005: 35).

Desde la perspectiva de una figura especialmente cercana a la poeta como fue Bordelois, esa supuesta «tartamudez» no era sino un don lingüístico en la escritora, porque le confería una dicción estrictamente suya, muy peculiar y hermosa. Pese a lo extraordinario que subyace en esta ruptura que presenta Pizarnik, es preciso poner de relieve que fueron muchos los obstáculos con lo que se encontró para poder emprender su vocación, que no era otra que la escritura. Quizá el mejor espejo para aproximarse a esa compleja y ardua pugna entre su consecución del ideal como escritora y su vida de permanente exiliada, de trabajos interrumpidos y lecturas interrumpidas se encuentra en sus monumentales diarios. En ellos asistimos a la búsqueda de la identidad a través de la constante deconstrucción del yo y la disgregación en una multiplicidad de voces.

Patricia Venti dedica su estudio *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) a rastrear los rasgos propios del dictum pizarnikiano a través de sus diarios, y hace hincapié en la censura que se llevó a cabo en la primera edición de Lumen, en la que se omitieron muchos pasajes de los mismos³. Venti realiza un exhaustivo trabajo en el que podemos asistir a una indagación en el sujeto pizarnikiano que en sus textos autobiográficos no puede presentarse como un yo total y cohesionado porque, su forma de vivir es un espejo de su escritura, es decir, aquello que domina es la rotura, la dispersión (52). Venti pone como ejemplo esta sentencia recogida de sus *Diarios*: «Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos» (2013: 663). Este aborto figurado, asumido desde el dolor por no poder llevar en sus entrañas un texto, tuvo una traducción tal vez demasiado literal en su propia vida, ya que durante su estancia en París un embarazo no deseado le lleva al hospital y al aborto real. Según Patricia Venti es posible afirmar que ningún rostro aparecido en sus *Diarios* es la Pizarnik autora real, aunque podamos reconocerla en todos ellos, porque no existe un yo cerrado sino un abanico indeterminado de yoes. A continuación, Venti explica la encrucijada a la que los lectores se ven incesantemente conducidos: «La entidad ontológica del «cuerpo-yo» está ausente, de hecho, cuando creemos haber enmarcado o delimitado su representación, solo encontramos una ausencia» (68). Esta trampa que la autora nos tiende está profundamente relacionada con

³ Para profundizar en el tema de los diarios expurgados se recomienda la lectura del artículo de Patricia Venti “Los diarios de Alejandra Pizarnik. Censura y traición” en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 26, 2004. Disponible para su lectura en: «<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>».

la caracterización que Pizarnik hace del cuerpo, un cuerpo que, según Venti, se presenta como inacabado, en estado de continua expectación y apertura, que no deja de desplazarse y, por tanto, se representa como una resistencia al relato (2008: 69). Pizarnik necesita transformar su cuerpo en materia literaria, y esto provoca una escisión profunda en su escritura autobiográfica, pero también se canalizará a través de sus ficciones, ya sea en poemas o textos en prosa. En su poesía, que en gran medida se ha convertido en la obra distintiva de la autora, aparece una pluralidad de personajes o de metáforas que aluden al yo, como la pequeña naufraga o la viajera. Todo este despliegue de versiones pizarnikianas son una muestra de la fragmentación que la misma escritora reconoce en sí misma. Es preciso remarcar que la tarea poética es una exigencia en Pizarnik, y al mismo tiempo es una necesidad vital, una manera de estar y de posicionarse en el mundo. Se trata de una empresa arriesgada en tanto que compromete la vida hasta el extremo de asimilarla como lo único que da sentido a su existencia. A continuación, profundizaremos un poco más en cómo se hace presente la vocación literaria en Alejandra Pizarnik y en los peligros que entraña su postura vital ante esta.

2. La vocación literaria: el sueño de una narración inalcanzable

Creemos que resulta esencial definir con mayor rigor cómo se produce una relación de mutua interdependencia entre la vida y la literatura en Alejandra Pizarnik para poder entender por qué su creación derivó en la construcción de un universo ficcional tan revolucionario y transgresor como el que dio a luz a partir de 1968. Cristina Piña, en su artículo “La poesía como riesgo y necesidad” dentro de su volumen de ensayos *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* (2011) apunta hacia una actitud perfectamente reconocible en Pizarnik, y es que comprende la poesía como un camino de conocimiento total, tanto de la subjetividad como del mundo, de manera que su postura es cercana a la de los poetas malditos, que escriben poesía poniendo en juego la vida y las experiencias límites del yo, con el modelo por excelencia en la figura de Arthur Rimbaud (66). Así, Alejandra Pizarnik rompe con la distinción entre esfera artística y experiencia vital, tal y como atestigua en muchas ocasiones en distintos textos. Un fragmento extraído de sus *Diarios*, citado en multitud de trabajos, se hace eco de esta asunción de vida desde la literatura: «La vida perdida para la

literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues este no existe; es literatura» (405). El tono negativo empleado por Pizarnik en esta entrada, —en el que asume que se encuentra «atrapada» dentro de su propia creación literaria, lo que inmoviliza también por extensión su propia vida—, contrasta con otras afirmaciones que resultan constantes en su obra, aquellas en las que muestra una fe rotunda en la palabra, a la que convierte en instancia de salvación, como en este otro escrito de sus diarios: «¿Posibilidad de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco» (215).

Tal y como señala Cristina Piña en su artículo, la confianza radical en el lenguaje que atraviesa toda su obra va acompañada de una postura diametralmente opuesta, es decir, la certeza de que las palabras no son capaces de dar cuenta del sujeto, no sirve para acceder al conocimiento total. La convivencia de estas dos maneras de enfrentarse a la creación literaria ocasionará también una división en el sujeto, una pugna constante entre la necesidad de escribir y el deseo de poder narrarse de manera fiel. Nuevamente, en sus *Diarios* nos encontramos con una manifestación rica en detalles sobre las pretensiones literarias de Pizarnik. En ellos resulta constante la alusión a un proyecto del que no conocemos demasiado, pero sí podemos afirmar que se trata de un texto en prosa, posiblemente una novela, en la que deposita sus anhelos y a la que se quiere consagrar para poder dejar a un lado su poesía, como leemos en esta entrada:

Quiero escribir cuentos, quiero escribir novelas, quiero escribir en prosa. Pero no puedo narrar, no puedo detallar, nunca he visto nada, nunca he visto a nadie. Tal vez si me obligaran a ver, si me obligaran a expresar fielmente lo que veo. La poesía me dispersa, me desobliga de mí y del mundo.... No sé por qué me parece que una novela así es un verdadero acto de creación. Porque la poesía no soy yo quien la escribe (2013: 417).

Existe una tensión sostenida entre el texto en prosa (soñada) y los textos poéticos creados, que, sin embargo, no le llegan a complacer; su escisión con la subjetividad es tal que llega a afirmar que ella no es la autora de sus poemas, es decir, no se reconoce en ellos, los siente a menudo como textos ajenos, nacidos de otra pluma. Desde mi punto de vista, esta aparente proyección de una hipotética novela lo que hace es postergar o atrasar el momento en el que el pulso mantenido con la escritura libre su última batalla. También se pone de relieve que la autora a menudo quiere despojarse de todo artificio y perfeccionar un estilo

que apueste por la sencillez y la claridad. Su exploración e indagación en el lenguaje le llevará a tomar anotaciones febriles sobre el estilo de otros escritores, de manera que llega a conformar un verdadero mapa de lecturas en el que merecería la pena detenerse⁴. No obstante, la propia Pizarnik sabe, y deja constancia de ello por escrito, que ese texto en prosa de gran sencillez no le pertenece: sus ficciones son fragmentos que avanzan a la par que sus poemas. De este modo, en una entrada se interroga: «¿Por qué escribo? Para asombrarme, yo, que nada sé de las palabras. Mi utópico afán es llegar a escribir en una prosa simple, chata, común, sin imágenes poéticas. O sea, tengo nostalgias del pensamiento más o menos lógico de los demás» (2013: 675). También se reprocha el hecho de escribir cotidianamente sus diarios, que abarcaron la totalidad de los años de producción literaria, desde 1956 hasta 1972, aunque de este último año apenas han sido publicados algunos fragmentos, porque la autora afirma que le proporcionó «la fantasía de una falsa facilidad literaria» (2013: 499).

Pese a que la vocación siempre estuvo muy clara en Pizarnik, podemos advertir que a menudo ella se sentía presa de una gran ignorancia, y se lamentaba de carecer de una técnica, de una capacidad innata para dar con la expresión adecuada. Escribir no fue, en ningún momento, un camino fácil, aunque fuera el camino elegido. Pizarnik se refiere a sí misma como una «exiliada del lenguaje», y también como una mera traductora, ya que en más de una ocasión reconoce que sus palabras nacen a partir de imágenes visuales, es decir, partía de un elemento plástico para conseguir un producto lingüístico. No resulta descabellado tratar de comprender por qué la autora se imagina como una «pintora de las palabras», ya que, como nos recuerda Cristina Piña en su artículo “Entre literatura y pintura. Formar de morir” (2011), Pizarnik asistió en 1954 al taller de Batlle Planas, y produjo una considerable cantidad de dibujos al estilo Klee. Normalmente regalaba estas pinturas a sus amigos, pero también llegó a exponerlos en 1965 junto a Mujica Láinez en “El Taller” (106). En cierto modo, en su forma de distribuir los versos sobre la página también nos encontramos con un paralelismo pictórico, una insistencia en el protagonismo tanto de las palabras como de los silencios (espacios en blanco). En la entrevista “El poeta y su poema” (1968) Alejandra Pizarnik define de la siguiente manera su proceso de creación del poema, y como podemos

⁴ Sus *Diarios* constituyen un testimonio fascinante no sólo de sus propios dilemas con la escritura, sino también un cuaderno de lecturas de gran riqueza. No solo aludirá a los autores que le merecen admiración sino también a aquellos que no han conseguido impresionarle.

observar, este no solo se encuentra profundamente ligado al dibujo, sino que podemos reconocer que nace a partir de un proceso visual en el que las palabras aparecen gracias a su evocación plástica:

Lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual (2015: 299, 300).

Este «llamado ritual» en el que convocaba a las palabras sin duda está vinculado con su obsesión por conseguir hallar la palabra precisa para cada texto, en un acto obsesionante que muestra un trabajo incesante, hasta conseguir «arder en el lenguaje». Antes de abrir paso a las prosas que hacen estallar la creación pizarnikiana, queremos anotar algunas líneas sobre el contraste existente entre la contención de sus textos poéticos más destacados y la carcajada desgarradora de sus prosas obscenas.

3. Miedo de ser dos camino del espejo: de la depuración al desbordamiento en la obra pizarnikiana

Si bien ya hemos apuntado algunos rasgos que caracterizan la escritura de Alejandra Pizarnik, en las líneas que siguen persigo rescatar el abismo existente entre algunos textos de la autora argentina, sin que esto sirva para dividir su producción literaria en dos universos independientes. Más bien lo que se pretende demostrar es que todos los textos beben de la misma fuente y atienden a un mismo pulso literario. María Negroni, en las primeras páginas de su estudio *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), explica con acierto esta consideración de su obra como un todo: la crítica y escritora argentina relata cómo trató de descifrar los textos «malditos» de su producción para destapar si, bajo su aparente rostro obscuro y lúgubre, enmascaraban un mundo más vivo. Se han dado en llamar textos «malditos» a los reunidos en el volumen *Textos de sombra y últimos poemas*, libro no publicado en vida por Pizarnik, sino que vio la luz en 1982, diez años después de su muerte, y del que se hicieron cargo Olga Orozco, poeta y amiga de Alejandra Pizarnik, y Ana Becció. Más adelante podremos detenernos en algunos detalles de este libro. Negroni, en su trabajo, narra su comprensión de los poemas pizarnikianos como «pequeñas fortalezas» que dejaban al

margen el resto de su producción literaria; sin embargo, en un momento dado, su lectura viró hasta que le condujo a sacar una conclusión muy distinta: descubrió que los textos desechados, es decir, estos textos en prosa de carácter transgresor, eran un verdadero «testigo lúcido» dentro de su obra (2003: 36).

Así, nos encontramos con que esos textos que aparentemente desechó la propia autora, en realidad no hacen sino completar el significado de sus textos canónicos, sus obras poéticas. Negroni subraya que dentro de este «pequeño teatro» pizarnikiano se produce un juego de máscaras, dado que, como ya hemos mencionado, necesita ocultarse en el lenguaje y para ello se desdobra en múltiples voces. Recoge en una sentencia la búsqueda de Pizarnik valiéndose de una magistral metáfora: «se observa hasta la desesperación y de ese modo dibuja lo que no tiene nombre: escarba, como un eterno doctor Frankenstein, en los cementerios de una subjetividad elusiva para construir con fragmentos de cadáveres un simulacro de vida» (2003: 34). Esta danza macabra recreada por Negroni se corresponde fielmente con el desbordamiento que caracteriza a estos textos escritos durante la última etapa de su vida, es decir, a partir de 1968, a pesar de que ya anteriormente había escrito y publicado *La condesa sangrienta*, reescritura de la obra homónima de la autora surrealista Valentine Penrose.

Podríamos aventurarnos a afirmar entonces que la escritora decidió encubrir esa parte de sus escritos por temor al juicio de los críticos y lectores. Sin embargo, resulta muy interesante contrastar estos textos descarados, obscenos, con el discurso que vertebra en su correspondencia. Evelyn Fishburn en su artículo “Different aspects of humour and wordplay in the work of Alejandra Pizarnik”, dentro del volumen *Árbol de Alejandra: Pizarnik Reassessed* (2007), resalta el contraste entre el estilo serio y atormentado de sus diarios, frente al tono jocoso y sugestivo de sus cartas. En su correspondencia Pizarnik despliega continuamente las alas de su imaginación y añade juegos de palabras, dibujos, mezcla registros y lenguajes, y a menudo emplea alusiones sexuales y escenas. Fishburn afirma que «sus juegos de palabras pirotécnicos son una estrategia para desterritorializar el lenguaje y liberarlo de los usos cliché» (38). Estas estrategias lingüísticas se convierten en un cauce para la transgresión textual que está presente en sus obras clasificadas por Ana Becció dentro de su *Prosa completa* bajo el rótulo de «humor»: *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* y *Los poseídos entre lilas*. Pese a que me detendré a hablar sobre ellas más detenidamente en el siguiente apartado, sí me gustaría adelantar uno de sus rasgos principales, que no es otro que el erotismo exacerbado

presente en ellas. En estos textos emerge la carnalidad y la pulsión sexual que en muy raras ocasiones aparece en su obra poética, o al menos, en algunas de sus obras más destacadas y reconocidas, tales como *Árbol de Diana* o *Los trabajos y las noches*. Profundizaré brevemente en este hiato que aparentemente se impone entre sus prosas y su poesía para poder entender el alcance de sus textos últimos, que en términos goyescos son, en cierto modo, sus «pinturas negras».

Diferentes voces críticas han coincidido en señalar las características más destacables de la poesía de Alejandra Pizarnik: una brevedad extrema junto a una gran concentración léxica, así como una gran rigurosidad en la selección de palabras. En Pizarnik no nos encontramos con referencias cotidianas, sino con un paisaje abstracto, un universo cerrado en el que un conjunto de palabras configura la esencia de su poética. César Aira señala que la autoexigencia de brevedad está directamente relacionada con los criterios de calidad y pureza que son vertebrales en su poesía (2001: 41). El modelo poético en que Pizarnik se apoya para condensar exactitud, brevedad y fijación es el aforismo, tomando como modelo el libro *Voces* de Antonio Porchia⁵. Carolina Depetris, en su complejo estudio sobre la obra de la poeta, relaciona esta brevedad propia de sus poemas con la consideración de la imagen en el surrealismo, ya que esta es el resultado de un proceso creativo en el que rige la condensación de la expresión. Así, señala una cuestión importante: «una poética que instala la brevedad y la contención como elementos constitutivos de una poesía tendiente a reducir el temor posible que abre la ambigüedad y la fragmentación puede ya no encaminarse hacia la palabra perfecta sino hacia un agotamiento léxico» (2004: 57).

Depetris señala una posible vía para comprender el porqué de esta trampa que Pizarnik se tiende a sí misma: la existencia de una doble poética en su obra, es decir, el despliegue de dos poéticas contrapuestas, —que no se anulan entre sí, sino que se complementan y se necesitan la una a la otra para sostener la estructura del proyecto pizarnikiano—. Estas dos poéticas son bautizadas como «poética del temor» y «poética del deseo». Con respecto a la poética del temor, la estudiosa afirma que se trata de un temor que no es paralizador, sino que más bien funciona como un revulsivo: recordemos, por ejemplo, que en la entrevista que

⁵ *Voces* se convierte en un libro tan esencial para Pizarnik que la poeta le dirigirá algunas cartas a Porchia para hacerle saber su valor. En una de ellas, fechada el 20 de abril de 1963, le escribe lo siguiente: «¿Cómo hablar de lo indecible? Sólo por medio de las Voces. Sólo ellas han logrado hacer pleno este lenguaje, sólo ellas han sabido llenar de sangre las palabras y transformarlas en la Palabra, la única valedera». (Pizarnik, 2017: 148).

le realiza Martha Isabel Moia, la poeta sentencia: «Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo» (Pizarnik, 2015: 312). Depetris explica que escribir contra el miedo supone no escribir el deseo, por lo tanto: «temor y deseo son las dos caras posibles de una dicotomía que Pizarnik establece entre lo decible y lo indecible» (2004: 53). Define esta «poética del temor» como aquella que, por miedo a perder la identidad, invoca la fragmentación, ambigüedad e inefabilidad. Este temor lo equipara con la imagen del jardín, recurrente en muchos de sus escritos, un jardín que representa la contención y que muy probablemente encuentre su raíz en la lectura de Lewis Carroll. Pizarnik revela la importancia que posee para ella este jardín, símbolo de un centro en el que puede hallar la estabilidad: «Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: «Solo vine a ver el jardín». Para Alice y para mí, el jardín sería el lugar de la cita o, dicho con palabras de Mircea Eliade, *el centro del mundo*»⁶ (2015: 311).

Frente al temor, se alza el deseo, la materialización de lo indecible; este ya no puede hallarse en el seno de un jardín ideal que sirve de refugio, sino en el jardín prohibido, que, desde el punto de vista de Depetris, apunta directamente a la topografía del bosque. La crítica afirma que tender al centro siempre sin llegar jamás se convierte en aquello que sustenta el ejercicio poético pizarnikiano (2004: 58). El deseo se caracteriza precisamente por la ausencia, por aquello que tiene como condición la falta, una tendencia hacia lo otro. De este modo, es posible afirmar que la poesía de Alejandra Pizarnik se origina a partir de una tensión dialéctica insuperable, presente tanto en sus escritos críticos como en sus poemas; por ejemplo, en «Fragmentos para dominar el silencio» leemos unas palabras reveladoras: «Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aun si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino.» (Pizarnik, 2011: 223).

Antes de adentrarme en el universo abyecto característico de la última etapa de la escritura de Alejandra Pizarnik, encuentro necesario remarcar un detalle más sobre la poesía de la argentina, y es que, tal y como ha apuntado Patricia Venti, el cuerpo es el gran desaparecido en sus versos. La fisicidad, la carnalidad, no estará presente en su obra hasta la

⁶ En cursiva en el original. Cabe matizar que esta frase que Pizarnik repite no procede de la famosa obra *Alice's Adventures in Wonderland* sino de *Through the Looking-Glass*: «I only wanted to see what the garden was like, your Majesty».

publicación de *La condesa sangrienta*, así como en su último libro de poesía publicado en vida, *El infierno musical*. A continuación, veremos cómo esta irrupción del cuerpo está vinculada con el giro hacia una escritura transgresora y en los márgenes del canon.

4. El universo abyecto de Alejandra Pizarnik

La escritora Ana María Moix en su artículo aparecido en prensa “Prosa de una belleza mágica” (2002) traza una breve semblanza sobre la primera edición de la *Prosa completa* de Alejandra Pizarnik, de la que subraya la excepcionalidad de la narrativa pizarnikiana, que acude a mirarse en el espejo de la propuesta oulipiana: «Los personajes de estos textos son, como los Queneau o Roussel, criaturas puramente verbales, y ni ellos ni sus actos tienen referencia fuera del mismo texto: están y acontecen solo por obra y gracia del lenguaje que los sustenta»⁷. En estos textos hay una apuesta firme de alteración del sentido mediante la invención de palabras y la modificación de refranes o frases hechas para alumbrar nuevos significados. Moix señala además que la pluma de Pizarnik no participa solo de un ávido juego de combinatoria, sino que recalca en una suerte de teatro del absurdo en el que subyace un desgarramiento terrible: «Este humor alcanza su máxima y terrible profundidad metafísica en *Los perturbados entre lilas*, obra de teatro digna de figurar entre lo mejor de Alfred Jarry, Ionesco y Beckett»⁸. Patricia Venti reconoce que en la escritora argentina existe un deseo de ir más allá de las fronteras de lo literario al convertir su escritura en una herida abierta del canon, que se encuentra en la periferia en cuanto a formas de clasificación genérica ya que en ella coexisten prosas y textos dramáticos en los que hay injertos poéticos, como en la anteriormente mencionada *Los poseídos entre lilas*, así como poemas con una selección léxica transgresora (2008: 12).

Si bien resulta complejo señalar cuál fue el momento vital en el que se produjo el viraje de la literatura pizarnikiana hacia el extremo de la balanza más próximo a la muerte, podemos

⁷ Este artículo fue publicado en El País el 6 de abril de 2002. Puede leerse completo en su versión online en: https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html.

⁸ Ver nota anterior.

deducir a partir de sus propios escritos autobiográficos que la publicación de *Extracción de la piedra de la locura* en 1968 supone un antes y un después dentro de su producción artística. En una carta de ese mismo año a su amiga Ivonne Bordelois, en la que relata algunos detalles sobre la planificación de su viaje a Estados Unidos gracias a la concesión de la beca Guggenheim, Pizarnik le confiesa a su interlocutora la escisión que ha supuesto este poemario, tanto vital como escrituralmente:

¿Recibiste mi librito que te mandé esmeradamente? Mi librito funesto y pobrecito – está tan denso de muerte. Siento que con él terminé con un estilo o lo que se llame. Pero necesité escribirlo, palabra por palabra lo compuse combinando vértigos y sensaciones inefables. Ahora no puedo releerlo. La figura se ha cerrado. (2017: 108)

La autora reconoce que aquello que ha arañado de manera definitiva sus versos es la muerte, lo que convierte este volumen en un libro «funesto» que, sin embargo, necesitó poner por escrito. Si bien es cierto que la muerte siempre había estado muy presente en sus poemas, es muy probable que Pizarnik hacia 1968 empezará a caminar por el filo del abismo, tras la pérdida de su padre, la asunción de la orfandad, y posteriormente la angustia que le provocó su frustrado viaje a Nueva York, sumamente tormentoso tal y como lo relata en sus cartas a Bordelois. Este terminaría desembocando en una visita fugaz y precipitada a París, la ciudad en la que más libre se sintió para escribir durante su estancia de cuatro años (entre 1960 y 1964). Sin embargo, el viaje esperanzador resultó finalmente un desencuentro con un pasado que había quedado definitivamente atrás. A partir de 1970 comienzan las crisis que desembocarán en dos intentos de suicidio, así como periodos de varios meses en el hospital. Curiosamente, no a todos sus correspondientes con los que compartía una estrecha amistad les habló con sinceridad de aquellos duros sucesos, sino que inventó «que había sufrido un accidente de auto» (2017: 158). A pesar de aquella terrible caída, Pizarnik no cesó de escribir, de librar su batalla vital frente al papel, y fue en esos años cuando dio a luz a algunos de sus escritos más revolucionarios y transgresores, haciendo gala de una libertad sin parangón.

Por supuesto, no solo los hechos biográficos fueron los causantes de esa transformación en su escritura. Creemos que resulta fundamental prestar atención a sus lecturas de aquella etapa, pues Pizarnik no podía comprender la escritura sin un diálogo con otros autores. Así, nos encontramos con que hubo una figura que fue más que una referencia para Pizarnik, un escritor que se convirtió en la encarnación de su herida. Nos referimos a Antonin Artaud, con el que toma contacto de una forma temprana en 1959 mientras cursa sus estudios en la

facultad. Ya en ese momento su descubrimiento le supone un gran desgarramiento interior, sin embargo, no es hasta 1965 cuando publica en la revista *Sur* un ensayo sobre Artaud titulado *El verbo encarnado*, hoy reunido en su *Prosa completa* (2015: 269-273). En este texto, desgana el vínculo entre la vida y la escritura en Artaud y pone el énfasis en el desajuste entre la palabra y el pensamiento. Recordemos que el autor francés fue un escritor que se resistió a las clasificaciones y que rechazó vivamente la literatura tradicional, así como la separación entre la cultura y la vida⁹. Artaud fue un escritor difícilmente clasificable: autor de *El teatro y su doble*¹⁰, dejó como legado reflexiones sobre el lenguaje que han sido fundamentales para el pensamiento filosófico de autores de Gilles Deleuze o Maurice Blanchot. La enfermedad mental que padeció le provocó terribles sufrimientos y, por tanto, quiso establecer otra manera de entender el lenguaje a partir de pulsiones corporales como el grito, los gestos, el llanto o los espasmos. Michel Foucault en su *Historia de la locura* alude a la excentricidad de la literatura de Artaud cuando afirma que la locura «se desliza entre los intersticios de su obra, ella está precisamente en la falta de obra, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tienen final» (1997: 301).

Nuria Calafell Sala en su tesis doctoral *Sujeto, cuerpo y lenguaje: los diarios de Alejandra Pizarnik* (2007), profundiza en el vínculo literario entre la escritora argentina con Artaud, y señala que «la herida fundamental» pizarnikiana solo encuentra su reparación mediante un trabajo exhaustivo con el lenguaje en el que trata de llevar a cabo una resignificación del mismo mediante la corporalidad. Pizarnik escribe a menudo sobre la necesidad de buscar otras formas de expresión, por un lado, porque persigue «una fórmula discursiva que atente contra la lógica del sentido» y por otro lado, «el registro de una huella que perfora y atraviesa el orden de lo simbólico para permitir el acceso a ese espacio prohibido y escondido donde se produce el despertar de las pulsiones corporales» ya que estas inciden sobre el orden simbólico en «un doble movimiento de destrucción y reconstrucción del sujeto y de su

⁹ Sirva de ejemplo el comienzo de su obra *El ombligo de los limbos*: «No concibo una obra separada de la vida. No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente en mí» (Artaud, 2002: 13).

¹⁰ El teatro fue su principal campo de experimentación. En *El teatro y su doble* articula una teoría sobre las artes visuales en la que aboga por recuperar el verdadero lenguaje del teatro, «un lenguaje de gestos, de actitudes, de expresión y mímica, de gritos y onomatopeyas» que posea tanta importancia como las palabras (Artaud, trad. Virgilio Piñera, 1969: 200). Además, apuesta por una poética de la crueldad, en la que aparezcan violentas imágenes físicas que produzcan impacto en la sensibilidad del espectador.

cuerpo» (73). En 1933 en su *Cuarta carta sobre el lenguaje* Artaud apostaba por el regreso a una dimensión física del lenguaje de forma que se produjera una huida del logos hacia la afectividad y la fisicidad, y las palabras se percibieran como movimientos primarios simples y abiertos hacia el mundo. Calafell Sala lo explica así: «El lenguaje se aparta de la influencia del logos y se inscribe en los márgenes de la diferencia, esto es, de su propia forma olvidada y ninguneada en el momento de la constitución de la función simbólica». Y a continuación añade un aspecto que nos parece fundamental en la poética pizarnikiana: «Su materialidad, su sonoridad, su respiración, se ponen entonces en movimiento y arrastran consigo la construcción de un cuerpo nuevo». (75). Esta posibilidad de construir un cuerpo nuevo a través de una transgresión del lenguaje desde el propio lenguaje nos parece una de las claves para entender la morfología de sus «textos malditos».

En su poesía también hallamos una progresiva disolución del sujeto, pues Pizarnik abandona el yo poético que predominaba en sus anteriores poemarios, para inclinarse hacia un verdadero estallido de los pronombres que apuntan a un desdoblamiento. Veamos algunos ejemplos extraídos de su último poemario publicado en vida en el año 1971, *El infierno musical*. En el poema “Piedra fundamental” leemos: «algo en mí no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella» (2005: 264). En este poema en prosa percibimos una tensión entre ese yo poético que se desdobra a través del pronombre de la tercera persona con el que también se nombra a sí misma, pero desde una sutura que provoca extrañeza y vértigo en el lector. Esta oscilación entre los referentes será una constante en su poesía de este periodo, que a menudo consigue crear un vértigo en el que predomina el balbuceo, próximo a una búsqueda de lo ininteligible que está directamente relacionada con la apuesta de Artaud. En el poema que da título a la obra, “El infierno musical”, hallamos una sucesión de versos de extrema brevedad y que subrayan el dominio de los silencios de la página en blanco. En esta ocasión Pizarnik muestra sin adornos el afán de ruptura absoluta de los corsés lingüísticos: «la cantidad de fragmentos me desgarran / impuro diálogo / un proyectarse desesperado de la materia verbal / liberada a sí misma / naufragando en sí misma». (2005: 268). El último ejemplo poético que queremos exponer aquí presenta la ambigüedad del sujeto poético y se cierra con uno de los versos más importantes dentro de su obra, pues subraya la eterna brecha entre el signo lingüístico y la realidad a la que alude. El poema se titula “La palabra que sana” y dice así: «Esperando que un mundo sea desenterrado por el

lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio [...]. Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa» (2005: 283).

Recuperemos ahora los textos en prosa que merecen un acercamiento fidedigno. Cristina Piña ha dedicado varios artículos a profundizar dentro de este universo obscuro pizarnikiano, por lo que seguiremos algunas de sus argumentaciones. En primer lugar, nos parece destacable señalar el término «palabra desnaturalizada» utilizado por la crítica en su artículo “Una estética del desecho” para aludir a las estrategias urdidas por Pizarnik en estos textos en los que irrumpe la obscenidad y la escritura adopta la forma del exceso. Piña nombra una estética del desecho en la que el cuerpo reclama su materialidad haciendo gala de un lenguaje brutal, procaz, por lo que «aparecen úteros y sexos y dedos lúbricos y violarios, casas de citas y sonidos orgasmiales» (2011: 56). Condensa el estilo urdido por la escritora con la siguiente sentencia: «Es un verdadero volcán en el que la voz se carnea en su goce, en la abundancia vertiginosa y casi repugnante de los acoplamientos entre risa y sexo». Piña apunta a que nos hallamos frente a un lenguaje poco habitual, construido a partir de cortes, añadidos e injertos, que van más allá de la habitual intertextualidad pizarnikiana; se trata de una operación violenta que podría entenderse como intersexualidad textual debido a que los fragmentos, las palabras, «se acoplan exhibiendo sus suturas y articulándose en formas monstruosas» (2011: 59). Además, esta es una escritura que se opone claramente a aquella que había practicado hasta mediados de los sesenta, es decir, en la que se aferraba a un léxico muy reducido y de extremada contención, de forma que podemos afirmar, junto a Piña, que existe una desnaturalización tanto de la subjetividad como del lenguaje inmediatamente anterior. Finalmente, la crítica crea una serie de términos para intentar explicar estas estrategias transgresoras urdidas por Pizarnik: textos cambalache¹¹, textos vampiros y textos autofágicos. Con estos términos aquello que persigue es nombrar desde unos parámetros comprensibles la capacidad que tienen los textos para adoptar continuas e imprevisibles metamorfosis o engullirse entre sí con no escasa violencia.

Podemos vincular esta estética propia de la prosa pizarnikiana a la del cuerpo grotesco tal y como lo define Mijail Bajtin en su estudio sobre François Rabelais: «el cuerpo grotesco es el que no está listo ni acabado, sino en estado de perpetua construcción, creación y

¹¹ Con ‘cambalache’ en Argentina, Uruguay y parte de Chile se refieren a un intercambio, un trueque. También designa a un comercio en el que se adquieren objetos de segunda mano.

movimiento» (2005: 285). Resulta remarcable señalar que, dentro del contexto argentino, existieron otras voces femeninas que articularon un discurso que está próximo al de los textos de la última etapa de Pizarnik. Erika Martínez Cabrera en su tesis doctoral *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80* (2008)¹² se ocupó de analizar el imaginario siniestro que emerge en algunos poemarios escritos por mujeres durante dicha década en Argentina, y extrajo como conclusión que una serie de poéticas confluyeron en la construcción de un carnaval negro, escenificación de lo siniestro que tiene su origen en el ambiente de autoritarismo de la dictadura militar y la intensificación de la lógica patriarcal. En estos poemas aparecen elementos propios del carnaval, que también son propios de la obra de Pizarnik, como la retórica del exceso, la risa, el disfraz y las máscaras. El cuerpo representado es un cuerpo grotesco sobre el que se vuelca la violencia y la presencia de la mascarada pone de relieve la normalización de lo atroz desplegada por la dictadura. (543-544). Si bien fue otro el contexto en el que se fraguó la creación pizarnikiana, nos parece relevante remarcar el hilo común, transversal a varias generaciones de poetas argentinas, de un imaginario capaz de nombrar la violencia y el horror.

Los robos y saqueos perpetrados por Alejandra Pizarnik entroncan con un rasgo muy destacable de sus prosas anotado por Patricia Venti: la reescritura y el aprovechamiento por parte de su autora de otros textos propios. Así, en *La escritura invisible* explica que en la correspondencia de 1968 mantenida con Osías Stutman, que vivía en EEUU, empleaba divertimentos verbales que luego iba a incorporar en *La bucanera de Pernambuco*. Ambos practicaban desde la época que se conocieron juegos de palabras conseguidas a partir del recurso de la paronimia, deformante del sentido léxico. Venti aventura que quizás el sentido del título de esta obra, *la bucanera*, pueda buscarse en esa práctica del saqueo textual y la piratería de la propia escritora, experta en manipular el lenguaje y jugar con la mezcla de idiomas. A continuación, argumenta que este estilo no se encuentra completamente aislado dentro de la literatura hispanoamericana, pues, bajo el nombre de «neo-barroco», englobó a una escritura paródica y deconstructora de la que el mayor representante fue Severo Sarduy. En el contexto argentino, las obras que pudieron tener una influencia decisiva son *Ova completa* (1987) de Susana Thénon, *En la marmédula* de Oliverio Girondo (1954) y *Tres tristes*

¹² Esta tesis se publicó en forma de libro en 2013 en la editorial Iberoamericana/ Vervuert bajo el título *Entre bambalinas. Poetas argentinas tras la última dictadura*.

tigres (1965) de Cabrera Infante. Sin embargo, tal y como la crítica apunta, hay algo que sienta la diferencia entre estos textos y *La Bucanera*, y es que este último tiene como tema fundamental el sexo. La desestabilización semántica se consigue a través de una transgresión gramatical en la que reina la ambigüedad y queda al desnudo el carácter múltiple del lenguaje. Finalmente, Venti apunta hacia la ilegibilidad del texto lograda por Alejandra Pizarnik y resume su efecto con las siguientes palabras:

Se trata, en suma, de un recorrido paradójico en el cual el lector es obligado a leer y desleer, y a veces incluso a tachar, mientras camina en medio de un «vertedero» lingüístico donde la palabra propiamente dicha, sometida a un operativo escatológico, se ha convertido en lápida o letrina. (Venti, 2008: 143)

Estos desechos del lenguaje a los que apuntan tanto Piña como Venti, recuerdan a unos famosos versos de Pizarnik, que dicen así: «una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo / la rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos» (125). Es decir, no parecen tan distantes estas dos posturas en su poesía y en su prosa, pues precisamente lo que buscan es adoptar una posición en las afueras de lo normativo, en los márgenes, y desde allí reescriben el mundo.

Probablemente los textos que más han ahondado en los escritos transgresores de Pizarnik son el artículo “La palabra obscena” (2011) de Cristina Piña y el libro *El testigo lúcido* (2003) de María Negroni. Nos referiremos a ellos a continuación para abordar los tres textos que mejor representan este universo obscuro en la autora: *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Piña, en primer lugar, delimita lo que entiende por «obscuro» en un texto literario: «lo siniestro, lo fatal, lo fuera de escena» (2011: 20). Pese a su vinculación con el erotismo y la pornografía, delimita una serie de diferencias, pues desde su perspectiva lo obscuro sería aquello que está más allá del placer y es por tanto «inarticulable, ilegible, irrepresentable, pues se hunde en el tabú» y coincide con el instinto de muerte. Posteriormente, recuerda que, si bien en Rimbaud ya existía una articulación de lo obscuro, es en los *Cantos de Maldoror* (1868) de Lautréamont donde estalla la búsqueda del absoluto mediante una sexualidad ligada a la muerte, el sadismo y el crimen, de manera que se erige como una obra radicalmente transgresora, ya que enuncia aquello que está prohibido nombrar. Una vez delimita aquello que entiende por obscuro, la crítica señala que antes de que aparecieran estos textos firmados por Alejandra Pizarnik no se habían conocido obras de escritoras que hablaran desde la obscenidad; una de las pioneras en ese sentido fue Anaïs Nin, que en sus monumentales diarios sí hace referencia explícita al sexo y al incesto; además,

Nin escribió novelas eróticas por encargo. Desafortunadamente, en la tradición literaria ha persistido una obcecada censura ante la literatura escrita por las mujeres hasta el punto de valorarse qué temas son los adecuados y cuáles podían llegar a condenarlas al olvido¹³.

En el caso de los textos de Alejandra Pizarnik se ha ejercido una gran censura hasta el punto de dejar que permanezcan inéditos muchos de los escritos en los que se hace referencia no solo a la pulsión de goce sino al deseo homosexual¹⁴. El único texto editado de entre sus prosas en el que se muestra una sexualidad lésbica —y sádica— es en *La condesa sangrienta*, publicado originalmente en la revista mexicana *Diálogos* en 1965 bajo el título “La libertad absoluta y el horror”, posteriormente en la revista argentina *Testigo* en 1966 y finalmente en forma de libro en 1971. Resulta complicado determinar el género de este texto, compuesto por una elogiosa introducción sobre el libro de Valentine Penrose, del que extrae gran parte del material literario, así como la fuente histórica del personaje central de la obra, la condesa húngara Erzébet Báthory, a la que se le ha atribuido el asesinato de más de seiscientas mujeres. Este relato cruel se compone de once capítulos en los que describe las torturas a las que sometía a las jóvenes que encerraba en su castillo, un despliegue de manifestaciones de la crueldad y del sadismo que provocaban el éxtasis en la condesa, perfectamente resumido en este párrafo: «Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo» (Pizarnik, 2015: 287). La obra de Pizarnik es una depuración del texto original de la escritora surrealista Valentine Penrose, un texto que era prácticamente desconocido en esa época y que debió fascinar a la poeta argentina. María Negroni en su ensayo *El testigo lúcido* (2003) dedica muchas de sus reflexiones a profundizar en esta obra pizarnikiana, ya que en ella encuentra un índice en el que se anuncia el comienzo del fin, un anticipo de la derrota, pues se aproxima poco a poco al vacío semántico, un lenguaje que no es otro que el lenguaje de la muerte. Además, la protagonista, la condesa Erzsébet, es tal vez la más lograda de esos personajes en los que la autora se multiplica y fragmenta, en su eterna búsqueda por hallar un cuerpo textual posible. También profundiza en la imaginería gótica

¹³ Para profundizar en esta censura constante a la escritura de las mujeres se recomienda la lectura del ensayo de Joanna Russ *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Barrett, 2018.

¹⁴ En *La escritura invisible* Patricia Venti recoge algunos de los títulos de textos en prosa de Alejandra Pizarnik que aún no han visto la luz y que permanecen inéditos en el archivo de Princeton. En ellos, además de abundar las alusiones sexuales, se hace referencia de forma explícita a las relaciones sexuales lésbicas.

del castillo en el que acontecen las terribles ceremonias de muerte y éxtasis y lo señala como un símbolo clave de la insubordinación en Pizarnik. A partir del levantamiento de esta fortaleza, se inaugura en su escritura una serie de textos de sombra que atentan contra la norma y truecan «la *coincidentia oppositorum* por el galimatías del caos» (45).

Los poseídos entre lilas, concebido como una pieza teatral, funciona como un texto bisagra, ya que en él todavía persiste el tono elegíaco de los poemas, pero se encuentra mezclado con súbitos estallidos de humor corrosivo en el que ya está presente lo obsceno. Resulta muy interesante trazar un paralelismo con la obra en la que se mira, *Final de juego* de Beckett, ya que, desde el punto de vista de Negroni, parece que el final del juego que se libra en este texto es precisamente el de la poesía; de alguna forma, las reglas se ponen sobre la mesa y la herida queda a la intemperie: esa escisión entre las palabras y la realidad (2003: 81). El robo de Pizarnik llega hasta el extremo de apropiarse de la estructura de la obra beckettiana, pues tal y como Negroni refrenda, existe una apropiación constante en Pizarnik que le sirve para legitimar lo obsceno y amparar el discurso prohibido con un texto canónico (2003: 59). Como ya habíamos mencionado anteriormente en este artículo, es necesario entender la obra pizarnikiana como un todo, pues en ella abundan ya no solo los plagios y las apropiaciones de otros autores, sino también los regresos constantes al conjunto de sus textos, así como a las versiones que propone de sí misma. Todos los vocativos que se había aplicado en sus poemas como “la naufraga” o “la que murió de su vestido azul”, encuentran su doble desgarrado en su obra *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* con “Betty Laucha”, “la Coja Ensimismada”, “la bufidora”. En *Los poseídos entre lilas* también nos encontramos con dos personajes principales, Seg y Car, en el que el segundo es un espejo de la primera. Cuando asistimos al diálogo de Seg con su muñeca de color verde Lytwyn, no podemos evitar pensar en la condesa Báthory y las jóvenes de las que se sirve para alcanzar el goce. De este modo, todos los personajes se miran entre sí, pertenecen a un mismo teatro en miniatura dirigido por Pizarnik en el que dominan la fiesta, el erotismo, la infancia y la muerte. La muñeca se convierte en un doble, en un alter ego que vincula la infancia y los deseos perversos: no se trata de un ser inanimado, sino que está «hambrienta de poemas» y en ella conviven un aspecto adorable y otro siniestro¹⁵. Ludmila Soledad Barbero ha escrito sobre la relación entre

¹⁵ En *Los poseídos entre lilas*, Seg pregunta: «¿No pensás que Lytwyn es adorable y siniestra a la vez?» (2017: 187).

las muñecas de Alejandra Pizarnik y las *poupées* del artista Hans Bellmer, vinculado al surrealismo, tras el hallazgo de lo que considera una prueba de la vinculación entre ambos autores en los manuscritos de la poeta ubicados en la biblioteca Firestone de Princeton. Barbero se refiere a un texto pizarnikiano titulado “Les poupées”, acompañado de fotografías de muñecas con un parecido muy evidente con las de Bellmer. (2017: 163). Si bien parece que existan ciertas similitudes entre estas muñecas con apariencia de monstruo que hablan de una otredad siniestra y de un doble extrañado, el sadismo y la pasividad de las muñecas de Bellmer apuntan, tal y como Barbero señala, hacia una representación de los cuerpos femeninos como objetos de deseo bajo la mirada masculina, mientras que en Pizarnik son criaturas que poseen cierta capacidad de agencia (168). Cristina Piña delimita un cambio entre *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera*, y es que mientras en el primero el tono es predominantemente desolado, en el segundo solo domina un humor corrosivo deliberado, lo que unido a la experimentación semántica lo convierte en un texto de afán destructor tanto de la lengua como de la cultura en general (2011: 41). Está compuesto por veintitrés fragmentos de extensión variable en los que la repetición de lo obsceno se convierte en una lectura vertiginosa, acentuada por la inclusión constante de citas y parodias intertextuales.

Finalmente, queremos referirnos muy brevemente a los textos reunidos bajo el epígrafe «relatos» en la edición de la *Prosa completa* de Pizarnik, escritos entre 1963 y 1971, ya que son una muestra más de esa danza seductora entre el cuidado estético y los paisajes crueles. Así, los lectores no se sorprenderán —o sí— de hallar en las páginas de este volumen una multiplicidad de textos dispares, la mayoría de extensión breve, muchos de ellos destinados a publicaciones en revistas como *Sur*, *Revista de Occidente* o *Zona Franca*, entre otras. La condensación léxica y el hecho de que a menudo no exista una narración como tal sino más bien una suerte de invocación delirante, aproxima muchos de estos escritos a sus poemas en prosa desplegados a partir de la publicación de *Extracción de la piedra de locura*. Entre aquellos que podrían entenderse más próximos a un relato estricto, o tal vez a un trasunto de obra teatral, pues a menudo predominan los diálogos, podemos destacar “Devoción”, en el que recrea una breve conversación entre la muerte y una niña con su muñeca mientras toman el té, “Violario”, situado en el escenario lúgubre de un velorio, adopta tintes sórdidos porque aquello que quiere mostrar es una violación encubierta hacia la protagonista por parte de una vieja a la que se refiere como «*femme de lettres*», obsesionada con las flores. En este relato, además, resulta destacable subrayar su crítica hacia algunas célebres lesbianas dentro del

mundo literario, Renée Vivien y Nathalie Clifford Barney. En “La verdad del bosque” hace una reescritura del cuento infantil Caperucita roja, y en el más extenso, “El hombre del antifaz azul”, de *Alice in Wonderland*. En conjunto, todos estos textos unidos a los textos de sombra anteriormente abordados, conforman un universo caníbal, un “*opus nigrum*” que es un espejo de la obra poética en la que el cuerpo jamás puede pronunciarse, ya que es negado una y otra vez, de modo que halla su máxima expresión a través de la ferocidad de la escritura obscena.

5. «La obscenidad no existe. Existe la herida». A modo de final en permanente construcción

Tras haber realizado un recorrido de ida y vuelta por esa parte encubierta de la obra pizarnikiana que ha sido tachada como una verdadera excrecencia lingüística por ciertos críticos, es preciso volver el rostro hacia una frase que aparece en *Los poseídos entre lilas* en boca de uno de sus personajes: «La obscenidad no existe. Existe la herida». Y es que en Alejandra Pizarnik la escritura es la única forma de cauterizar la herida, de canalizar el dolor que atraviesa el cuerpo hacia un fin determinado: tratar de amarrar la vida y los hilos finos que la sostienen. Así, en un pasaje de sus *Diarios* leemos:

Pasa que si no escribo poemas no acepto vivir, vivirme. Pasa que la condición de mi cuerpo vivo y moviente es la poesía. [...] Todo signo de huida me duele porque me niega, me desaparece. Esto es orgullo y locura. Lo es y también a causa de lo que hago con mi cuerpo: castigarlo hasta que diga palabras, es decir poemas. Yo moriré del método poético que me creé para mi uso y abuso. Nada menos poético, pero nada más cercano —dadas mis limitaciones naturales— al verdadero lugar de la poesía. (2013: 588)

La autora no puede pronunciar con mayor claridad los límites de su desgarró. El dolor es y el dolor existe en tanto el sujeto es incapaz de hallar un cuerpo textual, pues el único cuerpo posible para ella, que aboca sus días hacia un final ya premeditado, se encuentra precisamente en la palabra poética. Infligir daño sobre el cuerpo real para poder llegar a pronunciar el temblor, el silencio, el vacío que se anuncia en ese discurso fragmentado y escindido del poema, o en ese otro discurso epidérmico que se sustenta en una reiterativa sexualidad obscena, cuyo anclaje es el desgarró metafísico y lingüístico. Tal vez los versos en los que se cifra la eterna búsqueda pizarnikiana de un cuerpo decible se encuentren en el

poema titulado “El deseo de la palabra”, que forma parte de *El infierno musical*. Este poema en prosa se cierra con esta invocación, un verdadero deseo cifrado que había permanecido agazapado en el seno de su obra poética y que, por fin, en el último tramo del sendero, emerge con una fuerza extraordinaria, con un aliento redoblado. Queda esperanza: «Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir» (269-270). Estos versos de respiración entrecortada suponen una llama encendida en el candil, ese que permanece intacto en medio de la oscuridad de la obra de Alejandra Pizarnik, porque su legado y su alcance es de tal magnitud, que todavía tendremos que seguir pensando en trazar caminos alejados de los senderos principales, siguiendo los márgenes, para recorrer nosotros de algún modo los mismos lugares que la escritora argentina persiguió transitar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, César (2001): *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Ediciones Omega.
- CALAFELL SALA, Núria (2008): *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*, Córdoba, Babel Editorial.
- BAJTIN, Mijail (2005): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BARBERO, Ludmila Soledad (2017): «Las poupées de Alejandra Pizarnik» en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 10, pp. 158-172. [14/06/2021] [<https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.170>]
- DEPETRIS, Carolina (2004): *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- FISHBURN, Evelyn (2007): «Different aspects of humour and wordplay in the work of Alejandra Pizarnik» en Fiona J. Mackintosh, Karl Posso (eds.), *Árbol de Alejandra. Pizarnik reassessed*. Woodbridge, Tamesis, pp. 36-59.
- FOUCAULT, Michel (1997): *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MACKINTOSH, Fiona J. (2003), *Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Woodbridge, Tamesis.
- MARTÍNEZ CABRERA, Erika (2008), *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80*, Tesis dirigida por el Dr. Álvaro Salvador Jofré, Granada, Universidad de Granada. [20/06/2021]

[\[https://pdfslide.tips/documents/carnaval-negro-veinte-poetas-argentinas-de-los-anos-erika-martinez-cabrera.html\]](https://pdfslide.tips/documents/carnaval-negro-veinte-poetas-argentinas-de-los-anos-erika-martinez-cabrera.html)

MOIX, Ana María: «Prosa de una belleza mágica» [en línea] *Babelia*. 6 de abril 2002, [22/12/2020].
[\[https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html\]](https://elpais.com/diario/2002/04/06/babelia/1018048631_850215.html)

NEGRONI, María (2003): *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.

PIÑA, Cristina (2011): *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, [en línea], [18/02/2021].
[\[https://www.academia.edu/5633048/L%C3%84MITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES_LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK\]](https://www.academia.edu/5633048/L%C3%84MITES_DI%C3%81LOGOS_CONFRONTACIONES_LEER_A_ALEJANDRA_PIZARNIK).

(2005): *Alejandra Pizarnik: una biografía*, Buenos Aires, Corregidor.

PIZARNIK, Alejandra (2005): *Poesía completa, rosa completa*, Barcelona, Lumen.

(2013): *Diarios. Nueva edición de Ana Becció*, Barcelona, Lumen.

(2015): *Prosa completa*, Barcelona, Lumen.

(2017): *Nueva correspondencia (1955-1972)*, eds. I. Bordelois y C. Piña, Barcelona, Lumen.

VENTI, Patricia (2008): *La escritura invisible, El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos.

**EL ENCUENTRO ENTRE EL MONSTRUO Y EL MITO: EL GÓTICO
ANDINO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD EN *LAS VOLADORAS*
DE MÓNICA OJEDA**

ANDREA CARRETERO SANGUINO

ancarret@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El presente artículo pretende abordar la construcción del gótico andino como sustento para el relato de la realidad en los cuentos de *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda, desde las teorías acerca del mito. Para ello se toman como punto de partida los conceptos de heterogeneidad y transculturación que articulan las definiciones sobre la identidad y la cultura en Latinoamérica. En esta línea, la revisión de las funciones de los mitos permite vincular a las figuras que los representan con las teorías acerca del monstruo como elemento perturbador de los modelos y estrategias del poder.

Palabras Clave: Violencia, Mitología, Monstruos, Narrativa ecuatoriana, Mónica Ojeda.

Abstract: This article aims to approach the construction of the Andean Gothic as a support for the narration of the reality in *Las voladoras* (2020) by Mónica Ojeda, through the theories about myth. For this purpose, are taken as a starting point the concepts of heterogeneity and transculturation that articulate the definitions of identity and culture in Latin America. In this line, the review of the functions of myths allows linking the figures that represent them with the theories about the monster as a disturbing element of the models and strategies of power.

Keywords: Violence, Mythology, Monsters, Ecuadorian narrative, Mónica Ojeda.

«Amar y morir.

Avanzar sobre las grietas de los puentes que se quiebran

(Ojeda, 2020a: 95)

¿Cómo se cuenta el dolor? ¿Alcanza el lenguaje para narrar lo que puede sufrir un cuerpo? Estas son las preguntas a las que el lector de Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) se enfrenta al entrar en sus textos y para las cuales se intentará ofrecer una respuesta partiendo del análisis de los relatos que forman *Las voladoras* (Páginas de Espuma, 2020).

Para abordar esta tarea es esencial comprender la teoría que ofrece la propia autora acerca de su obra —ya que su rabiosa actualidad conlleva enfrentar un campo de crítica yermo a este respecto—; sin embargo, al trabajar con un sustrato cultural mítico, es preciso, por un lado, examinar las características que estos mitos poseen, para lo cual se recurrirá a la teoría que Mircea Eliade expone en *Aspectos del mito* (2000). Frente a las concepciones que se asumen sobre el mito en el siglo XIX y anteriores (es decir, como fábula, invención), los críticos actualmente lo entienden de acuerdo con su concepción en las sociedades arcaicas, según las cuales el mito designa «una historia verdadera [...], una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa» (2000: 13), pues precisamente se pretende rescatar el mito cuando se asume como un relato cuyo objetivo es «proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia» (2000: 15).

Por otro lado, la autora remite al origen andino de las figuras míticas que aparecen en los relatos, no obstante, la construcción de dichas figuras desvela los complejos fenómenos de transculturación, heterogeneidad y mestizaje a los que se refieren las teorías de Fernando Ortiz (1978), Ángel Rama (2008) y Antonio Cornejo Polar (1978) con respecto a la construcción identitaria, cultural y política de América Latina, cuyas huellas pueden leerse en la producción literaria del continente desde el siglo XVI.

Para concluir, valdrá la pena observar cómo la aproximación a la construcción de estos relatos permite abrir una línea acerca de la presencia de los monstruos de acuerdo con las ideas que expone Mabel Moraña en *El monstruo como máquina de guerra* (2017). Poner en relación estas ideas con los textos de Ojeda posibilita entender el monstruo como aquel que muestra una sociedad enferma, de la misma manera que advierte y desestabiliza dicha sociedad. Así pues, revelan un mundo asediado por todas las formas de la exclusión y de la violencia, de forma que, según los planteamientos que recoge también Francisca Noguero

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

(2020) a este respecto, el monstruo moderno se vincula con la anticatarsis, con la incomodidad y con la indomesticación.

En «La Ilíada o el poema de la fuerza», Simone Weil (1945) define la violencia como una abundancia de fuerza «before which man's flesh shrinks away» (1945: 321). Esta definición es la que recoge Mónica Ojeda para la construcción de sus textos, que comienza con una obsesión que obligatoriamente tiene que ver con esta violencia, abordada desde los límites de la crudeza y el dolor. La escritora ecuatoriana, al hablar de la abundancia de fuerza en su escritura, no solo se refiere a los hechos narrados en sus textos, sino que remite también a la existencia en la escritura de una fuerza que golpea y lleva las palabras a un plano de creación de la materia, es decir, pretende con su escritura generar experiencias y emociones sensibles que, inevitablemente, tienen que ver con la violencia, sobre y desde los cuerpos.

No obstante, el papel de la violencia en la narrativa de Ojeda, lejos de limitarse al intento de proyección de emociones físicas, tiene importancia también en tanto que ejercicio lingüístico. En “Sodomizar la escritura”, la autora ofrece una teoría para el acercamiento a sus obras partiendo de la experimentación con el lenguaje que implica el fondo de la idea de sodomizar la escritura, desarrollada también por autores como Enrique Verástegui y Angélica Liddell. Lo que propone este concepto es «la profanación; y para profanar hay que entrar con violencia en lo sagrado. Profanar, por lo tanto, implica una ética literaria: la de estar dispuesto a ensuciarse» (Ojeda, 2018b). A este respecto se puede decir que el poder del lenguaje para generar una emoción física parte de la pulsión poética que vertebra toda su escritura, pues es precisamente la presencia de un sustrato poético lo que permite alcanzar la belleza en el lenguaje y trabajar con «el instinto indomesticado de la palabra» (Ojeda, 2018b). En consecuencia, Ojeda propone la teoría —que lleva a la práctica en su ejercicio de escritura— según la cual,

la literatura es extrema solo cuando desde el principio del proceso creativo se ha asumido que el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje; que no basta con contar, sino que se necesita respirar, intuir y expandir lo que hay por debajo de lo que se cuenta (Ojeda, 2018b).

Tras sus dos novelas y el poemario *Historia de la leche* (2020), Mónica Ojeda aborda en *Las voladoras* (2020) un viaje hacia la exploración de la violencia cotidiana que tiene muchas similitudes con sus obras anteriores, pues la exploración del dolor y el miedo a través de temáticas como la violación, el incesto o el deseo entre mujeres son importantes aristas en la articulación de su obra. No obstante, en esta colección de cuentos publicada por la editorial

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

Páginas de espuma el pasado mes de octubre llama la atención porque incursiona en una geografía concreta en la que se gestan miedos y violencias determinados por el sustrato cultural que ofrece la cosmogonía andina.

La exploración de Ojeda está vinculada directamente a una búsqueda de las formas de narrar el dolor, el miedo y las diferentes violencias que nos rodean en lo cotidiano y por las cuales los lazos familiares se tornan una suerte de sogas. Para ello, en esta obra se vale de los mitos y las narraciones orales que vinculan la geografía, la cultura y la simbología andina, concretamente los mitos sobre los que orbitan cuentos como “Las voladoras”, que da título a la colección, pertenecen a la zona de la sierra ecuatoriana. No obstante, la reseña de Michelle Roche (2020) sobre la obra de Ojeda, publicada en la *Revista Colofón*, da cuenta de la presencia de figuras que no tienen su origen en la tradición andina, como el Dios-padre judeocristiano, el Gólem, el arquetipo de la bruja o las harpías, entre otros.

Como una aproximación a los aspectos del mito presentes en la obra de Ojeda y la vinculación de esta y aquel con lo sagrado, esta investigación parte de las ideas de Mircea Eliade sobre el mito, según las cuales los mitos

revelan pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la 'sobrenaturalidad') de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o lo 'sobrenatural') en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día (Eliade, 2000: 17).

El uso de la mitología local para abordar la violencia cultural y estructural del presente, partiendo del trabajo con el lenguaje para intentar contar la experiencia del dolor, permite a la autora definir su obra dentro del gótico andino. Esta característica responde a una variedad narrativa del gótico clásico que recoge particularidades del género de la novela gótica para ofrecer un relato donde lo ominoso¹ viene prefigurado por la cosmovisión andina.

Lejos de buscar únicamente el suspense o provocar el terror en el lector, pretende —mediante temas y formas vinculadas a la expresión del horror— la exploración de los mie-

¹ Esta investigación se vale de las ideas acerca de lo ominoso que plantea José Cabrera Sánchez (2020) en su artículo sobre la estética de lo ominoso en el contexto de la literatura gótica y comparado con los planteamientos procedentes del psicoanálisis. Según este autor, lo ominoso se erige como una variedad de la experiencia estética que alude «a una sensación de pérdida de familiaridad que aparece en el núcleo mismo de lo conocido» (2020:25) y refleja «un modo del vivenciar que nos expone a una suerte de subversión en la experiencia de lo cercano y conocido» (2020:26).

dos y violencias pertenecientes a un contexto social y cultural donde la geografía, la simbología y la mitología andinas ofrecen un sustrato de significación a partir del cual se construye la experiencia. Esta experiencia, marcada por la inscripción de la violencia en los cuerpos, permite ahondar en la experiencia del miedo que surge de la amenaza de lo que la violencia puede generar en los cuerpos. La mirada hacia el otro, marcada por lo violento, posibilita una reflexión sobre el daño que un cuerpo es capaz de dar y de recibir.

En primera instancia, Ojeda ofrece una definición personal y limitada a su obra, pero en la que el origen del concepto de ‘gótico andino’ remite a un artículo de Álvaro Alemán (2017) sobre la novela *Sangre en las manos* (1985), de la ecuatoriana Laura Pérez de Oleas, donde recoge «la experiencia real de la abortera clandestina quiteña Carmela Granja» (2017: 247), siendo esta la primera novela publicada en Ecuador sobre el tema del aborto. Este artículo interesa a la presente investigación en tanto que inaugura la caracterización del gótico andino y lo vincula con «una construcción narrativa que toma prestados elementos reconocibles del género literario gótico, de la novela gótica en particular, y que los incorpora dentro de un espacio institucional y discursivo comprometido críticamente con el realismo» (2017: 254). En este sentido, la construcción de los cuentos de Ojeda conecta con el esquema que ofrece Álvaro Alemán, pero lo excede; los cuentos de Ojeda, como los de Pérez de Oleas, plantean que las asociaciones —tradicionalmente positivas— vinculadas al espacio cotidiano «se trastocan y se vuelven macabras si pensamos en ese mismo significante como el lugar de la servidumbre y la crueldad privadas, como el sitio en que se ejerce el dominio y le fuerza, el estupro y la violación» (2017: 253-254); no obstante, la ‘andinidad’ en *Sangre en las manos* remite a un contexto social y cultural donde lo gótico se vincula a dos estructuras institucionales ecuatorianas como son el Penal García Moreno y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, lugares que, de un lado, están determinados como espacios hostiles y, de otro, retratan las acendrada misoginia presente en el contexto social de principios del siglo xx en Ecuador.

En tanto que góticos, los cuentos de Ojeda presentan también lugares hostiles, pero donde dicha característica viene marcada por las condiciones geográficas de la sierra andina. Asimismo, el terror y el miedo que definen el género gótico, en *Las voladoras* responden a un contexto donde las leyendas y los mitos —como el que da título a la colección— pertenecen a dicha zona geográfica y articulan en ella un sustrato cultural de significación que determina la concepción que se tiene acerca de las brujas, las aborteras, los chamanes y el poder de símbolos como el volcán o el cóndor.

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

No obstante, el gótico andino que define la obra de Ojeda también se acerca no tanto a las ideas planteadas para el género de narrativa gótica tradicional, como al modelo del subgénero del gótico sureño norteamericano —principalmente las obras producidas por mujeres²—, por plantear una vinculación mayor con los conflictos políticos y geo-culturales desde la construcción de atmósferas hostiles y tétricas que articulan el centro de un relato de terror donde la monstruosidad se presenta en formas muy variadas para arrojar luz sobre ciertos monstruos que determinan la experiencia de los sujetos en la sociedad.

En la misma línea, se puede señalar la importancia que el paisaje adquiere en esta obra —como en la novela *Mandíbula* (2018a)—, teniendo en cuenta la construcción de la atmósfera como un elemento fundamental de la novela gótica. Las ideas que Ojeda recoge en sus textos son las que el escritor H.P. Lovecraft presenta en *Horror y ficción* (2017), según las cuales «la atmósfera es lo más importante, pues el criterio último de autenticidad no es el ensamblado de la trama sino la creación de una cierta sensación» (2017: 25). Para ello, ambos escritores, rescatan la importancia de la poesía para articular un ambiente que evoque emociones como el miedo y el terror, aunque la diferencia entre ellos radique en la dirección que toma la emoción: en el caso de Lovecraft está proyectada en el personaje; en el de Ojeda, la experimentación con el lenguaje dispara la bala del horror directa a la mente de sus lectores.

En este sentido, la búsqueda de esa atmósfera turbadora permite hablar de escrituras de lo inquietante, donde la violencia —tanto la ejercida entre los personajes como la que apunta al lector— es el elemento protagonista, pues la liminalidad que define la poética de Ojeda se refiere a la narración de experiencias que se sitúan en la frontera de lo soportable, lo mirable o lo asumible. En tanto que busca la incomodidad en el lector, se relaciona con una suerte de escritura telúrica que está ligada a experiencias más atávicas y primigenias que, por tanto, permiten trabajar con espacios simbólicos y míticos.

Estos espacios simbólicos en *Las voladoras* hallan su centro en los paisajes de la sierra andina de Ecuador; el páramo, el volcán, la cabaña alejada del pueblo donde vive la abuela abortera de “Sangre coagulada” o los bosques son los lugares elegidos para la construcción

² A este respecto, el artículo de Marina Fe (2000) es relevante para esta investigación, pues apunta hacia la importancia que adquiere en los estados sureños la narrativa gótica escrita por mujeres debido a la presencia de una «relación conflictiva con el propio cuerpo y la propia sexualidad», y además revela como característica fundamental la «capacidad de dar una “forma visual” a sensaciones, sentimientos y temores. de hacer visible lo invisible y de decir lo que no debería ser dicho, contribuye a que aparezca el elemento grotesco» (Fe, 2000: 35).

del gótico andino. De la misma forma que estos espacios suponen particularidades reactualizando el género y sustituyendo a los castillos, las casas encantadas o los cementerios donde se ubicaba el relato gótico en autores como Edgar Allan Poe, las presencias sobrenaturales que otrora interpretasen fantasmas o vampiros, son ejercidas en estos relatos por figuras mitológicas que, en principio, pertenecen a un contexto andino y a partir de los cuales puede hablarse de una reformulación del concepto del monstruo.

No obstante, antes de entrar en el terreno de las figuraciones de lo monstruoso, cabe resaltar la analogía que se halla entre figuras como la voladora (“Las voladoras”), las Umas (“Cabeza voladora”), el licántropo (“Caninos”) o el chamán (“El mundo de arriba y el mundo de abajo”) y ciertos arquetipos pertenecientes a la tradición clásica y occidental, que permiten llevar a cabo una lectura desde los conceptos de heterogeneidad y mestizaje propuestos por Antonio Cornejo Polar (1978) y Ángel Rama (2008).

Para hablar de las teorías de Cornejo Polar cabe mencionar los aportes del cubano Fernando Ortiz (1978) y, más tarde, de Ángel Rama alrededor del concepto de transculturación, pues Rama aplica al terreno literario las propuestas que Ortiz dirige a un análisis de la sociedad y la cultura cubanas (aunque, de forma extensible, aplicables a toda América Latina). A este respecto, Ortiz ofrece una definición muy precisa sobre el concepto de transculturación:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación* (Ortiz, 1978: 86).

Este proceso que, según la idea de transculturación narrativa de Ángel Rama es articulado a través de las operaciones fundamentales de pérdida, selección, redescubrimiento e incorporación permite, gracias a la plasticidad cultural, «integrar las tradiciones y las novedades: incorporar los nuevos elementos de procedencia externa a partir de la rearticulación total de la estructura cultural propia» (Sobrevilla, 2001: 22).

Mediante la revisión y actualización de estos postulados, Cornejo Polar plantea el concepto de las literaturas heterogéneas, caracterizadas por «la duplicidad de los signos socioculturales de su proceso productivo: se trata, en síntesis, de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y de conflicto» (Cornejo, 1978: 12).

Al margen de estos conceptos teóricos, lo más relevante es tener en cuenta la imposición y la penetración de la cultura europea en el continente americano desde el siglo *XVI* y las formas que asume esa influencia en diferentes áreas culturales de la sociedad; así como la zona de conflicto que esto genera a la hora de producir elementos culturales que respondan a ciertas cuestiones sobre la identidad social y cultural de América Latina. Lejos de abordar una discusión teórica sobre estas cuestiones, importa a la presente investigación tener en cuenta los entrecruzamientos, aportaciones y disensiones que articulan una literatura mestiza, donde «la heterogeneidad subsiste, pues, sea que se acepte la existencia de dos estructuras distintas, sea que, aceptando solo una, se distinga dentro de ella un polo hegemónico y otro dependiente» (1978: 17).

Atravesados por la imagen del páramo y el volcán, los cuentos de *Las voladoras* reinterpretan mitos de origen clásico y/o pertenecientes a la tradición occidental; esa inserción de lo local en lo global responde al mencionado fenómeno de la heterogeneidad cultural al ser producto de una suerte de simbiosis entre la cultura occidental y las tradiciones orales pertenecientes a las poblaciones de la sierra andina de Ecuador. En este caso, la estructura del mito clásico y occidental está subsumida bajo las figuras pertenecientes a la tradición oral andina³.

En este sentido, cabe destacar la presencia del arquetipo de la bruja, que se halla en los cuentos de “Las voladoras” y “Sangre coagulada”, así como en “Cabeza voladora”, aunque existen notables diferencias entre ellos. En el primer cuento, la figura de la voladora adquiere los rasgos de una bruja con largos cabellos, un solo ojo y cuyas axilas exudan miel; su vinculación excede lo puramente mítico para representar el paso de la infancia a la adolescencia, es decir, el despertar de la sexualidad en las mujeres y revela en esta narración una violencia relacionada con el incesto entre padre e hija. Más allá de esta caracterización, cabe enlazar esta figura con el mito griego de las harpías: mujeres voladoras cuya significación —la que ha llegado hasta nuestros días— tiene que ver con la venida de la peste y el infortunio; de esta forma se explica que en la tradición oral andina exista un miedo a la aparición de la voladora por ser una mujer que vuela y se libera, en este sentido, se descubre a sí misma y se

³ A este respecto es preciso señalar que serán objeto de análisis los cuentos más representativos de la colección, aunque sin excluir ninguno de los presentes en la colección, pues todos ellos construyen una obra global que, precisamente como conjunto, ofrecen una visión panorámica de los modos de reproducción de la violencia en las sociedades actuales partiendo de figuras, espacios y lenguajes vinculados a lo mítico.

aleja del ambiente de violencia en el que vive, tal y como revela la voz narradora del cuento: «Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento» (Ojeda, 2020a: 15).

La voz infantil de “Sangre coagulada” desarrolla toda una reflexión acerca de la atracción por la sangre mediante un mural cromático formado por todas las tonalidades de rojo que esta adquiere. El relato se erige como un ejercicio de nombrar la realidad desde la experiencia de una niña a quien envían a vivir en el campo con su abuela, cuya casa apedrea la gente del pueblo como castigo social por practicar abortos a las jóvenes que quedan embarazadas. Su conocimiento de la vida animal y vegetal unido a las prácticas de curandería vinculan a este personaje con Circe, la bruja hechicera que según la mitología griega vive rodeada de aquellos que la ofendieron, convertidos en animales. En este contexto, Ojeda plantea una exploración acerca de la fuerza que ejerce la sangre respecto a los deseos, sobre qué placeres despierta la herida abierta, la visión del cuerpo herido.

A veces me corto y eso está mal, está enfermo. La primera vez que lo hice se me hincharon las mejillas y mojé mis calzones. Cortarse es difícil, caerse duele mucho, pero cuando mi carne se abre veo agua de corazón y tiemblo. Yo sé que ese líquido que brota de mí es sucio y transparente. Sé que me hace frotarme donde no debo y que crece cuando me hago cortes en las piernas y en los pies (Ojeda, 2020a: 21).

Articula alrededor de la experiencia de tener un cuerpo femenino y abyecto, las palabras con que en él se materializan el dolor y la muerte: «De nuestros vientres sale la muerte porque lo que heredamos es la sangre» (2020a: 25).

En “Soroche” se configura toda una indagación acerca del papel, no de la mirada, sino del sujeto que mira. El cóndor, desde la altura que alcanza su vuelo sobre la cordillera andina, conecta como símbolo con la visión panorámica que también puede poseer —y, de hecho, posee— la población desde las redes sociales. La era de la vigilancia permite que toda una comunidad viva la experiencia de mirar la grotesca grabación de un cuerpo abyecto y ejercer la crueldad de exponerlo *ad infinitum* mediante su publicación en la red; de forma similar a la aparición de Acteón en los mitos griegos, la mirada del voyeur viola, ya no el cuerpo, sino la propia identidad de la víctima. A partir de la utilización de varias voces, ofrece el testimonio del sujeto que posee ese cuerpo y cuya experiencia es la de la vergüenza, el asco por la propia corporalidad bajo la mirada del otro:

¿En qué estaba pensando mientras subíamos la montaña, niño? [...] En que soy, sin lugar a dudas, la persona más vomitiva del planeta, en las caras de mis amigas viéndome, en las caras de mis hijos viéndome. En las caras de mis vecinos y conocidos viéndome. En las náuseas que seguro sintieron todos ellos al verme. En mi cuerpo infecto, indigesto, repelente, repulsivo, creyéndose sexy [...] En lo horrible que es ser tan espantosa y sin embargo estar tan viva y existir en medio de la belleza más absoluta, por siempre y para siempre esperando que alguien quiera mi cuerpo y con su amor lo haga bello (Ojeda, 2020a: 86-89).

Igual que el soroche, la mirada del otro puede mantenerse fija sobre nuestras cabezas sin manifestar su presencia, revelando «que abajo todo es pequeño y miserable y que de allí provienes», que ese «es el verdadero mal de altura» (2020a: 94); es lo que hace a la protagonista ver «lo imposible, lo que no importa si es real o no» (2020a: 94) y, como el cóndor, replegar las alas desde el cielo y lanzarse al vacío contra las rocas.

El relato que cierra la colección, “El mundo de arriba y el mundo de abajo”, supone un acercamiento a las ideas de Roland Barthes sobre el mito, en tanto que habla, lenguaje, pues la escritura se convierte en conjuro constituyendo «un sistema de comunicación, un lenguaje» (Barthes, 1981: 199). Desde otro punto de vista se puede entender el mito de la reencarnación como el sustento de una comparativa con el mito del Gólem en tanto que el lector asiste al intento de un chamán de otorgar vida a su hija muerta a partir de materia inanimada, en este caso, el cadáver de su mujer. El narrador es el único padre que aparece en los textos de Ojeda bajo una mirada positiva, no como un agente en el incesto y el maltrato, sino asumiendo el rol del Dios-Padre judeocristiano (Roche, 2020) que vela por la vida de sus hijos y realiza un peregrinaje hasta la cima del volcán para devolverles el alma al cuerpo: «Un chamán no es Dios pero se le parece» (Ojeda, 2020a: 100).

No obstante, la importancia que adquiere este cuento no es tal por las figuras míticas presentes en él, sino por el sentido que adquiere el propio lenguaje. En este caso más que en los restantes se puede leer con claridad la pretensión de Mónica Ojeda en el ejercicio de narrar: «Un conjuro que hace revivir a un muerto requiere una escritura cardíaca: palabras que salgan del cuerpo para entrar en otro y transformarlo» (2020a: 101). De esta forma, la exploración del poder de la palabra para crear la experiencia de lo real a partir del conjuro conecta con las ideas de Mircea Eliade acerca del mito, pues este debe contarse en el tiempo sagrado, se reactualiza, es decir, se hace presente en la realidad. Según esto, cuando el mito se cuenta, se vive, es decir, la palabra transforma la materia, «se aprende, no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen» (Eliade, 2000: 23).

Para Ojeda la escritura es un ejercicio de conjurar en el cual, el acto de ponerle palabras a las emociones fuertes, que son las que enmudecen y desarticulan el discurso, permite que el trabajo con el lenguaje revele una transformación del texto en *otra cosa*, que no es solo una historia cruda, sino la palabra que refleja el dolor que conlleva «el deseo de proteger lo que es imposible de proteger: lo vulnerable» (Ojeda, 2020a: 114).

El último punto que cabría incluir en el análisis de esta obra es el nexo que une la filiación gótica del texto con la presencia de las figuras míticas. A este respecto, se observa que los personajes de Ojeda construyen su identidad en un ambiente donde la violencia desborda la experiencia física y psicológica, por tanto, no sólo se encuentran a merced de recibirla, sino que poseen la capacidad de darla en la misma medida. El miedo que genera la amenaza del dolor hace que los personajes se construyan como sujetos a partir del daño, de manera que su mirada hacia el otro y hacia el mundo queda atravesada por lo abyecto y lo cruel.

Es precisamente en este punto que conecta con las ideas de Mabel Moraña, pues las narrativas como la de Ojeda, cercanas al horror, sufren una especial vinculación con la presencia de lo monstruoso.

El monstruo se traslada desde las esferas de la mitología y del pensamiento judeo-cristiano hacia las áreas de la política, las artes visuales, la ficción y la tecnología, pero lo monstruoso retiene siempre en estos avatares elementos de las etapas anteriores y una relación tangencial con lo sublime, esfera esta a la que se accede a través del terror, que conecta con lo trascendente (Moraña, 2017: 34).

En este sentido, el monstruo excede la heterogeneidad al situarse como una figura de «naturaleza proteica y transgresora» (2017: 35) que puede adquirir diversas formas y cargarse de sentidos diferentes según la interpretación que se haga de los mismos, no obstante, siempre tienen que ver con una suerte de ejercicio de resistencia pues «su abyección está fuera del canon, lo rebasa, lo suprime, lo impugna desde el margen» (2017: 35).

El monstruo se sitúa en el terreno de lo liminal —cultural, corporal, simbólico, experiencial— ofreciendo una visión de lo real desde el margen de tal forma que transgrede los modos de percepción tradicionales. Esta mirada oblicua permite a Mónica Ojeda construir personajes que, en tanto que monstruos, adquieren un rol positivo, pues su interpretación tiene que ver más con una transgresión de los dictámenes sociales en favor de la construcción de identidades alternativas. En “Las voladoras”, “Sangre coagulada” y “Cabeza voladora” encontramos, como ya se ha dicho, el arquetipo de la bruja en diferentes versiones. Las voladoras revelan las «heridas en la psique» (Roche, 2020) que sufren madre e hija fruto del

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

maltrato por parte del padre, ofreciendo un modelo de conducta donde el rechazo que la sociedad tiene a estas figuras se convierte en el motivo principal de la atracción hacia ellas, pues suponen una vía de escape a la violencia. El devenir monstruo que se encuentra en “Cabeza voladora” viene prefigurado por la capacidad de un padre de besar la frente de su hija y al día siguiente degollar su cabeza y jugar con ella en el patio de su casa; no obstante, la verdadera presencia sobrenatural de este cuento la representan las Umas: las brujas que entran en la casa del asesino y celebran rituales que atraen a la narradora; en ellos se deshacen de sus cabezas porque es el cuerpo, y no la mente, el que otorga —desde el dolor y la experiencia física y contra los preceptos de la racionalidad y la lógica tradicional— un conocimiento verdadero del mundo.

En este cuento, al igual que en “Las voladoras”, puede llevarse a cabo una lectura del monstruo desde los planteamientos de David Roas (2019), que marca una diferencia en la monstruosidad, separando al monstruo de origen natural «como ocurre con los *freaks* de Tod Browning, el *serial killer* o los ataques de animales reales» (2019: 31), del monstruo fantástico. El autor se centra la categoría del monstruo posmoderno y da cuenta de una serie de rasgos esenciales que aparecen unidos a distintas variantes del monstruo en función del momento histórico y el horizonte cultural. A saber, este existe siempre en relación a lo constituido como normal y encarna la transgresión de dicha normalidad, es decir, implica el desorden, lo que explica su relación con el miedo y la presencia de una de las funciones esenciales del monstruo: «metaforizar nuestros atávicos miedos a la muerte [...], a lo desconocido, al depredador, a lo materialmente espantoso» (2019: 30) al mismo tiempo que «nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano» (2019: 30). El monstruo fantástico encarna los rasgos mencionados con el objetivo de la transgresión, no solo para representar nuestros miedos, sino también «como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos» (2019: 31), pues el quiebre de los límites del mundo conocido a causa de un fenómeno cuya dimensión imposible altera la manera natural en que suceden los hechos supone una amenaza para nuestro conocimiento; en definitiva, el monstruo fantástico subvierte nuestra idea de realidad.

Para Roas, la coexistencia de lo imposible con lo posible, su irreductibilidad y su incapacidad para ser explicado es lo que genera el «miedo metafísico», exclusivo de lo fantástico. En este sentido, la ficción posmoderna potencia «la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad y, con ello, la amenaza ontológica que esta implica para el receptor» (2019: 36). En los cuentos de Ojeda que pueden adscribirse a esta categoría fantástica, se observa que la

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

figura de la voladora tanto como las Umas suponen una anomalía que —cumpliendo con la caracterización de Roas— mantiene su dimensión imposible y terrorífica porque están más allá de la norma (*ibid.*). En consecuencia, responden a la figura del monstruo fantástico por encontrarse «más allá de lo real, más allá de lo humano y, por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro» (2019: 38).

Como ya se ha visto, la pérdida de ese valor de existencia imposible lleva aparejada la desvinculación del monstruo de las categorías de lo fantástico, no obstante, mediante la aparición de una monstruosidad real y posible, que no desarticula las nociones de realidad concebidas en el mundo moderno, no se pierde el elemento subversivo. Esto se debe a que las dinámicas que articulan la existencia de estos sujetos monstruosos siguen desafiando la norma, no ya desde el afuera en el que Roas sitúa al monstruo fantástico, sino mediante la fluctuación en el límite.

Tras esta revisión de la teoría sobre el monstruo fantástico, se evidencia que Ojeda se sirve de estos parámetros para construir los monstruos que aparecen en los dos primeros cuentos de la colección, no así en los restantes. Es por ello que se ha considerado pertinente prestar mayor atención a la teoría de Moraña (2017), que señala como «excéntrica, dispersa, intersticial, adyacente, fronteriza, reticular» la naturaleza del monstruo de acuerdo con los planteamientos deleuzianos: «Su atributo principal es la multiplicidad, su espacio es el entre-lugar, la zona de contacto, el borde, la dimensión microfísica que de pronto se expande y prolifera en una ilusoria búsqueda de universalidad» (2017: 211.).

A este respecto cabe atender a la multiplicidad de acoplamientos que supone diferentes dominios culturales y simbólicos: «los espacios mitológicos clásicos, la teratología medieval y la gran máquina de producción de subjetividad —y de exclusión— de la modernidad a las que la función maquínica del monstruo se acopla a su vez, como sugiere la teoría deleuziana» (*ibid.*). En la misma línea, el lector de “Soroche” advierte cómo en el texto se vuelve a poner en juego el papel de la mirada del otro, pues la monstruosidad corporal de Ana, la protagonista, se articula en base a exposición ante el ojo ajeno, que viola la concepción identitaria que Ana tenía de sí misma antes de que la mirada del voyeur lanzase la bala de la violencia exacerbada sobre esa concepción del sujeto. A este respecto, resulta llamativa la afirmación de Moraña sobre la actuación «sobre las formas de conciencia colectiva al representar una modalidad extremada, radicalmente *otra*, de ser social, como telón de fondo sobre el cual resaltan las figuras grotescas del proscenio» (2017: 41).

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

Llegados a este punto, es pertinente señalar que todos los cuentos de la colección podrían estar sujetos a una interpretación desde las teorías de la monstruosidad, no obstante, los casos que más llaman la atención —aparte de los ya mencionados— son “Slasher” y “Terremoto” que, pese a no sustentarse sobre mitos andinos propiamente, se erigen como ejemplos preclaros de la monstruosidad, pues

su naturaleza híbrida y fragmentaria tiene su correlato en el modo en que el monstruo ocupa los espacios geoculturales y simbólicos, habitando compartimentaciones descentradas —excéntricas— siempre como extranjero, como factor exógeno que deja al descubierto, sin pudor ni atenuantes, la distancia que lo separa de las formas de normalización de la experiencia social y de los valores que las rigen (2017: 41).

Aquí la normalización de la experiencia social es transgredida, primero, por la percepción, que en “Slasher” se articula desde el sonido, pues el cuento consiste en «un estudio del grito» (Ojeda, 2020a: 69) a partir de la experimentación musical de dos gemelas, de las cuales una es sordomuda, por tanto no puede comprender que «un sonido era capaz de hacer que los pulmones estallaran, provocar ansiedad, náuseas, tristeza, migrañas, percepción de movimientos fantasmagóricos del campo visual que muchos confundían con apariciones» (2020a: 68). Es precisamente esa sensación la que una quiere proyectar sobre la otra a través de la experiencia física del dolor. No obstante, el cuento va más allá del cuestionamiento de los modos de percepción del miedo desde lo sensorial —lo que también se halla en “Terremoto”— y se sumerge en la gestación del miedo psicológico y la capacidad del sonido para disparar en la imaginación una violencia que está aún por venir, pero que no puede evitarse: «El mundo estaba lleno de cosas terribles que podían dejar de verse si cerraban los ojos, pero los oídos no tenían párpados» (Ojeda, 2020a: 74).

Tras esta revisión de la presencia de lo monstruoso en *Las voladoras* queda claro cómo esta presencia impugna «paradigmas identitarios y nociones de orden y proceso lineal, fronteras culturales y protocolos disciplinarios que pretenden dejar al margen [...] elementos ajenos a la regulación y el disciplinamiento burgués» (Moraña, 2017: 40) como pueden ser los modos de experiencia de lo real que se plantean en estos relatos a partir de las figuras mitológicas. Asimismo, el carácter liminal, de ruptura de órdenes desde el margen, el que

explica el rechazo que inspira lo monstruoso, pero también el que permite comprender la fascinación que ejerce, ya que por esa vía se accede a la representatividad de lo sublime: a la línea que separa y que une lo humano y lo sobre-humano, lo natural y lo sobrenatural, es decir, la dualidad que nos constituye cultural y psicológicamente (2017: 41).

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

Tras esta revisión, se puede hablar de una aproximación en los planteamientos de Ojeda a la idea fundamental del estudio de Mabel Moraña, la cual parte de la noción de la máquina de guerra presente en Deleuze y Guattari (2002), según la que «la máquina de guerra apunta más allá del discurso del poder y el terror: más bien busca escapar de la violencia del aparato de Estado, de su orden de representación, aunque a veces ejerce ella misma la violencia como parte de su función de resistencia y reformulación del poder» (2017: 19). Por tanto, se confirma la articulación del monstruo en los textos de Ojeda como una máquina de guerra al suponer un mecanismo de oposición al Estado que revela la violencia que corporalidades disidentes pueden recibir sobre sí mismas y ejercer sobre los demás; en la misma medida está presente el amor como la otra cara del daño. A este respecto, la pulsión poética es el caudal por el que discurre la sangre «que contaba la verdad, la belleza» (Ojeda, 2020: 28).

La conclusión que se puede argüir tras este recorrido por la obra de Ojeda es que la ficcionalización de la realidad no fomenta en esta obra la construcción de nuevos mundos posibles, sino que desde la cosmovisión andina como un sustrato de significación que parte de las particularidades geográficas, simbólicas y mitológicas, articula un relato heterogéneo donde la experiencia de lo real golpea con toda su crudeza hasta los límites de lo narrable y lo asumible. La escritura de Ojeda es una escritura liminal en muchos sentidos, pero la realidad se articula asimismo en un límite entre el relato mítico y una narración profundamente realista, pues esos mitos están sustentados bajo una concepción del mundo comprobable y verosímil. En el límite se sitúa una escritura que, entre prosa y poesía, roza la frontera con el conjuro en la medida en que la palabra genera la realidad mítica.

En este sentido, la escritura conjura la experiencia y genera un espacio de significación donde las emociones permiten acceder a la experiencia extrema que tiene que ver con el miedo, tanto físico como psicológico, el miedo al daño que puede llegar a sostener un cuerpo mientras se encuentra en el límite con la muerte, cuánta violencia se puede verter sobre este sin cruzar el umbral.

Se busca explorar un terreno emocional desde el ejercicio escritural, donde la experiencia de tener un cuerpo conlleva sufrir el miedo y el dolor de la carne. Así, el cuerpo se vincula con la escritura en tanto que este se revela como espacio de apertura y cierre, de exploración; el cuerpo es el sustrato sobre el que se lee la huella de la violencia. Las escrituras de lo inquietante como la de Ojeda se gestan como formas de escribir desde la oscuridad, pues suponen situarse del lado del peligro y la amenaza, a la vez que permiten conocer (iluminar)

ciertas zonas que escapan a la percepción puramente sensible y tienen más que ver con experiencias emocionales intensas, que sitúan tanto los textos como la escritura en un terreno al borde de lo inefable.

Toda la colección revela una intención de conectar cielo y tierra construyendo una ficcionalización de la realidad que se sostiene en las experiencias corporales vinculadas al dolor, como el canibalismo, la autoflagelación y el incesto entre padres e hijos y entre hermanas. De esta forma, narrar lo real supone sumergirse en el lenguaje para contar la experiencia del horror y, consecuentemente, la vivencia emocional por la cual, ante la experiencia extrema —tanto del dolor como del placer—, el ser humano reacciona desde la repulsa a la vez que desde el deseo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Álvaro (2017): «Una muestra del gótico andino. *Sangre en las manos* de Laura Pérez de Oleas Zambrano», Quito, *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, 27, pp. 247–265.
- BARTHES, Roland (1981): *Mitologías*, México D.F., Siglo veintiuno Editores.
- CABRERA SÁNCHEZ, José (2020): «Lo ominoso: estética y subjetivación histórica en la literatura gótica y el psicoanálisis», Chile, *Atenea*, 521, pp. 25–40.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1978): «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4, pp. 7–21.
- DELEUZE y GUATTARI, Félix (2002): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- ELIADE, Mircea (2000): *Aspectos del mito*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós.
- FE, Marina (2000): «El gótico femenino en la narrativa norteamericana contemporánea». *Anuario de Letras Modernas*, 9, pp. 33–43.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2013): *Horror y ficción*, ed. M. G. Burello y R. H. Vilar, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- MORAÑA, Mabel (2017): *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- NOGUEROL, Francisca (2020): «El monstruo político», *III Congreso Internacional Figuras de lo Insólito. El monstruo en las ficciones española e hispanoamericana (1980-2020)*, Universidad de León, en [https://videos.unileon.es/video/5fae3a2b8f4208c6238b4590?track_id=5fae4ddb8f420840338b4567] (03/02/2021)
- OJEDA, Mónica (2018a): *Mandíbula*, Barcelona, Candaya.
- «Sodomizar la escritura». *El País Babelia*, 29 de junio de 2018, [https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html] (15/03/2021)

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

- (2020a): *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2020b): *Historia de la leche*, Barcelona, Candaya.
- (2021): «Escrituras extremas: hacia una poética del deseo», *Seminario de investigación Poéticas de lo Inquietante*, Universidad de Guanajuato, en [<https://www.facebook.com/CAEstudiosLiterarios/videos/459107191887990>] (20/02/2021)
- ORTIZ, Fernando (1978): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RAMA, Ángel (2008): *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
- ROAS, David (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de literatura*, 81 (161), pp. 29-56.
- ROCHE RODRÍGUEZ, Michelle. (2020): «"En Las voladoras, lo macabro de Mónica Ojeda vuelve en los motivos de la brujería y el incesto"», *Colofón Revista Literaria*, [<http://www.colofonrevistaliteraria.com/ojeda/>] (04/03/2021)
- SOBREVILLA, David (2001): «Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27, pp. 21–33.
- WEIL, Simone (1945): «The Iliad or, The poem of force», en [[https://libcom.org/files/politics%20\(November%201945\).pdf](https://libcom.org/files/politics%20(November%201945).pdf)] (25/03/2021).

Andrea Carretero Sanguino (2021): «El encuentro entre el monstruo y el mito: el gótico andino y la construcción de la realidad en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 169-185.

DE LO SIMBÓLICO Y LA VACUIDAD ARQUETÍPICA PARA UN *STORYTELLING* DINÁMICO

JUAN PABLO CRUCES

juancruc@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Escribir un cuento, novela, obra de teatro, ensayo o tesis, requiere de mucho tiempo, lectura y reflexión. Excesivas lecturas tienden a producir un sentimiento abrumador de no saber qué hacer con tanto conocimiento que se posea sobre un tema del cual se escribe. Si recurrimos a nuestra propia intuición, podemos encontrar la clave para seguir el camino, pero ¿qué sucede si nos perdemos en ello? Los juegos siempre han sido algo inherente al ser humano para el entretenimiento, la toma de decisiones, estrategias, análisis y el desarrollo la creatividad. Por lo tanto, usar los juegos de cartas como herramienta práctica y de bolsillo para desarrollar tramas en medio de un bloqueo de escritura es factible, pero debemos cultivar un área que quizás no estábamos tan acostumbrados y que es esencial en la literatura: el hemisferio izquierdo sobre el derecho; racionalizando la creatividad.

Palabras Clave: Ocultismo, Tarot, Cábala, Misticismo, Storytelling.

Abstract: Writing a short story, novel, play, essay, or thesis requires a lot of time, reading, and reflection. Excessive readings tend to produce an overwhelming feeling of not knowing what to do with so much knowledge that someone could have on a subject he/she is writing about. If we turn to our own intuition, we can find the key to follow the path, but what happens if we get lost in it? Games have always been something inherent to the human being for entertainment, decision-making, strategies, analysis and creativity development. Therefore, using card games as a practical and a pocket tool to develop plots in the middle of a write block is feasible, but we must cultivate an area that perhaps we were not so used to and that is essential in literature: the left hemisphere over right; streamlining the creativity.

Keywords: Occultism, Tarot, Kabbalah, Mysticism, Storytelling.

Las cartas del tarot, si bien se usan actualmente para la adivinación, originalmente conforman un juego de cartas del cual se desconoce su origen real. El primer tarot que se conoce como tal es el de Visconti-Sforza, el cual fue diseñado por encargo por el duque de Milán Filippo María Visconti a mediados del siglo XV para el matrimonio de su hija Bianca con Francesco Sforza. Se piensa que este es el origen del tarot, pero se han estudiado otras barajas más antiguas alrededor del mundo, como los naipes mamelucos que se usaban en Egipto entre 1250 y 1517, ya que los mamelucos gobernaban Egipto hasta ser expulsados por los otomanos (Depaulis, 2013). Sin embargo, se cree que las cartas en realidad vienen de Persia traídas desde China por los tártaros. Se menciona a China porque desde el siglo IX ya se usaba el papel moneda.

Sea como fuere, el juego siempre ha sido de interés de los hombres, tanto así que cuenta una leyenda que le fue contada a Gérard van Rijnberk explicada por un tal V. M. Tomber, vicecónsul de Estonia en Ámsterdam, quien la había escuchado sobre una poderosa sociedad secreta de la época anterior a la revolución bolchevique. Menciona que hace mucho tiempo, todos los sabios hierofantes depositarios de la tradición oculta de Egipto se reunieron para debatir un problema muy grave: “¿Cómo preservar un conocimiento que se trasmitía de maestro a alumno de manera oral ante la certeza de que su civilización iba a desaparecer?”. Varios de ellos dieron ideas hasta que el más joven propuso:

Utilicemos los vicios, los pecados, las pasiones bajas del hombre para preservar el depósito de nuestras doctrinas secretas. Expresémoslas en un conjunto de figuras aparentemente inocentes que, multiplicadas hasta el infinito, sirvan para satisfacer una de las pasiones más vivas del hombre, la pasión por el juego. Confiemos en las energías del mal los gérmenes de la verdad que contienen la condición de salvación y de la felicidad del mundo (Naldony, 2020: 6).

En Francia aún se juega al tarot. Es un juego de estrategia para 4 personas con 22 cartas de triunfo y los 56 restantes corresponden a los palos de cartas que conocemos: tréboles, picas, diamantes y corazones. No se usa para la cartomancia o prácticas ocultistas. Aun así, no se puede evitar relacionar las imágenes que estas poseen, ya que, si bien los triunfos no están numerados con números romanos y tampoco hay representación de vicios y virtudes, cada carta se divide en 2: una parte muestra una parte de la vida cotidiana urbana y la otra su contraparte rural del siglo XIX. Estos tarots siguen a la venta para el juego y son llamados *Tarot Nouveau*, y a los triunfos se les denomina *atouts*. Apreciamos en ellos las cuatro edades (infancia, juventud, madurez y vejez), las cuatro partes del día (mañana, medio día, tarde y noche), los cuatro elementos (tierra, aire, fuego y agua), actividades de ocio (Bailar, comprar, actividades al aire libre y arte (pintura y fotografía), las cuatro estaciones (verano, otoño,

invierno y primavera), los juegos (cartas y bolos) y la locura (colectiva: la fiesta, carnaval, la milicia. Y la individual: la ópera y el teatro).

Hay quienes analizan la locura como la necesidad del hombre que tiene de relacionarse con su entorno, que no tiene que ver necesariamente con cosas que en realidad necesite para subsistir, como lo es la guerra y las artes. Tenemos de esta manera que el tarot, esotérica y prácticamente hablando, representa al ser humano y su cotidianeidad que pasa desapercibida frente a sus ojos. Es en el juego cuando este pone más atención a sí mismo y a quienes le rodean, particularmente porque se juegan cosas de valor en ciertos juegos de cartas. Ejemplos de ello están plasmados en historias de dioses como Nut y Geb en Egipto, que se amaban siendo hermanos. Ra, dios del Sol no estaba de acuerdo y maldijo a Nut impidiéndole dar a luz en cualquier mes del año. La diosa acudió a Thoth, otro amante suyo, quien era dios de las letras, el arte y los juegos. Este jugó con la Luna al *Senet* (juego de mesa egipcio) apostando una septuagésima parte de las noches en las que ella brillaba. Thoth ganó y con ellas formó 5 días añadiéndolos a los que, en ese momento, eran 360 días. Así Nut dio a luz a Osiris, Haroeris, Seth, Isis y Neftis.

Estas apuestas entre dioses eran comunes en varias de las culturas de la antigüedad, por lo que se entiende que el juego siempre estará presente de una u otra manera en nuestras vidas. Socialmente también se juegan juegos de poder, pero han trascendido al hecho de usar materiales físicos para ello. Se idean entonces diversas maneras de jugar y evolucionar de lo tradicional, diferentes juegos de mesa que tienen sus propias reglas, tableros y fichas, juegos de cartas coleccionables, y actualmente estando de moda los juegos de vídeo que han dado origen a los *e-sports* donde de manera *online*, jugadores de todo el mundo se organizan para dar pie a torneos virtuales, donde están en juego miles de dólares para los ganadores.

¿Cómo entonces podríamos relacionar los juegos de cartas del siglo XV en adelante con la literatura actual?

El reconocido artista chileno Alejandro Jodorowsky se ha especializado en el estudio de distintos tipos formas de ver el tarot. Él mismo ha dicho que sus primeros acercamientos al tarot comenzaron con una baraja *Rider-Waite-Smith*, una de las más conocidas a nivel mundial que hasta el día de hoy no solo se vende la original que fue ideada por el ocultista Arthur Edward Waite y la ilustradora Pamela Colman Smith publicada por primera vez bajo la editorial *Rider & Company* en 1909. Numerosos artistas alrededor del mundo han creado sus propias barajas usando esta como base, agregando sus propios puntos de vista de los símbolos y gustos personales en relación a culturas como la celta, la hindú, budista, entre otras. Y

estudios sobre órdenes herméticas como la *Golden Dawn*, *Ordo Templi Orientis*, *Thelema*, Teosofía, Martinismo, los Rosacruces, la Masonería y afines.

Jodorowsky en su libro *La vía del Tarot* (2018) explica su acercamiento al tarot por medio de estas cartas, pero fue el tarot de Marsella el que le abriría el espectro respecto a su apertura espiritual. Al no poseer imágenes como la baraja *Rider-Waite-Smith*, solo las espadas, los bastos, las copas y los oros, tal como una baraja común española y los arcanos mayores, se guía por los números y los elementos. Hay que tener en cuenta que también Jodorowsky tiene vastos conocimientos literarios, astrológicos, esotéricos, psicológicos y sociológicos, de ahí devienen sus investigaciones de Psicomagia y Metagenealogía que junto a la psicóloga Marianne Costa, ha llevado por el mundo ayudando a las personas con sus traumas por medio de la introspección psicológica y familiar, entendiendo a cada persona desde su psique y guiándola mediante un viaje transpersonal hacia una solución donde la respuesta está en la persona misma, en su profundo inconsciente.

El tarot pasa del juego de azar, de estrategia, de encuentro a ser una herramienta transpersonal, de crecimiento, de meditación, de predicción. Por otro lado, darle una vuelta a este otro uso de los juegos es lo que hoy en día muchos escritores usan para poder guiarse en el camino del autor, tarea que precisamente Corrine Kenner en su libro *Tarot for writers* desarrolla a través de la cartomancia:

Escritores como John Steinbeck hasta Stephen King han usado las cartas de tarot para inspirarse y el novelista italiano Ítalo Calvino fue más lejos, llamando al tarot «una máquina para escribir historias». Y tenía razón, una baraja de tarot puede ayudarte a romper el bloqueo del escritor, pues sirve de fuente de creatividad y te da perspectivas sobre el pasado, presente y futuro de tus personajes. Las cartas pueden ayudarte a generar nuevo material o reavivar un proyecto que ya habías empezado (Kenner, 2009: XV).

La autora también domina saberes en torno a la astrología y en su libro *Astrology for writers* orienta al lector a comprender que:

De hecho, cada constelación en el cielo está asociada con un mito o leyenda correspondiente. Estas historias se han vuelto parte de la memoria colectiva, construyendo un lenguaje de mitos y metáforas que ilustran la condición humana. Escritores y astrólogos tienen mucho en común. Ambos estudian el comportamiento humano con fascinación por descubrir motivaciones ocultas, miedos secretos y sueños sin límites. Son observadores naturales que tienen un don para afinar emociones conflictivas, comportamiento subconsciente y misterio (Kenner, 2013: 1-2).

Cuando se estudia Astrología, algunos maestros recomiendan comenzar por los planetas y luego los 12 signos astrológicos (en caso de estudiar astrología occidental), de esa manera

el estudiante puede asimilar estos y su comportamiento con cada planeta. Para estudiar el tarot, se enseñan primero los arcanos mayores, así el estudiante asimila los valores desde el arcano I hasta el XXI para luego añadir los arcanos menores desde el 1 hasta el 10 relacionando cada número del arcano menor con el del mayor, es decir el mago que es el I con los ases, la Suma Sacerdotisa o la Papisa que es el II con los 2 y así sucesivamente. Finalmente incorporar las cartas de la corte los cuales están relacionados con los 4 elementos: Sota y el aire, Caballero y el fuego, Reina y el agua, Rey y la tierra.

Las correspondencias anteriores se le adjudican a la orden hermética de la *Golden Dawn*, pero a su vez estos tienen parte de su base teórica en la Cábala hebrea, que es un conjunto de enseñanzas esotéricas destinadas a explicar la relación entre el Dios eterno e inmutable, el reino espiritual, y el universo mortal y finito. Existen diversas versiones y estudios de los cuales derivan la Cábala hermética, la Cábala cristiana desarrollada en el renacimiento, entre otros estudios que, aunque distintos, buscan la paz espiritual mediante la meditación. Gareth Knight en su libro *A Practical Guide to Qabalistic Symbolism* la llama «*el yoga de occidente*» (Knight, 2001).

La Cábala se organiza a manera de mapa en el esquema del árbol de la vida, donde las 10 sefirot (emanaciones) están organizadas en 3 columnas. David Godwin en *Godwin's Cabalistic Encyclopedia* lo explica así:

La Cábala, al menos en la tradición oculta occidental, se basa en un diagrama llamado árbol de la vida. Este diagrama contiene 10 círculos que representan a los sefirot; es decir, las “esferas”, “números” o “emanaciones”. Las sefirot son los números del 1 al 10 considerados en su sentido arquetípico. Cada sefirot es una idea arquetípica. Además, los sefirot representan emanaciones de Dios y describen el proceso de creación. En el mundo material, representan las esferas celestes según la concepción clásica. Más allá del primer sefirot, Kéter (“corona”), están los “tres velos de la existencia negativa”: nada, infinito y la luz ilimitada (o *Ain-Soph* y *Ain-Soph Aur*). Estos describen el proceso de manifestación desde la nada antes de la existencia de la unidad (representada por Kéter) (Godwin, 2017: XIV).

Godwin enlista los séfirot del 1 al 10 con su traducción: 1) Kéter (Corona) 2) Jojmá (Sabiduría) 3) Biná (Entendimiento) 4) Jesed (Piedad) 5) Geburá (Severidad) 6) Tiféret (Belleza) 7) Netsaj (Victoria) 8) Hod (Esplendor) 9) Yesod (Fundación) 10) Maljut (Reino) (Godwin, 2017: XIV-XVI).

Estas se relacionan directamente con los arcanos menores del tarot, y el ocultista Gareth Knight nos da la siguiente guía:

Trabajar el camino, sin la capacidad de concentrarse, meditar o sin un buen conocimiento de la naturaleza, las atribuciones y el simbolismo de cada sefirot en el árbol de la vida es una tarea casi imposible: un intento de hacer ladrillos sin paja. [...] El trabajo en las sefirot preparará el terreno para el trabajo de senderos, porque cada sendero está influenciado en gran medida por los dos sefirot que interconecta. Por el contrario, cuando los caminos finalmente se trabajen, arrojarán nueva luz sobre la naturaleza de los Sephirot relacionados, que a su vez arrojarán nueva luz sobre los caminos. El estudiante estará así, bien embarcado en un viaje de autodescubrimiento que puede durarle toda la vida y más, porque no debe pensarse que una vez que se ha trabajado cada sefirot y cada camino, el estudiante sabe todo acerca de la Cábala ¡muy lejos de eso! Los caminos se pueden trabajar de tres maneras, por clarividencia astral, por meditación y en términos de experiencia de vida. Cada método sucesivo puede desarrollarse a partir del anterior, y en términos de beneficios que deben lograrse, están en orden creciente de mérito; aunque cuando se logra una verdadera facilidad, los tres métodos se pueden trabajar uno con el otro (Knight, 2001: 271-272).

Knight al igual que otros autores vuelve a recordar la meditación. Menciona la clarividencia y esta podemos desarrollarla de manera práctica a través del viaje de El Loco, la carta sin número, que inicia con esta misma o con El mago finalizando con El Loco. Sea el orden que se estime conveniente para comenzar a realizar un viaje literario, a continuación se presenta una idea de lo que sería el viaje desde el I al XXI:

I El Mago: Aquello que nos motiva a iniciar un camino, lo tomamos, lo hacemos nuestro, nos hacemos expertos en él. El dominio de una disciplina configura nuestro ser respecto de los otros. De esa manera el artista, en este caso, plasma su creatividad en pos de un cambio que cuestione paradigmas, tanto personales como sociales.

II La Papisa: Una vez que hemos concretado qué camino hemos de tomar, es tiempo de estudiarlo en profundidad. Así como un cigoto se desarrolla en el útero, el conocimiento debe de tomar forma por medio de un método que el estudiante arregla para sí mismo, de manera que lo que dé a luz con sus investigaciones pueda ser comprendido por los demás.

III La Emperatriz: Esta idea que se inicia en el mundo toma adeptos por medio de la práctica. La utilidad que esta tenga dependerá siempre de todo aquel que la modifique a su parecer para poder mantener viva la llama de ese conocimiento adquirido. Como el conocimiento es elástico, este se adapta a su portador; ese es el camino de la iluminación.

IV El Emperador: Establecer una “escuela” en torno a una idea toma tiempo y disciplina. Encargarse de proliferar una técnica no va a estar supeditada a cuantas personas la ejecutan, si no a quien tiene la mejor manera de exponerla frente a los demás. Las enseñanzas no tienen una forma correcta para expandirse, más bien, dependerán de la pasión de quien la intente demostrar hacia los demás; ahí está el secreto del portador de la llama.

V El Papa: La voluntad no es suficiente a la hora de hacer prosperar y mantener una idea, es necesario también tener fe en ella propiciándola de nuevas fuentes de nutrición. La retroalimentación con los demás es necesaria para mantener viva esta llama. El aceite para que siga viva no es fácil de conseguirlo: ¿A quién recurriremos? ¿Cómo sabemos que es de calidad este aceite? ¿Cómo depuramos lo que no sirve y que podría apagar la llama?

VI El Enamorado: Decisiones que se toman en momentos de dudas. Encrucijadas que motivan al investigador ir más allá de la respuesta obvia. Seguimos lo que en realidad nos gusta, aquello que nos apasiona. El amor se manifiesta en aquello que nos da sentido.

VII El Carro: ¿Qué es lo que nos motiva a seguir adelante? ¿Hacia dónde dirigimos estas investigaciones? ¿Es necesario ir más lejos para concretar nuestra búsqueda? Quien busca y persevera, encuentra más de lo que espera.

VIII La Justicia: Equilibrar lo aprendido. Qué es lo que en realidad sirve de todo lo que se posee. Separar el oro de los sedimentos, encontrar el equilibrio en medio de la confusión sin olvidar el camino al recorrerlo. No detenerse, hacer mientras se medita. Reflexionar durante el trabajo.

IX El Ermitaño: Orden y espera. Sabiduría en la discordia. La luz que guía al viajero es aquella que este mismo emana con su virtud. La pasión es luz y sombra. Purificación de las intenciones es clave. Allá afuera la oscuridad seduce y la luz lucha por brillar ante la obnubilación que provoca aquella facilidad por descansar en el olvido.

X La Rueda de la Fortuna: Cuando el viajero es consciente de que todo lo que sube tiene que bajar, que como es arriba es abajo; humildad y orgullo en ello se unen, de ello eclosiona la vida como la conocemos. El Yin y el Yang son sinónimos de equilibrio y así como para ser general se tiene que ser soldado, el viajero se redime ante la posibilidad de cualquier cambio, sea hacia atrás o hacia adelante, pero siempre con ojos hacia una fortuna inminente.

XI La Fuerza: Después de todo lo aprendido, la madurez se manifiesta cuando se es capaz de dominar los fuegos internos, hacer maleables nuestros impulsos, controlar nuestras pasiones. El virtuoso aprende que con cada error se hacen ladrillos para una fortificación más robusta.

XII El Colgado: Al progresar se necesita una pausa. Ver lo que hemos hecho desde otra perspectiva. Algunos llamarán castigo al estar impedidos de avanzar. La derrota quizás sea el peor escarmiento para el orgullo. Entonces el detenerse se convierte en una buena medicina para el alma cansada y triste. Despersonalizar las emociones, los errores y ponerlos en un escenario para verlas y criticarlas desde otro punto de vista dinamiza el proceso correctivo.

XIII La Muerte: Una vez analizados todos estos errores, se corta la maleza y se cosechan los frutos. Así este canasto espiritual fomenta el crecimiento de las bondades del error. Madurez se transforma en sabiduría, el pensamiento crítico en soluciones. La muerte arrasa con todo lo que no nos sirve, para ser abono de un futuro mejor.

XIV La Templanza: Equilibrar y macerar los elementos es un trabajo de tiempo completo. Compatibilizarlos con el trabajo es un desafío, pues siempre hará falta tiempo para coordinar el flujo de nuestra realidad. Conexión entre nuestro intelecto, sentidos, impulsos y materialización promueve la supuración de la esencia del ser.

XV El Diablo: ¿Qué sería de la evolución del hombre sin la ambición? ¿Acaso el miedo es más fuerte que el deseo? El ser humano apunta siempre hacia su autosatisfacción y por más que se vea como un pecado la opulencia es a lo que todo ser de alguna u otra manera aspira, sea del ámbito intelectual, económico, social, político, etc. Prosperamos cuando nos damos cuenta de que las cadenas solo nos las colocamos nosotros mismos.

XVI La Torre: Mientras más elevado el ego, más dura la caída. Cuando construimos sobre arena, más fácil es para los demás derribar lo que con tanto ahínco se ha construido. Los cimientos más resistentes se fabrican con saberes que proliferan nuestro crecimiento. El discernimiento es clave para este propósito, hasta que esto no suceda, estaremos condenados a construir sobre los escombros una y otra vez.

XVII La Estrella: Una guía en el camino es uno mismo cuando definitivamente se deja todo para comenzar a concretar un proyecto. Encontramos nuestro sitio en aquello que nos da para vivir ¿vivimos por un sueño? ¿Vivimos por lo que otros sueñas sobre nosotros?

XVIII La Luna: Empedernidos en nuestro sueño, se ofusca y se vicia el propósito. ¿Dónde se fue la estrella que nos guía? El instinto es la mejor opción en la oscuridad. Dejando de ver lo que creemos ver y que las sombras que se proyectan en la noche no sean más que alegorías sobre un juego mental impuesto por nuestros temores.

XIX El Sol: La esperanza siempre está presente. Luces y sombras nos conforman y así como la luna entrena nuestra intuición, el sol alumbra sobre lo oculto, lo que no se muestra, lo que hemos escondido para no volver a caer, pero que sigue ahí. Desestimar nuestra oscuridad es caer en desaciertos. El encuentro con uno mismo y nuestros seres queridos en amor total, sin miramientos ni prejuicios nos lleva poco a poco al nirvana.

XX El Juicio: Ya al borde de la culminación haces un llamado al pasado. Meditas en todo lo que aprendiste en tu camino y revives aquellos momentos que te otorgaron el conocimiento que hoy posees. Agradecido estarás de lo bueno y de lo malo. Ungido por la gracia

de tus dones que reprodujiste en quienes se acercaron a ti pidiendo guía, ayuda y comprensión. En lo más alto de las montañas de tu historia emerge la semilla del porvenir.

XXI El Mundo: Rodeado de tus logros, en medio del cielo y la tierra se encuadra el paso sobre la tierra. Los cuatro elementos se manifiestan en un huevo que engendra al siguiente ser que viene después de la muerte, ese cambio ineludible donde conflagran la perfección emocional, la realización de lo mental, compleción de la energía creadora y la plenitud en lo material.

0 El loco: Así como el óvulo es fecundado por el espermatozoide para convertirse en cigoto, de ello brota el ser humano puro y lleno de energía, sale al mundo y busca incesantemente ser parte del mundo que lo rodea. Esta carta no tiene número, símbolo de libertad y energía desde el vientre hasta las extremidades. La curiosidad prima en todos los estados de nuestra vida. Ser uno con las ideas y carecer de tapujos hacia un nuevo viaje es la esencia de existir.

Los arcanos mayores anteriormente descritos, son el resultado de estudios de diversos libros, culturas, religiones y meditaciones por medio de vivencias. No puede dársele a cada arcano un significado específico, porque si bien responden a arquetipos, estos no son más que una guía general que será el punto de partida de la asimilación de los símbolos y signos. La autora Cherry Gilchrist, invita al lector a ponerlos en práctica durante las actividades de nuestra vida cotidiana:

Una forma eficaz de profundizar en la conexión con las imágenes de las cartas es trabajar con el mazo tomando un arcano a la vez y viviendo con él durante el día. Por lo tanto, completar este ejercicio tomará un mes. No tiene por qué ser difícil o interrumpir tu forma de vida. Simplemente coloca la carta del día cuando te levantes. Dedica unos minutos a contemplarla, luego reténla en tu mente durante el resto del día. Actúa, habla y trabaja como de costumbre. No importa si la carta va al fondo de tu mente y, de hecho, es mejor así. No hagas de esto un acto de intensa visualización. Ten presente, por ejemplo, que hoy es “el día de la rueda de la fortuna” (Glichrist, 2016: 255).

La autora habla solo de los arcanos mayores. Los arcanos menores siempre dependerán de cómo fluyen los elementos. Anteriormente se mencionó el significado cabalístico de los números y las sefirot. Otros estudiosos sugieren también el análisis de los números para darle más énfasis a los significados de los arcanos menores a través de la numerología:

- 1: el inicio, lo más etéreo, la energía en bruto, todo en potencia.
- 2: la incubación, el vínculo por medio de la acumulación, donde todo se prepara, se recibe y se analiza.

3: donde todo eclosiona, la génesis de un estallido creativo y que es potencialmente destructivo.

4: lo cuasi perfecto, lo realizado o a punto de realizarse. Seguridad a base de una posible estabilidad.

5: primeros intentos, saliendo del nido, tentación, miedo y severidad que conlleva al desarrollo propio hacia la madurez.

6: el cambio por medio del descubrimiento de la propia belleza. Verse en el espejo en medio de decisiones claves. Cambios activos, tendencias adolescentes.

7: primeros éxitos en medio de acciones donde se deja todo de lado por lo que produce una intensa y real pasión. Dudas que se esclarecen en medio de la concreción de un proyecto.

8: perfección en medio del infinito. Al presenciar una lemniscata vertical, se endereza y equilibra una idea vacua en el camino hacia la excelencia.

9: crisis en la cima, todo pende de un hilo durante los escombros en una nueva construcción redistribuida cuando se delega, se reparte y se comparte una gran responsabilidad.

10: resultados, cierres, anuncios, ciclos y resoluciones. Lo que aprendimos, lo que dejamos, lo que nos llevamos y lo que debemos concluir. Lo que quedó en el camino queda en la lista para no volver a cometer los mismos errores en el siguiente viaje.

Los arcanos menores se dividen en 4 palos: Espadas que corresponden al aire, lo mental, lo que se dice, lo que se planifica. Los bastos que corresponden al fuego, lo que se desea, lo que incita a moverse en el mundo, la pasión que es el combustible de los sueños y esperanzas. Las copas que corresponden al agua, la vía de expresión que fluye a través de la emoción que producen los acontecimientos y que denota la fuerza sentimental que recorre en uno. Por ultimo los oros que corresponden a la tierra, significando aquello que nos posiciona, lo que se cultiva en ese lugar dado y que da frutos cuando le otorgamos los nutrientes necesarios que se encuentran en los elementos anteriores. Véase como un huerto que da vida a todo lo que decimos, hacemos, pensamos, sentimos y deseamos. Resultaría entonces el recipiente del caldo de cultivo espiritual que lleva, recibe y mezcla toda la enjundia que genera el “comercio” social que vivimos día a día en nuestras relaciones diarias, sean estas familiares, románticas, laborales, psíquicas, etc.

Las figuras de la corte, al no poseer números, hay quienes deciden relacionarlas con sus arquetipos históricos y los elementos; otros proponen combinar los elementos del personaje y el de su palo. Jodorowsky clasifica a la corte en grados. Las sotas están entre el 2 y el 3 (acumulación, estallido, duda y acción), las reinas entre el 4 y el 5 (comodidad estabilidad y tentación), los reyes entre el 6 y el 7 (desprendimiento y conciencia del mundo exterior) y los

caballeros entre el 8 y el 9 (dominio de la animalidad, del elemento y del mensaje concebido dirigido hacia nuevos horizontes) (Jodorowsky y Costa, 2018: 361). Con grados se refiere a las cartas numeradas de los arcanos menores. A continuación, se presenta un ejercicio ecléctico que otorga una guía más abierta enfocándose en la energía de cada personaje:

Sotas: Elemento aire. Energía joven, inicial e imberbe, pero con potencial. Proyectos y objetivos optimistas. Obedientes y dispuestos a aprender, aunque escépticos.

Sota de copas: Agua sobre aire. Inmaduro en los sentimientos. Tímido, pero de buen corazón, soñador que no concreta, pues inicia, pero rara vez termina.

Sota de bastos: Fuego sobre aire. Decidido, creativo, dispuesto a cargar el peso de lo nuevo y lo arriesgado.

Sota de espadas: Aire sobre aire. Descreído y de ideas fijas. Siempre alerta. Su exceso de inquietud lo vuelve ansioso y vulnerable.

Sota de oros: Tierra sobre aire: Investigador que va más allá de lo que es seguro. No dejar que el camino que trazamos al principio nos limite.

Caballeros: Elemento fuego. Energía basada en el dominio de una disciplina. Seguridad otorgada por la experiencia del hacer con base teórica y práctica. Entrar en la crisis con gallardía, pues el riesgo otorga la gloria.

Caballero de copas: Fuego sobre agua. Pasión y emoción en un solo paquete pareciera será una bomba de tiempo. Cuando te despreocupas del cómo y te enfocas en el qué, es cuando en realidad has dominado lo que te pertenece.

Caballero de bastos: Fuego sobre fuego. Arde sobre caliente, se cocina lo quemado. Cuidarse de no abusar del poder que la ambición otorga. El mundo es nuestro cuando se controla lo que el mismo hombre ha propuesto para el progreso de la humanidad.

Caballero de espadas: Fuego sobre aire. Dos elementos complementarios, pero el fuego no existe sin el aire, por lo tanto, accionar manteniendo la llama tan viva como al principio no parece tarea fácil. ¿Cuál será el plan para no claudicar en tu misión?

Caballero de oros: Fuego sobre tierra. Paciencia, que la dicha está contigo. Disciplina y entusiasmo son las llaves hacia las puertas del éxito. Las semillas germinan con la energía del sol. ¿Eres suficiente como para igualarte a él?

Reinas: Elemento agua. Son las que poseen y gestionan el flujo de los elementos por medio del pragmatismo y la actividad de estos por medio del conocimiento de su símbolo, la experimentación con este y el enfoque preciso que se le administre.

Reina de copas: Agua sobre agua. El agua es vida, pero cuando se rebalsa la copa, esta cae al suelo y no podemos succionar lo que ha caído en él. Cuidar la fuente que nos proporciona el existir es una de las tareas a cumplir, pues es inherente a nosotros ¿acaso vamos a obviar que somos 70 % de este líquido? Y, por otro lado, cuidar tanto algo que nos es preciado ¿vale la pena si no lo hacemos fluir con quienes nos rodean?

Reina de bastos: Agua sobre fuego. Elementos opuestos y sinérgicos. Si quemas hidrógeno obtienes agua, por ende, hacer fluir tus fuegos internos hacia el sentimiento más puro como lo es el amor, multiplica las oportunidades de que tus proyectos prosperen. Aunque, ¿qué pasaría si el agua que resulta de este proceso no cae en el recipiente correcto? ¿Cuál es el recipiente correcto?

Reina de espadas: Agua sobre aire. El oxígeno está presente en este líquido en una molécula y solo eso basta para lograr la combustión. Es intenso y como tal, no debe tomarse a la ligera, porque en exceso, tal como el viento alborota el mar, este se vuelve un enemigo mortal tanto dentro como fuera de ella. ¿Dónde se ubica el punto medio entre el querer y el hacer? ¿Qué comportamiento cortamos cuando se aplican las bondades del sentir? ¿Qué perturba el correcto flujo de una corriente de pensamiento alterna? ¿Sentir corta esa corriente?

Reina de oros: Agua sobre tierra. Regar una planta provoca que esta crezca, pero solo la necesaria porque si no la planta muere. Si lo hacemos bien, la madre tierra nos proporciona lo que necesitamos y no más. Pero en nuestra ambición le exigimos y es ahí cuando la lucha entre la naturaleza y el hombre se desatan. Respeto por el lugar que te dio la vida y la capacidad de existir.

Reyes: Elemento tierra. El porvenir está más allá del símbolo y el elemento, pues dirigen sabiendo que los frutos del esfuerzo siguen y se mantienen bajo el poder de la proliferación de este a través del compartir. Ser uno y para los demás es la clave del perdurar en este mundo.

Rey de copas: Tierra sobre agua. El agua fluye lenta por la tierra, pero debe pasar por ella para completar su ciclo. Así apreciamos lo que es el agua en sus distintos estados, y cuando los comprendemos, es más fácil procesarla cuando pasa nuevamente por nosotros. Volverse sabio en estas materias emocionales aumenta el grado de experticia en el maceramiento de los sentimientos.

Rey de bastos: Tierra sobre fuego. Para que se mantenga, el fuego debe estar en un lugar que le permita seguir ardiendo, si está directamente en la tierra, habrá que hacerlo arder con algo como la madera, que es fruto de la tierra. Si bien es cierto que el oxígeno es un progenitor del fuego, son también los frutos de la tierra los que lo mantienen vivo. Ser agradecido y

atento en su mantenimiento es clara muestra de dominio de este elemento y ello conlleva a un entendimiento de lo que es ser líder.

Rey de espadas: Tierra sobre aire. El viento por muy fuerte que sea no derribará montañas. Mantenerse firmes ante la adversidad por medio del dominio de uno mismo ateniéndose a las reglas que nosotros mismos como seres humanos nos hemos impuesto es la base de toda civilización, así como Sócrates aceptó su destino ante la cicuta; quien sea digno de seguir vivo en esta tierra yerma, debe tener un temple tal que lo convierta en la montaña en la cual se edificaran los edificios del mañana.

Rey de oros: Tierra sobre tierra. Plenitud y riqueza, pues mientras más excaves, allí en lo profundo, las vetas llenas de oro te esperan. Allí donde tu perseverancia sigue las vetas de tu destino, es donde encuentras prosperidad. Pero debes salir de allí y para proliferar tu descubrimiento pides ayuda, y luego más gente se suma. Porque cuando el ego pasa a segundo plano, es cuando las grandes empresas crecen con la gente que tienes a tu lado.

Ya que todo símbolo es vacío, el juego concreta una herramienta útil en el proceso creativo de un artista. Ya que todo arquetipo cambia su concepción dependiendo de la idiosincrasia de su espectador, dominar las figuras, colores, formas y significados enriquece la forma de comprender el mundo que nos rodea y por consiguiente el lenguaje que usamos para relacionarnos con el mismo. Leer esto es sencillo si tomamos en cuenta que, para cada carta en el tarot, la mayoría de los lectores le asignan una posición y un significado, pero para contar una historia se debe tener presente el contexto de esta. Así, armar una tirada de 3 cartas sería la base principal: 1) Principio, 2) Medio y 3) Fin. Una carta seguida de la otra se extraen los significados individuales y luego se suman estos, el resultado terminaría siendo la base de la historia.

Ejemplo práctico podría ser el siguiente, barajamos y sacamos 3 cartas: 1) 3 de espadas, 2) Sota de bastos, 3) La Justicia.

Imaginamos una historia donde el protagonista es una persona que trabaja en un lugar que no le gusta y quiere salir de ahí pues considera que el trato es injusto y su sueño de realizarse por medio de la música se ve lejano.

Con el 3 de espadas tendríamos que el personaje en cuestión sabe cantar y está listo para poder entrar a un concurso de canto, pero sus horarios se lo impiden, por ende, el bloqueo aquí reside en la responsabilidad pues con ese dinero que gana se mantiene. Con la sota de bastos tenemos que al menos en su camino relacionado con el talento tiene cierto bagaje y a pesar de que dejar de lado su empleo le traerá problemas financieros decide ir a por todo. Le va mal en la audición, pero alguien le ofrece una oportunidad en otra ciudad, La Justicia aquí

sería el “¿Qué pesa más?”. El protagonista sabe que la economía de su país va en picado y que conseguir un trabajo que pague lo regular es complicado; donde trabajaba al menos puede vivir bien en la capital y no quiere volver a casa de sus padres. Pero si rechaza esta oportunidad puede perder la chance de vivir el sueño en el extranjero. ¿Qué hará?

Para descriptar a un protagonista, podríamos confeccionar otra tirada muy similar a como uno se persigna cuando se dispone a rezar en la religión católica, es decir: 1) arriba en la mente, 2) abajo en el corazón, la base, 3) a la izquierda el camino recorrido, 4) a la derecha, hacia donde se dirige y 5) al centro, siendo la situación actual del personaje.

Barajamos y sacamos el 1) 2 de oros, 2) 9 de copas, 3) La Fuerza, 4) Caballero de espadas y 5) Reina de bastos, por lo tanto, en la mente del protagonista existe esta inconsistencia latente. Falta que cuaje ese deseo de romper el caparazón pues prima un pensamiento imberbe. El 9 de copas en el corazón o base de todo esto, indicaría la organización emocional en medio de esta crisis existencial. Hacerse responsable de lo que se ha hecho y lo que está por hacer. La fuerza en el camino recorrido significaría las privaciones que ha tenido el protagonista consigo mismo y que son las que se han vuelto herramientas de madurez para consigo en la actualidad, pues domina sus propios impulsos en pos de sobrevivir. El caballero de espadas que marca la dirección de estas acciones denota la velocidad que pudiese serle sugerida al protagonista a tomar sus decisiones, las cosas son ahora o nunca y debería pedir ayuda en caso de no saber cómo proceder, dando pie a la confección de un nuevo personaje que sea su compañero de viaje. Por último, en la situación actual tenemos a la reina de bastos que estaría marcando las ganas de explotar su creatividad desde lo femenino, esto es o bien buscar el ying en sí mismo o recurrir a una persona que domine su ying y que tenga experiencia en ello, por lo cual, la creación de un mentor con esta energía podría ser bastante útil para la creación de un grupo que sea de soporte en este viaje.

Como se acaba de presenciar, estas características usadas en cada carta para desarrollar este proceso son solo unas de miles que se pueden combinar para el desarrollo de una historia. En este ejemplo también salieron a la luz dos personajes que representarían las carencias del protagonista, así pueden ayudarlo a concretar sus sueños y objetivos. Sería interesante seguir probando estos ejercicios y que se inventen nuevos para ir desarrollando las posibilidades de los nuevos personajes y cómo estos también van mostrando sus debilidades que el protagonista podría subsanar o trabajar en conjunto con ellos, pues la retroalimentación de estos aspectos enriquece la trama y la fábula se torna más satisfactoria (a nivel pedagógico, por ejemplo).

Como se puede observar y comprender, la simbología cambia cuando el contexto es diferente. Lo vacío de un símbolo es una herramienta idónea cuando se utiliza en la creación de narrativas y cuando existe la emergencia de escapar al bloqueo del escritor. Lecturas adicionales que pueden ser añadidas a estos métodos no deben remitirse a la cartomancia, pues predecir lo que puede ocurrir con una historia se nutre de numerosas y variadas fuentes esotéricas, sociales, psicológicas e incluso políticas. La ecuación símbolo + contexto + cultura = narración, siempre tendrá diferentes y evolutivas variables y por ello es necesario jugar con las raíces del azar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEPAULIS, T. (2013): *Le Tarot révélé, un histoire du tarot d' après les documents*. La Tour-de-Peilz, Suiza, Musée suisse du Jeu.
- GILCHRIST, C. (2016): *Tarot Triumphs: using the Tarot triumphs for divination and inspiration*. Massachusetts, Estados Unidos, Red Wheel/Weiser.
- GODWIN, D. (2017): *Godwin's Cabalistic Encyclopedia*. Minnesota, Estados Unidos, Llewellyn.
- JODOROWSKY, A. Y COSTA, M. (2018): *La vía del tarot*. Buenos Aires, Argentina, Debolsillo.
- NALDONY, I. (2020): *Historia del tarot*. Barcelona, España, Obelisco.
- KENNER, C. (2013): *Astrology for Writers*. Minnesota, Estados Unidos, Llewellyn.
- (2009): *Tarot for Writers*. Minnesota, Estados Unidos, Llewellyn.
- KNIGHT, G. (2001): *A Practical Guide to Qabalistic Symbolism*. Massachusetts, Estados Unidos, Red Wheel/Weiser.
- VAN RIJNBERK, G. (1947): *Le tarot, histoire, iconographie, ésotérisme*. Lyon, Francia, Paul Derain.



TENSIÓN Y SENTIDO. UNA INTRODUCCIÓN A LA POESÍA CONTEMPORÁNEA (2020), MARIANO PEYROU, BARCELONA, TAURUS

ANA FERNÁNDEZ DEL VALLE

anfern21@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Taurus publicó recientemente una compilación de ensayos del poeta hispano-argentino Mariano Peyrou: se trata de *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. La obra poética de Peyrou comparte con las propuestas de Miguel Casado, Eduardo Milán, Olvido García Valdés o José-Miguel Ullán la convicción de que el poema es un espacio de indagación. En esta línea, el volumen propone analizar la resistencia a la interpretación a partir de la cual se puede definir el discurso poético moderno y se enfrenta —quizás deliberadamente— a la tendencia de las teorías del significado de presentarse como modelos metodológicos eficaces. Es conocido que los estudios relativos a los signos han ido languideciendo por esta causa en las últimas décadas. Como ya hizo notar Paolo Fabbri a principios del milenio, la incapacidad de diálogo de las diversas vertientes de la semiótica (Eco, la escuela francesa, la escuela greimesiana, etc.) impidió el asentamiento de un paradigma teórico que comprendiese el lenguaje de manera suficientemente plural (2000: 12). Peyrou apuesta por decir algo coherente sobre el sentido que dinamita esa consideración cerrada de las prácticas significantes. Invita a acercarse a la poesía a partir de las posibilidades que convoca la lectura y no de las constricciones de los ejemplos fijos.

La colección de ensayos nace de una reelaboración de las notas empleadas por el autor en sus talleres de literatura. Conociendo esta génesis, no resulta sorprendente el alejamiento del texto de los estudios de divulgación corrientes, verdaderos manuales de instrucciones de los procesos semánticos. Desde la óptica de Peyrou, se requieren otras herramientas y, aun, otros conceptos para aproximarse al desborde de los límites de la lengua que estimula la poesía (2020: 11). Así, la reflexión entrega un magma de frentes teóricos y de muestras de poesía, tanto hispánica como extranjera en traducción del autor, a la par que sugiere desde el título el papel decisivo de la «tensión» en el desarrollo de la obra. En efecto, los ensayos de Peyrou se presentan como la ex-tensión de una superficie de asedios, como una puesta de manifiesto literal de los debates sobre la literatura que continúan vigentes y que, en esa medida, remiten a una pugna irresoluta. En este proceder se advierte el reconocimiento de que comprender la poesía es un propósito quimérico, pero también la esperanza en que el lector puede convertir su precariedad de medios en estrategia. La elección del hilo conductor no se orienta, pues, hacia el objetivo inaccesible de resolver las aporías a las que conduce la lectura, sino que toma en cuenta un cuerpo denso que se presenta tal cual es, sin pretensiones de descodificación.

Ante todo, la poesía es una cuestión vinculada a una busca de definición insatisfecha, que indica un suelo poco estable. El capítulo cero, titulado precisamente «¿Qué es la poesía?» (2000: 13), introduce a este respecto algunas claves que sirven de carta de presentación de los seis capítulos subsiguientes. Un poema puede ser, como plantea Gaston Bachelard, un lenguaje «en estado de excepción», o una unidad perfecta que se percibe como una suma de partes, en palabras de W. B. Yeats. Para Goethe, la poesía está «inflamada por el entusiasmo» (2000: 15) y, por tanto, a diferencia de otros modos de escritura, resulta por lo general ininteligible. Igualmente, según Friedrich Schlegel, el poema consiste en una zona de exploración que interpela al lector por su opacidad (2000: 23). Y, desde el punto de vista de Valéry, «el poema es el desarrollo de una exclamación», opinión compartida por Wordsworth. El fragmento es el material elegido para trazar la topología residual del ensayo, su realidad indefinidamente esquiva y postergada. No obstante, Peyrou también contradice la solidez de las de-

finiciones con una generalización ubicua —pero que invita a ser puesta en diálogo, refutada— a propósito del lenguaje poético: paradójicamente, las relaciones conflictivas producen sentido.

El autor se propone dar cuenta de algunos de los esquemas que determinan la aparición en poesía de estas tensiones. En el primer capítulo, titulado «La apertura del sentido» (2000: 37), aborda la desaparición del sujeto humano del discurso que constituye, en este marco, un planteamiento clásico para el estudio de la poesía contemporánea. El problema se puede resumir en dos interrogantes cruciales: ¿quién articula los signos? Y, ¿quién atribuye sentido a esos signos, si la operación de reenvío es semiótica? Peyrou enuncia a este propósito una tesis que despuntará en otras ocasiones y que quizás se pueda considerar como uno de sus aportes teóricos más interesantes. La poesía hace asistir a la fundación de un vacío que invita al otro a ocuparlo y revela que los sistemas de significación no se componen exclusivamente con signos (2000: 40). En otras palabras, el estado de suspensión al que aboca la poesía objetiva la posibilidad de una escucha al margen del lenguaje verbal (2000: 52). Esta perspectiva sobre la condición moderna de la falta, lejos de considerarla infructuosa, busca restituir el espacio de maniobra del sujeto. La interpretación equivale a asumir responsablemente el dilema de elegir, a abrazar la fragilidad de la condición errante que dispone esa falta. Conforma para el autor una morada conjetural, como un lugar de paso en el viaje hacia la significación que adjudica a la poesía su especificidad.

El segundo capítulo, «La imagen y el símbolo» (2000: 65), se centra en las tácticas del lector para participar en el juego hermenéutico, así como busca profundizar en la relación íntima del sentido con la ausencia. La apreciación que guía la reflexión parece ser que la imagen y el símbolo «ponen en relación dos o más cosas» (2000: 69) a fin de enseñar una situación ignota. Las representaciones de ese orden vinculan el lenguaje común con aquello que le es externo en cierto modo, y, en vista de lo cual, indescriptible, radicalmente ajeno al pensamiento unívoco. Pero, ¿cómo interpretar entonces la poesía, lugar privilegiado para observar la hendidura que separa las palabras de las cosas? La premisa que esgrime Peyrou para tratar el galimatías es que la red de fuerzas contradictorias que generan la imagen y el símbolo incorpora otra mirada, otra lógica. Por ello, no interesa considerar que el poema se balancea entre el signo y su referente, como si este último existiese independientemente del

Ana Fernández del Valle (2021): «Una introducción a la poesía contemporánea, Mariano Peyrou, Barcelona: Taurus, 2020, 257 páginas», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 201-206.

discurso. Más bien, el poema es ese «entre» de los objetos lingüísticos, el estado de la lengua donde florecen de improviso las potencialidades (2000: 91). El autor proyecta de esta manera un punto de vista de las corrientes simbólicas y del Imaginismo en las antípodas del constructivismo y de la filosofía del lenguaje. La imagen y el símbolo contribuyen a la creación de una realidad irrepetible, inmanente al mundo conocido, y, por ese motivo, irresistiblemente magnética.

Peyrou explora en el tercer capítulo el procedimiento de la yuxtaposición, que origina un tipo de conflicto por adición, basado en la mezcla anómala de planos o contextos. «La yuxtaposición» (2000: 93) se encarga primero de la aparente contradicción entre la contigüidad de los signos y el establecimiento en poesía de conexiones audaces que ponen en crisis esa ley. El autor toma como ejemplo el uso de la técnica del *collage* (2000: 98-106), ya que esta modalidad de composición prueba que el sentido también se busca sin recurrir a profundidades metafóricas. El entramado heteróclito y el solapamiento exponen a la intemperie interpretativa; en poemas así solo se encuentran retazos cuya individualidad invalida cualquier silogismo. El *collage* modifica en el plano de la escritura, efectivamente, las categorías en que se segmentan los textos, por lo que el lenguaje escapa, se dispersa en una dimensión espacial que deja de lado el tiempo. Peyrou pone énfasis en que esta constitución alienta la lectura en un nivel metonímico que trata de nombrar la incógnita por otros medios. La transgresión abre nuevas vías; mapea un horizonte autónomo en que el sentido continúa circulando gracias a la situación fuera de lugar y a la extracción de separaciones (2000: 108).

En el cuarto capítulo, «La ironía y lo prosaico» (2000: 122), Peyrou se adentra en el debate entre la acostumbrada «falta de elevación» de la prosa y el hermetismo del lenguaje poético. La tensión que se evalúa en este caso concierne si lo difícil permite realmente la interpretación, o si, por el contrario, la realidad del poema es la imposibilidad de encontrarle sentido. La meditación del autor comienza por reconocer que una parte del desprestigio de la opacidad consiste en un movimiento de falsa ruptura, ya que los textos que no satisfacen inmediatamente las expectativas de lectura se suelen rechazar (2000: 124). No obstante, Peyrou sugiere a continuación una distinción positiva de la irrupción del lenguaje cotidiano en poesía. La convivencia en el poema de varios sentidos le lleva a sugerir la posibilidad de un

sentido literal que se corresponde con la experiencia (el poema se puede interpretar «littéralement et dans tous les sens», como dijo Rimbaud). Pero lo prosaico no conlleva aclaración; la necesidad de operaciones inferenciales para entender los textos persiste, solo que en una dirección que remite al cuerpo del lenguaje, a su resto. De igual manera que la metatextualidad de la ironía, esta forma incorpora una voluntad desacralizadora del repertorio y la repetición inerte de tópicos (2000: 134). Peyrou levanta, en consecuencia, las lindes del género poético en torno a la idea del poema como proceso significativo imperecedero, donde todas las fórmulas tienen cabida para el cuestionamiento de lo real (2000: 151).

«La repetición» (2000: 159) es el capítulo quinto. Si hubiese que anotar un hilo conductor particular en este ensayo, quizás se podrían destacar las derivaciones a partir del aforismo de Walter Pater, «(f)orm is anything done twice» (2000: 162). En la comprensión del autor, la frase de Pater sugiere que la recreación de modelos también puede contribuir a fundar asideros para el conocimiento, a abrir cauces de pensamiento con un uso renovado de las palabras. Lejos ahora del planteamiento de la reproducción como desgaste del anterior capítulo, en cierta poesía, la intromisión de un contexto ajeno señala la naturaleza de los textos como conjunto de repetición y variaciones. En el espacio del poema, los componentes reiterados consolidan una forma así como emanan un nuevo hálito que trasciende sus parámetros. Para Peyrou, la base dada con la repetición facilita un contrapunto desde el que vislumbrar fallas en el código que pervive, y, en consecuencia, permite sacar adelante la escritura gracias al deslizamiento de varios planos (2000: 179). La intertextualidad en el poema vuelve así perceptible el cúmulo de condicionamientos que determinan los textos y hace posible la apertura de un diálogo en que esos elementos se reinterpretan (2000: 192).

Finalmente, el capítulo sexto, «La debilidad temática», sopesa una última tensión que tiene que ver con la operancia de los motivos en la poesía contemporánea. La cuestión que aquí sobresale es si resulta posible pensar los temas de la poesía como ejes imbricadores del discurso, estrategia de lectura para dotar de sentido a los textos o si su consideración es producto, más bien, de un parcialismo censurable. Para aproximarse a esta dificultad teórica, Peyrou desglosa la genealogía de la representación mimética desde la Ilustración con el afán de mostrar que nunca fue el elemento esencial de las obras de arte (2000: 199). En cambio, el mundo parece haber sido imaginado para tender hacia él nuevas formas de contacto. Así,

en la poesía contemporánea, se puede hablar de imitación de las obras —y, por tanto, de adscripción voluntaria a una determinada categoría—, pero también de la reproducción de su impulso de búsqueda. Peyrou sugiere que hay una atención sobre los temas que privilegia una dirección compartida, y luego una escritura interesada en su desvío, en el universo irreductible de significaciones que ratifica la cercanía del poema a la realidad. Quizás, ese paradójico estado de descontrol explica afirmaciones finales como «el sentido del poema existe solo como ausencia, o mejor dicho, como variaciones de un no estar» (2000: 248); y, para concluir, que todo poema «significa algo: nos ofrece un espacio vacío que no podemos evitar rellenar con una imagen de nuestro mundo» (2000: 257).

Los ensayos de este volumen conforman un compendio de las incertidumbres que todo lector de poesía contemporánea experimenta en algún momento. Sin procurar conclusiones, las preguntas que formulan se quedan sin respuesta. No obstante, como se ha visto, la visión de Peyrou sobre las dificultades que conlleva dotar de significación a la poesía no se cierra ante ese supuesto fracaso hermenéutico. La busca del sentido que defiende como movimiento articulador de la poesía se infiltra en el propio texto y, acaso por esa continuidad, el acercamiento resulta especialmente feliz. Su configuración parece el ejemplo práctico de la reflexión que ofrece su lectura de poesía; hace de la página en blanco un laboratorio donde se subrayan las dudas y se acoge un pensamiento plural. De ahí que el camino de la investigación sobre el significado, que en otros abordajes teóricos se presenta pedregoso y solitario, se muestre aquí lúdico, sin temor al estallido que tiene lugar en el espacio poético. Cabría afirmar que la perplejidad, la única verdad segura detrás de las cuestiones tratadas, se transpone, casi fenomenológicamente, a la forma y al contenido del libro. Un único detalle que quizás se podría mejorar es la ausencia de referencias bibliográficas, que desprovee al crítico de acceso a un material de trabajo valioso cuyo manejo por parte del autor demuestra una soltura irreprochable.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FABBRI, Paolo (2000): *El giro semiótico. Las concepciones del signo a lo largo de su historia*, Barcelona, Gedisa Editorial.

Ana Fernández del Valle (2021): «Una introducción a la poesía contemporánea, Mariano Peyrou, Barcelona: Taurus, 2020, 257 páginas», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 201-206.



***POÉTICAS Y CÁNONES LITERARIOS BAJO EL FRANQUISMO (2021), FERNANDO
LARRAZ Y DIEGO SANTOS SÁNCHEZ (EDS.). MADRID/FRANKFURT:
IBEROAMERICANA-VERVUERT***

MARÍA SERRANO AGUILAR

mariaserranoaguilar@gmail.com

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Conscientes de la necesidad de revisar no solo el canon, sino cómo se conforma y cuánto hereda de una época anterior, Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez editan el indispensable volumen que aquí reseñamos. Los editores proponen en el capítulo introductorio examinar la existencia de las literaturas gestadas y desarrolladas bajo el franquismo, enfatizando el valor de constrictión y sometimiento que implica la preposición “bajo” y considerando siempre que toda literatura que surja durante la dictadura tiene esta como lugar de enunciación. Plantean la necesidad de analizar las estrategias desplegadas por los agentes del sistema literario y sus resultados, siempre desde una perspectiva que comprende los diferentes modos en los que la dictadura genera un sistema “anómalo”, cuyas estructuras someten a la literatura a una serie de reglas que alteran irremediabilmente su desarrollo. Despliegan el primer tramo del camino que seguirán los trabajos comprendidos en el volumen, trascendiendo el mero análisis textual y abordando el entramado complejo de la creación literaria, cómo tiene lugar su recepción y cómo la crítica la aborda. Desde este amplio marco metodológico, los trabajos presentes atienden no solo al canon formado y

heredado, sino a qué se situaba en sus márgenes, por qué, y la importancia que reviste una revisión como la que proporcionan los trabajos de nuestras diferentes autoras y autores.

Abre el volumen el capítulo de Valeria de Marco, quien se remonta a los orígenes de la historiografía española para identificar cómo la escuela fundacional de Menéndez Pelayo proyectaría su esquema durante el franquismo. Señala la filología “castradora” como método de análisis y de creación de jerarquías, lo que promovía, a su vez, un “buen español” que se convertía en parámetro estético. Asimismo, destaca el empleo de la periodización mediante la división generacional como un modo de ahorrar trazos estéticos y claves interpretativas, poniendo de relieve que estas prácticas conservadoras y nacionalcatólicas ya venían practicándose antes del franquismo, con lo que su extensión y refuerzo durante el régimen se entiende como una consecuencia lógica durante la represión y rigidez ejercidas por el poder con el fin de controlar cada aspecto de la cultura. Ejemplifica los efectos que tiene esta tradición literaria y su refuerzo de la dictadura, iluminando cómo aún se proyectan los mismos en nuestro presente y ofreciendo una reflexión final con la que nos invita a no dejar esta reivindicación de una revisión en los pasillos universitarios.

En diálogo con el trabajo de Valeria de Marco, Max Hidalgo Náchter rastrea la herencia dejada por la estilística de Dámaso Alonso tras 1939, quien se convirtió en el máximo representante de la estilística católica y con cuya figura, además, Hidalgo conecta “tres tiempos de la crítica literaria española”: el de la República, más relacionado con presupuestos cercanos al materialismo; el de la dictadura franquista, reivindicando lo inefable y la imposibilidad de discutir racionalmente; y, finalmente, el de la renovación retórica del último franquismo, en la que el estructuralismo confluirá con perspectivas teóricas precedentes. Apunta la primera aparición en 1968 de las introducciones generales del estructuralismo, que, cuando no fue rechazado se recibió como un reducto accesorio de la estilística que continuaba este enfoque inmanentista, y aborda la cuestión de la semiótica en España, cuyo cariz peculiar le lleva a denominarla “*semiótica española*”. Su recorrido ofrece una panorámica historiográfica que ofrece diversas claves para entender la teoría literaria bajo el franquismo.

Ampliando el alcance geográfico del volumen, Rocío Ortuño Casanova indaga en la relación de la literatura filipina con el régimen y muestra cómo diversos intelectuales recuperaron o crearon vínculos con Filipinas durante el franquismo. El régimen vio en

algunos de los tópicos de las poéticas del país asiático un ejemplo de los anhelos imperialistas y de sus temas literarios predilectos, lo que despertaría el interés en la literatura filipina principalmente entre 1940 y 1960. Hallaron allí algunos temas modernistas con tintes noventayochistas, germen de la retórica de aquel "supuestamente glorioso" imperio español que debía ser líder espiritual de las naciones según un pasado español glorioso. Tras la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, el descontento de Filipinas con el franquismo incitaría desde el régimen un esfuerzo por mantener este lazo y estrecharlo, desplegando para ello un bombardeo de imágenes y noticias de Filipinas desde los medios. Se ensalzó el vínculo entre ambas naciones y se puso de relieve su producción literaria por el interés que se tenía en aquel discurso prohispanico de los modernistas filipinos. Este hispanismo fue percibido con nostalgia ante la amenaza consolidada colonialista de Estados Unidos en 1898, aunque, como expone Ortuño ni el sentido último ni la intención de este hispanismo eran similares a los del régimen, ya que desde la literatura filipina se esquivó esa exaltación de las bondades de la colonización para desplegar un discurso de hermandad.

Desde el ámbito teatral y en estrecha relación con el aparato censor, Berta Muñoz Cáliz aborda la necesidad de construir diferentes tipos de resistencias y estrategias que los autores teatrales desarrollaron para conseguir estrenar o publicar bajo la dictadura franquista. La autora denuncia que lleguen hasta hoy los ecos del discurso franquista, y rebate el denominado "aperturismo" de los años sesenta, aduciendo que no solo aumentaron los expedientes teatrales a partir de esta fecha, sino que también se hicieron más largos y tediosos los procesos que endurecían sus condiciones ante la creciente sospecha hacia las obras recibidas. A pesar de estas dificultades, Berta Muñoz recalca la innovación en la escena española, que conseguía incorporar nuevos lenguajes escénicos alejados del canon que el régimen pretendía establecer. Incide en la importancia de revisar esta compleja realidad teatral plagada de aristas, donde la censura y sus modos de actuación dejaron una poderosa marca en el canon aún vigente, que determinará el modo de aproximarse a este teatro. Tras poner el acento final en la densa y compleja red que constituyen las relaciones entre censura y teatro, apunta la necesidad de revisar hasta qué punto los frutos de estas relaciones han moldeado y dejado su huella en la historiografía teatral y en la percepción que tienen de este teatro generaciones posteriores.

En su capítulo, Geneviève Champeau examina los relatos de viaje desde la instauración de la dictadura hasta el auge del “realismo social”. Indaga en las inflexiones que se dan en el género entre 1940 y 1965, año en el que, como señala la autora, los escritores viajeros se sitúan frente al “relato nacional” franquista. Nos presenta aquellas variaciones como el resultado de la imbricación de las diferentes finalidades de estos relatos y de la vinculación al contexto ideológico y político del franquismo a partir de la Guerra Civil. Propone modalidades de escritura, tanto dentro como fuera del discurso hegemónico, que no se sitúan completamente en ninguno de los dos polos en los que suelen clasificarse los relatos de viaje: los propagandísticos y los del “realismo social”. Junto al relato ideologizado y arropado de irracionalismo idealizado, señala las primeras propuestas alejadas de este modelo de relato de viaje que surgen ya en la inmediata posguerra y que se extienden hasta mediados de los cincuenta, donde impera la retórica del nacionalcatolicismo, pero rebatiendo la última etapa del mito nacional. El viraje de lo propagandístico a lo existencial muestra a un individuo aplastado por su entorno en los relatos de los años cuarenta. Expone la aparición del interés por descubrir lo ignorado a través de los viajes y por abandonar las concepciones metafísicas del hombre en torno a los cincuenta, culminando su análisis en los relatos de viaje del “realismo social”.

Desde los modelos de canonización dinámicos que revelan las pugnas de poder y procesos de institucionalización literaria, tomados de las teorías del campo literario de Bourdieu, Juan José Lanz repasa las categorías historiográficas y el canon conformado por historias literarias, antologías, monografías, etc. Pone en duda y denuncia la polémica clasificación por generaciones que propone Dámaso Alonso ya en los años cincuenta cuando analiza y categoriza la poesía española siendo juez y parte, ya que estableció este proceso de historificación generacional. Expone cómo, tras consolidarse la Generación del 27 mediante este modelo historiográfico narrativo, se propondría el término Generación de 1936.

María Teresa Navarrete elabora un recorrido por las agrupaciones poéticas de diferentes ámbitos geográficos en España anteriores al 1959, año señalado por la autora como el punto de partida de la “operación realismo” de Carlos Barral desde Barcelona. A diferencia de las agrupaciones anteriores, Navarrete apunta como clave del éxito de esta “operación” la propuesta estética generacional que plantea, bebiendo de la reflexión teórica sobre la poesía que venía gestándose en la revista “Laye” de Barcelona. Con la publicación

María Serrano Aguilar (2021): «Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo (2021)», Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 207-214.

de la antología *Veinte años de poesía española* de José María Castellet y la colección Colliure, se consagra al grupo dentro de la producción cultural y entra en disputa directa con el circuito poético hegemónico de Madrid y la escuela de Vicente Aleixandre, quien, junto a Bousño desde *Ínsula*, responderá críticamente al método historicista de la antología. La autora explica y desarrolla de manera clara los conflictos, las disputas y respuestas que desata desde el centro poético la publicación de dicha antología, sin que esto impida que las estrategias de la “operación realismo” de Barral logran alcanzar la hegemonía en el campo literario del medio siglo. La autora desarrolla la evolución de la referida disputa sin obviar las contradicciones y paradojas de esta operación, de cuyas discordancias internas también da detalle sin desestimar la relevancia de haber logrado alterar el campo literario y el canon establecido.

En diálogo con el trabajo de María Teresa Navarrete, Bénédicte Vauthier revisa, desde un prisma estético, las etapas tradicionalmente consideradas al estudiar la recepción de Castellet tras examinar la correspondencia incompleta entre Guillermo de Torre entre 1957 y 1963, que la autora adjunta en su trabajo. El título de su capítulo se debe precisamente a la tardía recepción de la “literatura responsable” que de Torre defendió para superar el *engagement* sartreano, el cual impregnó el giro hacia el realismo social de la literatura española, proponiendo un carácter menos supeditado “al servicio de una causa”. Castellet se convirtió en 1957 en uno de los mayores promotores de este realismo social, aunque entre los autores dilectos de este se encontraba en 1957 Robbe-Grillet, avalado por Barthes e incompatible con las ideas sartreanas. Al reestructurar la periodización y ampliar la primera etapa de Castellet, Vauthier resalta la importancia de los años de gestación de *La hora del lector*, situados entre 1949 y 1956. En definitiva, la autora reincide en que el momento en que llegó a las manos de Castellet *Problemática de la literatura* de Guillermo de la Torre tuvo lugar, efectivamente, a deshora, aunque en 1957 hubiera prometido tenerlo en cuenta para futuros estudios.

Fernando Larraz revisa desde su origen el lugar que actualmente ocupan las literaturas exiliadas en la historiografía y el canon. Acude a la génesis de esta exclusión, que radicaría en la imagen que proyectaba la propaganda franquista y la crítica sobre los pensadores y escritores exiliados. Larraz nos habla en su capítulo de la metáfora de los puentes entre la producción literaria e intelectual de los exiliados y la del interior, de cómo se presentaba

María Serrano Aguilar (2021): «Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo (2021)», Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 207-214.

como un proyecto que afrontaba diversos problemas y que, además, respondía a diferentes motivaciones. Estas podían ir desde un sentimiento honesto de justicia intelectual hasta un tacticismo que pasaba por flexibilizar de manera aparente algunas manifestaciones asumibles de heterodoxia. Se señala cómo Julián Marías y José Luis López Aranguren marcarían las condiciones de estos puentes a principios de los cincuenta, trazando, como dice el autor, la hoja de ruta con unos requisitos que sintonizan con la política franquista comprensiva hacia el exilio, y que no deja de responder a ciertos parámetros a los que algunos exiliados se acogieron y de los que otros sospecharon como vía de verdadera reintegración y diálogo. Señala Larraz que "hacia 1956, cuando las voces más jóvenes empezaron a oírse, estas reflejaron un afán superador de todo lo precedente independientemente del bando, asumiendo la exaltación falangista hacia lo joven y mostrando una actitud desapegada e indiferente hacia los autores exiliados". Algunos, como Goytisolo, rechazaron aquella literatura anterior al conflicto reduciendo toda la literatura de preguerra y guerra a vanguardia deshumanizada, desestimándola a favor de un realismo testimonial con afán renovador, rechazo que implica la perpetuación del régimen político incluso entre quienes no creían en él. Toma Larraz los textos de Castellet de 1963 publicados en *Cuadernos Americanos* para arrojar luz sobre el proceso de canonización del grupo de autores que celebra y de quien es prescriptor, mientras lamenta las "pérdidas" tan importantes de autores como Sender, Barea o Max Aub, dejándolos fuera del canon de narrativa exclusivamente interior que estaba elaborando.

Domingo Ródenas explora los indicios de novedad técnica en la novela española durante la década de los sesenta, advirtiendo cómo estas novedades formales se entendían como signos de innovación en autores con carreras literarias consagradas. La presencia de la literatura hispanoamericana en el mercado literario interior y la influencia autoras y autores modernos a Europa y Estados Unidos espolearon esta renovación como reacción contra el realismo imperante. Ródenas señala la aparición repentina de Benet en 1968 como un momento clave para dar empuje de estas energías renovadoras, y expone cómo este desplazó el eje de las preocupaciones hacia el lenguaje y las estructuras de configuración del discurso, separando la creación literaria del compromiso político y proclamando que no era solo innecesario, sino indeseable. Estos principios de creación literaria derivaron en ciertos modos de ensimismamiento formal que rompían el vínculo con el lector, cuyo contramodelo vino

María Serrano Aguilar (2021): «Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo (2021)», Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 207-214.

con *Conversaciones en La Catedral* de Vargas Llosa, que planteaba cómo se podía compatibilizar la ambición formal con la accesibilidad del discurso. Sin embargo, la vía “destructiva” de Benet, recuperada del futurismo y el dadaísmo, fue tomada por algunos novelistas jóvenes como Juan Pedro Quiñonero, quien se posicionó en sus obras contra la significación y la literatura como mero intercambio verbal, defendiendo el dogma de la perturbación de cualquier orden establecido que debía suponer. Estas nuevas propuestas tuvieron su cristalización en otras manifestaciones como la literatura atonal y aleatoria que Antolín traía de la generación *beat*, entendida como el enfrentamiento a la causalidad y el orden, lo que expulsaba de manera implacable al lector. Cierra Ródenas apuntando cómo la heterodoxia y el afán renovador se habían convertido en 1972 en piedra de toque, lo que derivó en la asimilación de nuevos procedimientos que evitaban ya el hermetismo y la huida del sentido, buscando la comunicación con el lector.

Como broche final del volumen, Cristina Suárez revisa el concepto del *boom* de la literatura hispanoamericana en España, resaltando el carácter estratégico comercial de dicho episodio de la historia de la literatura y que tan siquiera tuvo su origen en el ámbito académico o crítico. El término, acuñado en 1966 en la revista argentina *Primera Plana*, aunaba a una serie de autores cuyo razonamiento selectivo radicaba en el “talento” de los mismos, en su internacionalidad y su interrelación. La selección de autores protagonistas del fenómeno es conocida, contando con Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa en la nómina; no obstante, Suárez no olvida a los autores cuyas trayectorias ya se habían iniciado antes de los cincuenta y que encontraron precisamente un mayor hueco tras el *boom* de aquellos primeros. La selección que, como arguye Suárez, respondía a criterios extraliterarios, establecía un canon que excluía tanto a las autoras en general como a aquellos autores varones que permanecieron en América Latina y que parecían tener menor proyección internacional. Esta decisión editorial no tenía nada que ver con la calidad de estas autoras y autores, por lo que el sesgo extraliterario que mide quién entraba o no en el canon produce precisamente un corpus incompleto y selectivo. Además, Suárez también resalta que el *boom* no se produjo ni de forma inmediata ni tampoco sin dificultades, y la autora establece los setenta como fecha que permite el acceso masivo a estas obras por su abaratamiento en la colección de RTVE y Salvat. La autora deja claro que la entrada de la literatura hispanoamericana contribuyó a ofrecer alternativas a la narrativa realista y el objetivismo como medios de denuncia de la

María Serrano Aguilar (2021): «Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo (2021)», Fernando Larraz y Diego Santos Sánchez (eds.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert», *Cuadernos de Aleph*, 13, pp. 207-214.

situación del país, dividiendo así tanto a autores como a críticos españoles entre quienes acogían la nueva corriente literaria y quienes la observaban con cierto escepticismo y recelo.

Como aducíamos al comienzo, las anomalías que nacen en el campo literario e intelectual durante el franquismo precisan una mirada analítica y crítica no solo hacia la producción literaria en sí, sino también hacia la construcción de la historiografía y el canon que las recogen y las ofrecen tanto en ámbitos académicos como en otros menos especializados. *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* aporta las coordenadas que nos permiten dirigir la mirada hacia otros rumbos desde los que abordar este importantísimo periodo de la historia de la literatura española, atendiendo a sus dificultades, sus complejas interrelaciones y sus innumerables aristas.