



**TIEMPO AL TIEMPO. INTERROGANTES CRONOLÓGICOS EN LAS
LITERATURAS IBEROAMERICANAS**

Carmen Rodríguez Campo (coord.)



COMITÉ EDITORIAL

Dirección

Carmen Rodríguez Campo (Universidade de Coimbra / IHTC / GEF)

Secretaría y vocalía de *Cuadernos de Aleph*

Marina Capasso (Universidad de Salamanca)

Equipo editorial

Álvaro Arango Vallejo (Universidad de Bonn, Alemania)

Jorge Arroita (Universidad de Salamanca / Universidade de Coimbra)

Andrea Carretero Sanguino (Universidad Complutense de Madrid)

Carlos Cazares (Université Paris 8 Vincennes - Saint Denis)

Fran Contreras (Universidad del País Vasco, UPV/EHU)

Claudia De Medio (Università degli Studi di Torino)

Sandra G. Rodríguez (Universidad de Sevilla)

María Hernández Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Jorge Marín Blanco (Universidad de Málaga)

Gabriela Ortega Martín (Universidad de León)

Francisco Rodríguez Sánchez (Universidad de Málaga)

Pola Sofia Schiavone (Investigadora independiente)

Clara Siminiani León (Universidad de Alcalá / Université de Strasbourg)

Adi Tufek (Universidad de Rijeka, Croacia / Universidad Complutense de Madrid)

Andrea Venerina (Università degli Studi di Firenze)

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL

Ángel Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León, España)

Josefa Álvarez Valadés (Le Moyne College, Estados Unidos)

Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo, Italia)

Juan Manuel Carmona Tierno (Universidad de Sevilla, España)

Diana Castilleja (Vrije Universiteit Brussel / UCLouvain Saint-Louis Bruxelles, Bélgica)

Jaime Céspedes (Université d'Orléans)

Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)

Sergio Fernández Martínez (Universidad de Burgos, España)

Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Clea Gerber (Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España)

Guillermo Laín Corona (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá, España)

Audrey Louyer (Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia)

Ivette Martí Caloca (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)

Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia)

Jaume Peris Blanes (Universitat de València, España)

Adolf Piquer Vidal (Universitat Jaume I, España)

Carolina Pizarro Cortés (Universidad de Santiago de Chile, Chile)

Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante, España)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel, Suiza)

Fernando Sanz-Lázaro (Austrian Academy of Sciences)

Sabine Schlickers (Universität Bremen, Alemania)

Valeria Stabile (Università di Bologna, Italia)

María Isabel Toro Pascua (Universidad de Salamanca, España)

Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco UPV/EHU, España)

Maria Teresa Vera-Rojas (Universitat de les Illes Balears, España)

Sultana Wahnón (Universidad de Granada, España)

Christian Wentzlaff-Eggebert (Universität zu Köln, Alemania)

ÍNDICE

- El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano
CARMEN RODRÍGUEZ CAMPO 6-17

MONOGRÁFICO

- La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI
BORJA CANO VIDAL 18-35

- La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite Tràmpol* o *El compte enrera* i a «Sumari astral»
ÀNGEL COSTA GIL 36-57

- Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares
ELENA MERINO RIVERA 58-75

- Temps, natura, espiritualitat i relacions humanes: una lectura de *La ciutat del temps* (1961) de Marià Manent
LAIA LÓPEZ-RIGOL 76-96

- Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet
IGNACIO CAAMAÑO GUERRERO 97-109

- Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo
NOEMÍ ALONSO NICOLÁS 110-126

- Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo
FRAN CONTRERAS 127-149

- «Ahí viene Poseidón y Anfitrite con todo su cortejo»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*
CARMEN ARAUJO 150-170

- El fantasma del tiempo. Posmemoria, trauma y abandono en «Los himnos de las hienas», de Mariana Enriquez
GONZALO MORALES ROMERO 171-186

- Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima
YANDREY LAY 187-205

MISCELÁNEA

- Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouisséf Rekab como paradigma
SAAD ISMAILI ALAOU 206-224

- El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines
M^a EUGENIA ALAVA CARRASCAL 225-238

- Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon
BESAY SÁNCHEZ MONROY 239-251

EDICIONES CRÍTICAS DE TEXTOS DE CORTA EXTENSIÓN

- «Mengue», de Ana Martínez Castillo
Edición de CLARA SIMINIANI LEÓN 252-267

ENTREVISTAS

El tiempo de nuestros días, este ritmo que nos recorre. Entrevista a Maribel Andrés Llamero
JORGE ARROITA 268-274

RESEÑAS

Agustina Larrea (comp.), *Una intimidad discreta*, Buenos Aires, Godot, 2025, 113 pp.
ALEXIS ARIEL CHAUSOVSKY 275-279

La indomable resistencia del espíritu de los *Venecos* (2025) de Rodrigo Blanco Calderón [Reseña de
Rodrigo Blanco Calderón, *Venecos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2025, pp. 160]
DANIELA FUENTES AJA 280-284

Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, *Evidencias 2. Las Otras
Dramaturgias*, Santiago, Oxímoron, 2024, 478 pp.
JULIE MARTZ 285-289



**EL TIEMPO LITERARIO EN TIEMPOS MODERNOS. APROXIMACIONES
CRÍTICAS A LA EXPERIENCIA DEL YO ACOTADAS AL ÁMBITO
IBEROAMERICANO**

CARMEN RODRÍGUEZ CAMPO

<https://orcid.org/0000-0002-5448-3453>

crodc@unileon.es

UNIVERSIDADE DE COIMBRA / IHTC / GEF

Se santigua tres veces y hace tintinear el rosario.
La Muerta se aleja.
Esta noche es su aniversario. Y tiene la eternidad para danzar.
Ofrendas, Ana Martínez Castillo

serás encarnadura imposible,
sangre dulce que acaricio,
tiempo que no nos has de vencer.
80.000 soldados de terracota, Maribel Andrés Llamero

La medida del tiempo ha sido y es una de las eternas incógnitas del ser humano en la que se sigue incidiendo a día de hoy, como ya apuntaba Macey (1980). Señala el orden y la irreversibilidad de los acontecimientos —a este respecto, y si nos basamos en la concepción del tiempo de Bergson, se constata el acercamiento al tiempo desde la creación constante de novedad en nuestro mundo porque «il n'y a ici qu'une poussée ininterrompue de changement – d'un changement toujours adhérent à lui-même dans une durée qui s'allonge sans fin» (1969: 10)—; sin olvidar su definición como lógica exquisita que no se detiene. Todo ello ha generado en sus múltiples acercamientos analogías entre este y el universo en aras de entender nuestra existencia. El tiempo puede definirse, entonces, como un parámetro cultural, que incluso se diluye en la propia palabra, puesto que, en verdad, parece

existir un consenso global para aludir al concepto, aunque este adquiriera la forma de una terminología social e históricamente asumida sobre la que, aún hoy, nos cuestionamos.

Derrida sostiene que «la palabra *tiempo* designa menos el tiempo mismo que las cosas con las que se llena, con las que se llena la forma del tiempo, el tiempo *como forma*; se trata, entonces, de las cosas que uno hace *entretanto* o de las que uno dispone *mientras tanto*» (1995: 13). Sobre dicho intervalo constituido por las acciones que realizamos, cabe discernir (o replantearse la diferencia) entre pasado, presente y futuro —como ya hiciera San Agustín: «No obstante, digo sinceramente que sé que, si nada transcurriese, no habría tiempo pasado y que, si nada sobreviviese, no habría tiempo futuro y que, si nada existiese, no habría tiempo presente» (2010: 560)—, contextualizada dicha tríada entre el tiempo social/colectivo y el tiempo privado/subjetivo —acotada esta última a la sensación individual ante el fluir temporal (Carroll, 2015)—. En esta línea, Klein (2005) define el tiempo como un artefacto maquínico que da cuenta de nuestro continuo movimiento —en recuerdo de ese eterno fluir, entendido bajo la metáfora del río, sobre lo cual ya meditaba Heráclito—, aunque sin ninguna posibilidad de percibirlo de otro modo que no sea bajo los efectos que genera. Es decir, el objeto de estudio presenta tal dificultad de delimitación que todos aquellos que han aludido a él lo han hecho reflexionando también sobre el acto del vivir —o en contraposición a él, pues no ha de olvidarse la concepción kantiana del tiempo en tanto que este «no es un concepto empírico extraído de alguna experiencia», sino que es «una forma pura de la intuición sensible» (2005: 49)—. Tanto es así que investigadores como Giddens (1981) señalan la agencialidad del individuo como la verdadera *hacedora* del tiempo. A ellos se sumará Flaherty (2011), quien ha acotado el concepto según sus diferentes *texturas* que se gestan en nuestros deseos y en todo aquello que nos rodea y que nos sucede; en todas las circunstancias que ocurren en un determinado instante al que permanecen eternamente ancladas. Cabe resaltar, en este sentido, las reflexiones de Heidegger, quien recalca cómo el comprender la existencia desde el análisis de nuestro tiempo nos lleva a la conclusión de que somos, en parte, lo que *hemos-sido* (1927: 328). Si seguimos lo aportado por Merleau-Ponty (1993), observaremos que el tiempo como tal no existe, sino que existen, en su lugar, las relaciones que en su tránsito establecemos con el mundo y el modo en que las percibimos.

No es ajena la literatura a esta reflexión, pues son diversos los planteamientos que se han hecho al hilo de este concepto y que señalan, por un lado, desde el punto de vista creativo, el intento de comprensión de nuestra vida enraizada a lo cronológico, los procesos

de cambio —afectivos, sociales, meramente vitales, etc.— que se vinculan a la temporalidad, la reflexión sobre el paso del tiempo, generadora de múltiples tópicos, o su consabida interrelación con el espacio y con el lugar que ocupamos en él —recuérdese, en esta línea, el concepto de *cronotopo*, acotado por Bajtín (1989), que no solo señala el marco en que se inscribe toda acción ficcional, sino también la dependencia de ambas coordenadas, sobre todo en cuanto a su estudio teórico-crítico se refiere—, entre otras incógnitas que, sin duda, forman parte de la historia literaria.

Por otro lado, desde una perspectiva teórica, destacan los acercamientos de Genette (1972) sobre las dislocaciones temporales posibles en toda narración que muestran variantes en el modo de contar —entre las que se encuentran pausas, elipsis y sumarios—, o de Ricoeur (1987), quien establece una diferenciación entre los conceptos de *prefiguración*, *configuración* y *refiguración*, en tanto que estos remiten a los procesos temporales de creación, de enunciación y de recepción de toda trama. A las fracturaciones insólitas que defiende Roas (2022) —el ingreso en otro tiempo, el tiempo invertido, el tiempo expandido o desacelerado, el tiempo detenido o suspendido, los tiempos convergentes, la yuxtaposición de tiempos paralelos, el tiempo cíclico o recurrente, el tiempo total y los tiempos inexistentes— se añaden las reubicaciones distópicas o utópicas que pueden ocurrir si atendemos al ámbito literario especulativo, y las diferencias que acota Sider (2001) entre tiempos continuos o discontinuos, sujetos estos últimos a cualquier posible cambio anómalo. A estas pueden sumarse otras aproximaciones que abarcan un mayor espacio que el meramente literario como las de Rancière (2022), que se pregunta por la ideología detrás de la Historia, por la ordenación de dichos tiempos que la componen y la posibilidad de imaginar otros que pueden tomar como punto de partida cualquier instante al que se preste atención, o Barnhart y Grøtta (2023), cuyo trabajo compilatorio trata de plantear toda obra ficcional como experimento temporal, pues se introduce al lector o espectador en una determinada experiencia temporal —la acotada por el escritor o artista— y, por ende, sometida a una nueva reconfiguración del tiempo individual. De todo ello se deriva la concepción del tiempo no como mero andamiaje, sino como «dimensión dramática» del marco ficcional, como reconoce Baquero Goyanes (2022); o en tanto que «experiencia, dolor, metáfora, manifestación última de nuestra propia subjetividad y de edificación del mundo», como apunta Pozuelo Yvancos (1989: 182).

Aun teniendo muy presente la amplia bibliografía existente al hilo de este motivo —muchas de cuyas referencias pueden hallarse en el trabajo compilatorio realizado por

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

Macey (1991)—, se ha propuesto en el presente número monográfico abrir el espectro a la reflexión del tiempo desde la ficción literaria, pues en ella se nos permite subvertir (o escapar de) la idea del tiempo lineal —a través de fracturas, de bifurcaciones, de ecos, aunque también de inversiones, reversiones, etc.—, además de reflexionar sobre el valor que adquiere la memoria, el peso del recuerdo asociado, o del papel que desempeña el ser humano en cuanto a la medida experiencial y matemática/objetiva del tiempo.

De este modo, desde las incógnitas planteadas en lo literario ante la definición del reloj imparable, se erige el presente número monográfico, en el que diez investigadores, especializados en el ámbito literario y cultural iberoamericano, reflexionan, en primer lugar, sobre el control del tiempo y las limitaciones y restricciones que este ejerce sobre lo humano, verbalizado todo ello a través de propuestas críticas de «identificación», de creación de espacios atemporales, o de paraísos eternamente mantenidos, de tiempos detenidos, de posibilidades de perdurabilidad, en definitiva. En segundo lugar, sobre la reconstrucción de la memoria individual y colectiva desde la fragmentación inconsciente del recuerdo —atravesado por el lugar que ocupa el Yo en su contexto de realidad a raíz de la imbricación experiencial entre pasado, presente y futuro— hasta la creación de un puzzle polifónico, hecho de retazos de múltiples recuerdos, que complementan y, desde luego, completan la memoria social. En tercer lugar, sobre las posibles dislocaciones temporales que apuntan hacia la pervivencia del trauma desde la figura del fantasma o que sugieren una vía de escape ante la causalidad. Como propuesta asociada a la subversión insólita de lo temporal, el cuento inédito de Ana Martínez Castillo señala nuestro miedo heredado ante la finitud, ante la incógnita del Más Allá. En último lugar, y en tanto que cierre circular, se sitúa la poética de Maribel Andrés Llamero —introducida aquí a modo de entrevista—, enfrentada a la rapidez de nuestras sociedades, a estos tiempos modernos que imponen la velocidad y la obediencia.

Como apertura de dicho decimoctavo número monográfico de la revista *Cuadernos de Aleph*, ubico en primer lugar el artículo de Borja Cano Vidal, padrino del citado número, titulado «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI». Enfrentada a la idea de aceleración del tiempo, así como a la concepción de lo temporal desde una óptica económico-política, buena parte de la literatura escrita en español en las últimas décadas ofrece una «temporalidad alternativa» que Cano Vidal propone en este trabajo como fórmula de resistencia enfrentada a dicho aceleracionismo, al colapso en nuestras sociedades, haciendo hincapié en la imposibilidad

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

del ser humano de detener el tiempo. Estas narrativas, que no cesan en su empeño ante la propuesta de tiempos alternativos, se desvían de la cronología lineal o de la homogeneidad de nuestro tiempo contemporáneo para proyectarse en la «identificación» y la «desaceleración». Ambos términos propician la reflexión ante la subordinación del individuo con respecto a dicha *necesidad* de aceleracionismo, vinculada al utilitarismo en sociedad, hecho que constata que «la lentitud está, tan solo, al alcance de unos pocos». Los ejemplos que Cano Vidal incluye en su corpus de trabajo muestran, en efecto, «temporalidades lentas», articuladas a raíz de la hibridez, la digresión, la dilación o la inconclusión, como recursos que develan el tiempo como amenaza de control.

Siguiendo la línea de dicha constricción, aunque contextualizado en la poesía de posguerra, sostiene Marcela Romano que

la recuperación de la temporalidad como dimensión constitutiva del «yo», tanto en sus flexiones individuales como colectivas, es una de las rupturas más visibles que la poesía de posguerra española realiza respecto del modelo precedente, rasgo que ha destacado la crítica en torno a las dos primeras promociones (2003: 81).

Así, teniendo en cuenta la constitución de dicho «tiempo subjetivo», gestado a partir de la percepción individual de los acontecimientos que rigen la experiencia individual del ser humano, sitúo el análisis crítico de Àngel Costa Gil. En «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite Tràmpol* o *El compte enrera* i a “Sumari astral”», Costa Gil realiza una aproximación a la concepción subjetiva del tiempo que presenta Joan Brossa en su poesía. Como uno de los poetas catalanes destacados en la vanguardia de posguerra, Brossa concibe el tiempo como parámetro cultural que constriñe la libertad del individuo, hecho que desembocará en la constitución de la *atemporalidad* en tanto que concepto que entronca con la inmortalización del tiempo —y, con ello, de la realidad humana— en el poema. Dicho quiebre cronológico supone la creación de un nuevo espacio —atemporal— que advierte de la limitación de la lengua para describir el mundo, derivando, en su lugar y en destacadas ocasiones, en el empleo de la imagen que complementa y trasciende la complejidad de lo real. De todo ello se deslinda una necesaria revisión del sentido de la existencia humana, así como de las formas de opresión a las que la arbitrariedad y la convención de lo temporal-lineal somete al hombre, amén de las injusticias sociales fruto de la época en la que se gesta la poesía brossiana.

En el diálogo ante la construcción de nuevos espacios que marquen la detención del reloj imparable, destaca el estudio de las *comparsas* —en tanto que modalidad concreta del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas en el Carnaval de Cádiz—, que es llevado

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

a cabo por Elena Merino Rivera en su artículo «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares». La citada investigadora examina estas «canciones de carnaval» en la obra de dicho autor, focalizando la atención en el tiempo extra e intratextual, pues destaca, en primer lugar, el tiempo cíclico del carnaval que rompe con la regularidad de lo cotidiano y que actúa como marco contextual acotado a la ciudad de Cádiz durante su celebración. No en vano, cada una de estas obras de teatro musical se caracteriza por una caducidad concreta, debido a la adecuación de la pieza a cada agrupación, que varía en cada Carnaval. En segundo lugar, Merino Rivera destaca la coordenada temporal en la obra de Antonio Martínez Ares, quien emplea en su poética la «inversión cronotópica del cielo y del mar» —en tanto que transmutación de los atributos constitutivos de uno a otro enclave—, y concibe la ciudad de Cádiz como lugar de un tiempo detenido, de un «instante eterno», además de redefinirla como «paraíso ultracronotópico» que pervive más allá de la muerte y que permite la reflexión ante la fugacidad desde el mentado motivo del *tempus fugit*.

Otras fórmulas de escape a la caducidad se esbozan en el artículo de Laia López-Rigol, titulado «Temps, natura, espiritualitat i relacions humanes: una lectura de *La ciutat del temps* (1961) de Marià Manent», en el que se analizan los planteamientos lineales y no lineales que la coordenada temporal adquiere en el cuarto poemario del citado autor a través de mecanismos vinculados a la poesía postsimbolista. La investigadora resalta la imbricación de la vida y la muerte —como estadios circulares estrechamente conectados—, así como la conjunción de tiempo y naturaleza, dotada esta última de un carácter de eternidad en el poema que es la «vía de acceso a la perdurabilidad». A dichos binomios se suman la sacralización del tiempo profano, y la relación que, en el poema, mantiene el ser humano con el paso del tiempo, esbozando cada uno de los estadios vitales que permanecen, conjuntados. No han de olvidarse las formas no lineales que Manent escoge en su obra, y de entre las que pueden distinguirse los símbolos de creación propia y de la tradición, además de motivos universales.

La recurrencia a la memoria debe destacarse en la necesidad de recuperación del pasado individual o colectivo —bien desde un cariz nostálgico, bien desde el aprendizaje de lo vivido o desde la fusión de tiempos cíclicos que se repiten infinitamente—, que deriva en la reflexión ante el paso del tiempo. Siguiendo a Cecilia Eudave,

la memoria, como se sabe, es un espacio indefinido donde convive lo temporal, constructo difícil de medir por las interpretaciones o reinterpretaciones que se hacen alrededor de la Historia con sus variantes o sus productos culturales que cobijan lo histórico oficial —cómo debemos recordar—, y también conviven las múltiples perspectivas de la historia individual

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

de quienes la han vivido, con su carga subjetiva, con todo su espesor de significados (2018: 174).

En esta conexión entre memoria y tiempo, cabe resaltar la duración individual a partir de la *durée* de Bergson, que Halbwachs (2004) retoma para distinguir dicha duración —«todo ser dotado de conciencia tendría un sentimiento de duración, porque en él se suceden distintos estados [... Por lo tanto,] un individuo aislado sería capaz de obtener la noción de un tiempo mensurable por sus propias fuerzas y con solo los datos de su propia experiencia» (91, 92)— de la memoria colectiva —«Es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado solo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene» (81)—. En este sentido, como augura el título del artículo de Ignacio Caamaño Guerrero, «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», los conceptos de *duración real* y de *memoria pura*, acotados ambos por Henri Bergson, se aplican sobre el análisis de dos obras de Carmen Laforet que conforman la citada trilogía —*La insolación* y *Al volver la esquina*, respectivamente—. Ello supone el inicio de una nueva etapa en la escritura laforetiana: de renovación en cuanto a los recursos narrativos empleados se refiere —entre ellos, saltos en el tiempo, inclusión de múltiples voces, imágenes superpuestas o la metáfora cinematográfica—, que pivotan entre el pasado y el presente como ejes que dialogan en su anclaje al recuerdo de lo vivido. De este modo, se quiebra la cronología lineal de la trama, que se presenta cargada de ecos fragmentarios que actúan como reconstrucción introspectiva. Influirá en dicha reconstrucción la terapia, en tanto que modo de acceso involuntario a lo reprimido u olvidado por el subconsciente, señalando el modo en que la conciencia experimenta el paso del tiempo.

Esa parte oculta del Yo también se muestra en la ficción autobiográfica que se analiza en el artículo de Noemí Alonso Nicolás, titulado «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo». Alonso Nicolás trata de profundizar en la reconstrucción conceptual del yo autorial en forma de «práctica memorialística productiva» (Hernández, 2020), desde la que plantear la superación del trauma, además de ahondar en el valor de la finitud y en el recuerdo que esta última, la muerte, deja. Así, la investigadora da cuenta de la fragmentariedad a la que se somete dicha ficción, hecho que configura lo que se denomina como «ejercicio de memoria viva», que supone la reflexión sobre la relación afectiva —aunque disociada del flujo natural del tiempo— que mantenemos con nuestro pasado, y que constituye lo que el propio Fernández Mallo denomina «tiempo topológico».

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

Todo para arribar a la impotencia ante la incomprensión del tiempo y a la necesidad de diferenciar desde el análisis literario el tiempo físico del tiempo subjetivo, dilatado o comprimido en función de dicha relación afectiva con el entorno que, no en vano, señala el «conjunto desquebrajado» de la existencia.

La fractura que, como augura Fran Contreras, supone el cierre de un ciclo y la apertura de otro, se estudia en su artículo «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo». En él se atiende a una problemática común a ambos poetas: «la escritura del tiempo». Así, partiendo de la influencia del poeta londinense en parte de la producción de Luis Rosales, se focaliza el estudio en el valor del tiempo del que se deriva la redefinición del pasado como fuerza memorística reactivada en el presente y proyectada a modo de deseo futuro. Ello no hace sino constituir un «sujeto fragmentado», escindido entre los tres tiempos por los que se designa la memoria subjetiva. No en vano, se erige la fusión de dichos tres tiempos o, más aún, «la reintegración del pasado en el presente», para señalar la mezcla en espiral de los acontecimientos que no cesan de ocurrir en el poema, en tanto que retrato experiencial del sujeto poético, vinculado, en el caso de Rosales, al Dios cristiano.

Imprescindible resulta, en esta revisión de lo memorístico, la recurrencia a la memoria colectiva, que Carmen Mata Araujo problematiza a través de la diferencia entre Historia e historia en su artículo «“Ahí viene Poseidón y Anfítrite con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*». En él, trabaja la dimensión temporal a partir del examen de la citada novela, que cierra la trilogía metaliteraria de Gonzalo Torrente Ballester. Bajo una narración-marco en la que prima la (re)construcción del pasado mediante el uso de la intertextualidad, se sitúa el *historiador performático*, en tanto que rol adoptado por el narrador que pone en jaque la recurrencia a la Historia como reflejo fiel de la realidad e insta a la (re)construcción colectiva, incorporando al lector en el proceso de decodificación. En este sentido, cobra relevancia la isla como fractal polifónico en el que no solo convergen variadas interpretaciones de los hechos. Además, estas últimas lo convierten en una suerte de «pintura giratoria», que proporciona un carácter circular, aunque fragmentario y transformador, a los hechos narrados, que permanecen en constante reinterpretación.

Cabe mencionar en esta línea de señalamiento del pasado una de las figuras de orden imposible, escindidas entre dos tiempos enfrentados —entre el tiempo pasado o la memoria, y el tiempo presente—: el fantasma. Dicha entidad es retomada por Gonzalo Morales

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

Romero en su artículo titulado «El fantasma del tiempo. Posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez». Empleando como base teórica los conceptos de *posmemoria* de Marianne Hirsch y *hauntología* de Jacques Derrida, Morales Romero hace hincapié en el trauma colectivo generado por la dictadura cívico-militar en Argentina, hecho que subvierte la linealidad cronológica, además de redefinir la figura del fantasma en la narrativa de Enriquez. Dicha figura está ubicada en un tiempo cíclico, en un «enclave de la posmemoria», que también supone una transformación espacial. El investigador recalca que ello contextualiza el relato objeto de análisis en los *perpetrator studies*, comprendiendo la nueva caracterización del fantasma como victimario dentro de las estructuras de poder de las que se derivaba el uso sistemático de la violencia.

Otra de las propuestas de subversión insólita de lo cronológico parte del principio de *vivencia oblicua*, que señala la apariencia esférica del tiempo y su dilatación sostenida, respectivamente. En este sentido, Yandrey Lay analiza parte de la poética del escritor cubano José Lezama Lima en su artículo «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima». Lay sostiene que, frente al causalismo aristotélico, Lezama Lima escapa de la ordenación lógico-lineal del tiempo para liberarse de la constricción a la que apela dicho orden y tratar de acceder a lo que escapa al racionalismo desde una propuesta enfrentada a los planteamientos filosóficos y científicos de la época ante la pregunta por el tiempo. De este modo, el autor cubano opta por la simultaneidad de las acciones, por la bifurcación de sus historias, concibiendo, entonces, su poética como réplica a dichas aportaciones científicas positivistas coetáneas y, como argumenta Lay, abriendo la posibilidad de ser analizada desde la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo.

No ha de olvidarse en este número monográfico la sección dedicada a las ediciones críticas de textos de corta extensión, que, en este caso, ocupa el cuento inédito de la autora manchega Ana Martínez Castillo, titulado «Mengue». Con una apertura teórico-crítica de Clara Siminiani León, Martínez Castillo nos somete al vacío, a la curiosidad mantenida en el tiempo, a través de una sustancia que deriva en una suerte de desviación espacial y temporal tras su ingesta. Dicha desviación ameriza en el miedo, en la repetición heredada de las ansiedades atávicas que atormentan al ser humano. Este, el miedo, se erige como efecto disruptor de lo real, aunque también como eje transgresor de nuestras certezas asumidas sobre el mundo que conocemos. No obstante, como apunta Siminiani León, destaca en la narrativa de Martínez Castillo la creación de un no-lugar y un no-tiempo, hecho que desfigura

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

la percepción subjetiva que los personajes tienen ante lo ocurrido, acentuando su desasosiego ante la pérdida de referencias o ante el encuentro de múltiples evidencias que dibujan mundos superpuestos «en la oscuridad que queda cuando se cierran los párpados».

Cierra el presente número monográfico «El tiempo de nuestros días, este ritmo que nos recorre», que es el título que Jorge Arroita concede a la entrevista realizada a la poeta e investigadora salmantina Maribel Andrés Llamero. Las respuestas de Andrés Llamero —devueltas, en muchos casos, como interrogantes ante la convención de lo temporal— oscilan entre el tiempo como materia que nos atraviesa, como reflexión ante la finitud, ante la memoria —tanto individual como social, aunque subjetiva—, o ante el ritmo de la vida —desde el que hace emerger al liberto como aquel que «asume la lentitud» y que «entiende que cada situación vital tiene su propio proceso, y lo asimila, lo hace suyo y con-vive con ello»—. Desde este último eje, cabe resaltar la poesía como «la literatura de la pausa», que en el caso de Andrés Llamero resuena también en el ritmo individual. Para la poeta, este último lucha contra la «angustia ante la prisa», reivindicando, entonces, la inutilidad como «la liberación de lo impuesto», amén de la escritura como ejercicio terapéutico, que genera cierto «orden estético» ante la liberación caótica del recuerdo en la memoria.

No sin antes agradecer a Borja Cano Vidal, Ana Martínez Castillo y Maribel Andrés Llamero su generosa participación en este número, dejó la puerta abierta al trabajo crítico-literario sobre el tiempo que, en este monográfico, comenzó siendo una pregunta irresoluble sobre dicha medida para consumarse en diez aproximaciones, un cuento y una entrevista que navegan por el papel de la subjetividad en una lucha encarnizada, enfrentada a la cronología lineal que nos atraviesa. Dichas propuestas oscilan entre la posibilidad de detención del tiempo, la relevancia de la memoria en la constitución de toda historia y las posibilidades de subversión cronológica desde modos insólitos; todo para volver a una de las preguntas atávicas heredadas, planteada aquí desde la percepción interior, desde nuestra mirada experiencial: ¿qué podemos vislumbrar a través de nuestro tiempo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS LLAMERO, Maribel (2024), *80.000 soldados de terracota*, Palma, Isla Elefante.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 237-410.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (2022), «Tiempo y *tempo* en la novela», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

- BARNHART, Bruce y GRØTTA, Marit (eds.) (2023), *Temporal Experiments: Seven Ways of Configuring Time in Art and Literature*, London, Routledge.
- BERGSON, Henri (1969), *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Les Presses Universitaires de France.
- CARROLL, Sean (2015), *Desde la eternidad hasta hoy. En busca de la teoría definitiva del tiempo*, Barcelona, Debate.
- DERRIDA, Jacques (1995), *Dar (el) tiempo - I. La moneda Falsa*, Barcelona/Buenos Aires/México, Ediciones Paidós.
- EUDAVE, Cecilia (2018), «La construcción de la memoria desde la perspectiva de “tiempo roto”, en tres novelas cortas mexicanas del siglo XX», *América sin Nombre*, 23, pp. 171-178.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Édition du Seuil.
- GIDDENS, Anthony (1981), «Time and space in social theory», en Joachim Matthes (ed.), *Lebenswelt und soziale Probleme: Verhandlungen des 20. Deutschen Soziologentages zu Bremen 1980*, Frankfurt am Main, Campus Verl, pp. 88-97.
- HALBWACHS, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, Inés Sancho-Arroyo trad., Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HEIDEGGER, Martin (1927), *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2020), *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal.
- DE HIPONA, Agustín (2010), *Confesiones*, Madrid, Gredos.
- KANT, Immanuel (2005), *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus.
- KLEIN, Étienne (2005), *Chronos. How time shape our universe*, New York, Thunder's Mouth Press.
- MACEY, Samuel L. (1980), *Clocks and the Cosmos. Time in Western Life and Thought*, Hamden/Connecticut, Archon Books.
- MACEY, Samuel L. (1991), *Time. A Bibliographical Guide*, New York/London, Garland Publishing Inc.
- MARTÍNEZ CASTILLO, Ana (2021), *Ofrendas*, León, Eolas ediciones.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta De Agostini.
- POZUELO YVANCOS, José María (1989), «Tiempo del relato y representación subjetiva», *Le temps du récit*, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, 3, Madrid, pp. 169-184.
- RANCIÈRE, Jacques (2022), *Modern Times: Temporality in Art and Politics*, Brooklyn/New York, Verso Books.
- RICOEUR, Paul (1987), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ROAS, David (2022), *Cronologías alteradas: lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid, Libros CSIC.
- Carmen Rodríguez Campo (2025), «El tiempo literario en tiempos modernos. Aproximaciones críticas a la experiencia del Yo acotadas al ámbito iberoamericano», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 6-17.

- ROMANO, Marcela (2003), «Dos que van “por ínsulas extrañas”: Juan de la Cruz y José Ángel Valente», en Edith Marta Villarino Cela y Elsa Graciela Fiadino (coords.), *Estudios críticos de literatura española*, vol. 2, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 211-218.
- SIDER, Theodore (2001), *Four Dimensionalism. An Ontology of Persistence and Time*, Oxford, Oxford University Press.



LA TIRANÍA DEL PRESENTE: DIGRESIÓN, DILACIÓN Y TIEMPOS LENTOS EN LA LITERATURA EN ESPAÑOL DEL SIGLO XXI

BORJA CANO VIDAL

<https://orcid.org/0000-0002-2274-2481>

bcano2@us.es

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: A partir de la consideración hipertrófica del presente en la cultura contemporánea y la velocidad que dictamina sus regímenes temporales, el presente artículo analiza un conjunto de escrituras en español del siglo XXI que confrontan esta aceleración mediante un tiempo ralentizado o dilatado. Tras los principales lineamientos críticos que permitirán situar estos textos en un panorama interdisciplinar en torno a las prácticas y discursos de resistencia a la actual crisis del tiempo, se elaborará una propuesta de categorización formal que permita, en última instancia, ofrecer una tentativa de análisis que defina los elementos comunes de estas temporalidades lentas y las sitúe en el escenario teórico-literario reciente.

Palabras clave: temporalidad, lentitud, velocidad, digresión, inconclusión.

Abstract: Based on the hypertrophic consideration of the present in contemporary culture and the speed that dictates its temporal regimes, this article analyzes a set of 21st-century Spanish writings that confront this acceleration through a slowed-down or dilated time. Following the main critical guidelines that will allow these texts to be situated within an interdisciplinary panorama of practices and discourses of resistance to the current time crisis, a proposal for formal categorization will be developed that will ultimately allow for an analytical attempt to define the common elements of these slow temporalities and situate them within the recent theoretical and literary landscape.

Keywords: temporality, slowness, speed, digression, inconclusion.

El tiempo pasado y el tiempo futuro,
lo que pudo haber sido y lo que ha sido
tienden a un solo fin, presente siempre
Cuatro cuartetos, T.S. Elliot

1. CONTRA EL TIEMPO ÚNICO. PRELIMINARES

En *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz lamentaba nuestra experiencia lineal e irreversible del tiempo, pues tras la extracción de su anterior carácter mítico «el hombre, desprendido de esa eternidad en la que todos los tiempos son uno, ha caído en el tiempo cronométrico y se ha convertido en prisionero del reloj, del calendario y de la sucesión» (188). En efecto, los principales medidores del tiempo, como relojes y calendarios, legitimaron a fines del siglo XIX un nuevo orden social cuya principal consecuencia fue la implementación de un tiempo único o «cinemático» (Doanne, 2012) que, desde entonces, no ha hecho sino acelerarse drásticamente¹. El sujeto contemporáneo, desprovisto de su tiempo propio, asimiló una temporalidad económico-política de la que ya daban cuenta en sus *Metáforas de la vida cotidiana* Lakoff y Johson al apuntar que «experimentamos el tiempo como el tipo de objeto que puede ser gastado, desperdiciado, calculado, invertido» (2009: 45). A ello debe sumarse la consideración, además, de la crisis temporal acrecentada en las últimas décadas, dado que el desasosiego, inquietud y desesperanza ante cualquier futuro ha suscitado una abrumadora existencia del presente como único horizonte de posibilidad.

La pérdida de la experiencia subjetiva del tiempo y la desmedida aceleración de la contemporaneidad no han estado exentas, sin embargo, de prácticas y discursos reactivos que persiguen expandir, ralentizar o detener esta velocidad. No es de extrañar, pues, la frecuente aparición de relojes en numerosas instalaciones artísticas contemporáneas, como se ha ocupado de analizar Graciela Speranza (2017); o, tal y como señala Miguel Ángel Hernández (2020), la afluencia de poéticas que no solo sitúan el tiempo como centro creador, sino que emplean su dimensión desde una posición de resistencia a partir de la inserción de una temporalidad alternativa. En esta línea, quizás resulte de interés recordar las palabras del

¹ Ciertamente, el reloj constituye «la máquina clave de la moderna edad industrial» (Mumford, 2006: 31), que lo convirtió en una marca de autoridad y control dada su capacidad de sincronizar la actividad humana (Landes, 2010). Así lo remarca también Doanne, quien ha insistido en cómo «la estandarización mundial de la hora para la mejora de los horarios del ferrocarril y la comunicación por telégrafo, así como la exacta precisión del tiempo de trabajo que promueve el taylorismo y su ampliación a los ciclógrafos de Gilbreth, evidencian la intensa racionalización del tiempo que tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del XX» (2012: 22). Para profundizar en las implicaciones sociales, políticas, culturales y económicas del reloj, remito a la reciente y estimulante publicación de David Rooney *A tiempo. Una historia de la civilización en doce relojes* (2022).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

cineasta Andréi Tarkovski en su ensayo *Esculpir el tiempo*, donde al reflexionar acerca de la impresión del sentido del ritmo y de la cronología en su producción afirma que, como parte de su trabajo, está «el crear un flujo de tiempo propio, individual, reproducir en las tomas mi propio sentimiento del tiempo» (2002: 147-148). De igual forma, entonces, que el arte contemporáneo revela este impulso a contratiempo, este trabajo de investigación persigue rastrear unas coordenadas afines en la literatura en español del siglo XXI con el propósito de ofrecer una propuesta de categorización formal de estas creaciones que, en suma, arrojan esperanza a la desmesura temporal de nuestros días y fabrican tiempos alternativos a la estandarización vigente.

2. CONTRA EL FIN DE LOS TIEMPOS (O CÓMO ENTENDER TODA ESTA VELOCIDAD)

La universalización de un tiempo sucesivo como única medida global de la temporalidad constituye ya un lugar común en la época contemporánea, regida por los husos horarios instituidos en la segunda mitad del siglo XIX². La instrumentalización del calendario y el reloj como medios de control y poder, junto a otros instrumentos y máquinas de organización cronológica que trajo consigo la modernidad, desarrollaron una dependencia (Blumenberg, 2007: 217) derivada en la confrontación del tiempo del mundo con el propio tiempo de la vida. La determinación de un mismo «ahora» emplaza a un presente continuo y reiterado, que igualmente conecta con el ambiente terminal de nuestra época. En efecto, la imposibilidad de pensar hoy en grandes proyectos utópicos tras las promesas inconclusas del pasado siglo (Baudrillard, 1993; Gray, 2008; Žižek, 2012) revela no solo la dificultad de vivir nuestro tiempo, sino también de conceptualizarlo, pues permanece anclado en suspenso.

Esta descoordinación temporal descubre los dos principales factores determinantes en su estructura: por un lado, el carácter presentista, cuyo sesgo amnésico y alienante ha disuelto la experiencia subjetiva de la temporalidad y, por otro, su colosal aceleración. De este modo, el individuo contemporáneo percibe con perplejidad un presente desarticulado

² Pese a que esta regulación global resulta propia de nuestro mundo contemporáneo, existen indicios de que, desde las civilizaciones prehistóricas, el ser humano siempre ha intentado asumir una noción instrumentalizadora del tiempo a fin de organizar sus actividades. Norbert Elias ejemplifica esta afirmación a propósito del monumento megalítico de Stonehenge, pues no solo constituía un espacio de culto a los dioses sino un instrumento para determinar el tiempo según la dirección y el movimiento del sol, en cuyos cambios «veían la señal para que su grupo emprendiera una actividad específica» (1989: 103). Los monasterios benedictinos medievales, que organizaban sus actividades litúrgicas según el *horarium* destinado a cada una de ellas, contienen el que, para Zeruvabel, constituye el modelo occidental del horario moderno, pues incluso existían tablas de horas que permitían a los monjes ordenar y racionalizar el tiempo de sus actividades (1985: 31-32).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

tras la distorsión de la linealidad temporal que fijase un pasado como anterior y un futuro como posterior, extinto en nuestros días (Huyssen, 2002). Ya en el siglo pasado, Hannah Arendt advirtió este estado de desorientación en el prefacio de *Entre el pasado y el futuro* (1954), donde subrayó la condición del presente como una brecha situada entre dos fuerzas antagónicas, pues el hombre, considera, «siempre vive en el intervalo entre pasado y futuro» (2018: 14). Décadas más tarde, François Hartog conceptualizará el presente como un modo de tiempo intersticial que causa extrañeza en el individuo frente a su propio tiempo histórico, dado que se aprecia «demasiado abultado, invasor, omnipresente, que no tiene más horizonte que él mismo, que fabrica cotidianamente el pasado y el futuro, de los cuales día con día tiene necesidad» (2007: 217).

A este régimen presentista cabe sumar otras voces críticas, como es el caso de Paolo Virno, quien ha subrayado el exceso de memoria en nuestros días y nuestro anclaje a un permanente *déjà vu* que refleja cómo nuestro presente, pasajero y obsoleto, resulta siempre recordado en su virtualidad (2003: 35) o el «presente prolongado» al que alude Helga Nowotny (1994), cuyo carácter expansivo apela a la progresiva desaparición del futuro tras el ancla del pasado a la hegemonía del presente y la autonomía y propia entidad adquiridas por este último. Destaca, también, Gumbrecht al apuntar a «la transformación del presente —hasta ahora experimentado como momento de transición— en un presente aún más amplio» (2010: 49). Se trata, en todos los casos, del dictamen de la «hipertrofia del presente», que en palabras de José Luis Pardo consistiría en «un presente que se ha quedado al mismo tiempo sin pasado y sin futuro al sobrepasar todos los límites» (2012); o del «present shock», como ha referido Douglas Rushkoff (2014), es decir, la inexistencia de futuro como causa del colapso de nuestra vida cotidiana.

En lo que se refiere a los debates acerca de la velocidad contemporánea, una de las primeras aportaciones se halla en el trabajo de David Harvey sobre la condición posmoderna, donde parte de la asunción de que «la historia del capitalismo se ha caracterizado por una aceleración en el ritmo de vida, con tal superación de barreras espaciales que el mundo a veces parece que se desploma sobre nosotros» (1998: 267)³. En este sentido, Harvey ofrece

³ Por parte de las ciencias sociales, parece existir cierto consenso al situar como precursores del debate acerca de la velocidad a Henry y Brooks Adams. En el caso de este último, su obra *Theory of Social Revolution* (1913) apuntaba de forma temprana el papel que la ciencia podía desempeñar respecto a los ritmos sociales al considerar que la sociedad buscaría alcanzar el ciclo que la misma le marcara, empobreciendo y acelerando, así, su experiencia vital. Su hermano Henry, por otro lado, mostraba su disconformidad con los permanentes cambios de su mundo y tituló uno de los últimos capítulos de *The Education of Henry Adams* (1907) como «The Law of Acceleration», conocida hoy como «La ley Adams» (1999). En ella aludió al creciente consumo del carbón, refiriéndose a la aceleración, por ello, en términos energéticos.

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

la noción de «compresión espaciotemporal» para designar «los procesos que generan una revolución de tal magnitud en las cualidades objetivas del espacio y el tiempo que nos obligan a modificar, a veces de manera radical, nuestra representación del mundo» (1998: 267). Desde este planteamiento, recuerda que, tras iniciar su línea de montaje en 1913, Ford empleó «cierta forma de organización espacial para acelerar el tiempo de rotación del capital en la producción» (1998: 295). Así, el tiempo comenzó a organizarse a partir de un cierto orden espacial propio del sistema productivo, generando una experiencia temporal que no contemplaba, como consecuencia, el orden de lo humano.

En estos mismos años, Peter Conrad asume en las primeras páginas de *Modern Times and Modern Places* que «Modernity is about the acceleration of time» (1998: 9), mientras que Thomas Hylland Eriksen equipara modernidad a velocidad en *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age* (2001). Por su parte, Koselleck apunta en su trabajo *Aceleración, prognosis y secularización* (2003) a la idea de secularización para explicar la aceleración en la modernidad al considerar que este proceso traslada el tiempo de las manos de Dios a las del hombre. Prueba de ello resulta, por ejemplo, el proceso de estandarización cronológica analizado anteriormente, pues los avances técnicos que ocasionaron el surgimiento de un tiempo único proceden de la experiencia mundana de la temporalidad⁴.

Por otra parte, resulta insoslayable la mención a Paul Virilio y, más concretamente, su texto *Vitesse et politique* (1977). A partir de coordenadas semejantes a las que permitieron a Michel Foucault señalar la omnipresencia de las relaciones de poder y su vínculo con las lógicas de producción del saber, Virilio propone pensar en la «revolución dromocrática» (2006: 12-13), cualidad propia de las sociedades industriales de la modernidad. El teórico francés ofrece una particular lectura de la velocidad al interpretarla desde una terminología bélica, en consonancia con su creencia de que constituye una de las grandes batallas de la contemporaneidad infundida desde las esferas de poder; algo que, más adelante, le conduce a asumir la condición veloz como elemento inherente a la subjetividad, tal y como afirma en

⁴ Así explicita el historiador francés el vínculo entre secularización y velocidad: «El presupuesto extrahistórico del acortamiento del tiempo se tronca al principio de la edad moderna en un axioma intrahistórico de aceleración. El sujeto se muda así de Dios al hombre, que debe imponer precisamente esta aceleración mediante una transformación de la naturaleza y de la sociedad. Por secularizada, en el sentido de la asunción de una herencia cristiana, puede entenderse en primer lugar solo la meta ligada a las esperanzas progresistas de realizar en el futuro un reino de la felicidad y de la libertad frente a toda forma de dominación. En segundo lugar, se puede considerar como secularizada también la idea de que la historia misma debe tener en general una meta. En este sentido delimitado, cabe hablar de una mundanización de las prerrogativas cristianas. Pero ya la panorámica sobre los inicios de la modernidad nos ha enseñado que el núcleo duro de la experiencia moderna de la aceleración, esto es, la transformación técnica e industrial de la sociedad humana, no es deducible a su vez de premisas teológicas» (2003: 62-63).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

Estética de la desaparición: «¡No tenéis cuerpo, sois cuerpo!», clamaba ayer Wilhem Reich, a lo que el poder y sus técnicas responden hoy: «No tenéis velocidad, sois velocidad» (1988: 47)⁵.

El carácter alienante de la aceleración de los regímenes temporales constituye el foco de atención, igualmente, del trabajo de Hartmut Rosa, quien parte del interrogante de «¿qué es, concretamente, lo que se está acelerando en la sociedad moderna?» (2016: 18). La posible respuesta incita su teoría de la aceleración social, según la que distingue tres ámbitos en los que se perciben las consecuencias del fenómeno: 1) la aceleración tecnológica, consistente en «el aumento deliberado de velocidad de los procesos *orientados a metas específicas* del transporte, la comunicación y la producción» (2016: 21); 2) la aceleración del cambio social, que integra «la estabilidad de las instituciones y prácticas sociales», como la familia o el trabajo (24-29) y 3) la aceleración de los ritmos de vida, que disocia de las dos anteriores por su falta de conexión lógica o causal (30) y que contemplaría cualquier actividad cotidiana atravesada estructuralmente por la idea de que no tenemos tiempo o nos falta tiempo (29-34).

En esta misma dirección, Franco Berardi ha acuñado la noción de «cronopatologías» para referirse a «las formas predominantes de psicopatologías contemporáneas» (2017: 50) que, desde la infancia, generan cambios conductuales a nivel afectivo, emocional, lingüístico e imaginativo a causa de nuestra percepción temporal. Berardi señala como causa de este proceso, entre otros, el permanente estado de alerta y atención que nos exige «el capitalismo 24/7» (Crary, 2015), lo que nos conduce a «tratar la información y tomar decisiones de una manera cada vez más automática» (2017: 49). El semiólogo italiano apunta, igualmente, a la «colonización de la mente y de la percepción» basada «en una aceleración interna del modo de percibir el tiempo» (2017: 186), incidiendo, pues, en el empobrecimiento de la experiencia que produce la velocidad imperante en nuestros días.

Resulta innegable, pues, que la experiencia temporal contemporánea enfrenta de manera estructural el problema de su aceleración, que en las últimas décadas no ha hecho sino acrecentarse. Este aparente consenso contrasta, paradójicamente, con el disenso en torno a sus posibles salidas, evasiones o líneas de fuga, pues los escasos fenómenos que proponen o reivindican soluciones ante el régimen de aceleración ofrecen, en su mayoría, puntos controvertidos que conducen a su escasa repercusión e incluso fracaso. Un rastreo

⁵ Pese al tono apocalíptico característico de su producción, apelar a la aceleración y la velocidad en términos bélicos no parece una postura tan alejada de una realidad como la aparecida tras las grandes guerras del siglo XX: periodo en que, con especial énfasis, los cambios políticos, sociales y económicos incrementaron su velocidad. De hecho, Graciela Speranza se refiere a este fenómeno como la «Gran aceleración, según la denominación con la que los científicos resumen hoy los índices sin precedentes de crecimiento de la población y la producción industrial de los últimos sesenta años» (2017: 11).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

rápido en cualquier herramienta de búsqueda permite descubrir que el término «desaceleración» da como resultado, principalmente, acepciones, estudios, estadísticas, gráficas y anticipaciones catastrofistas vinculadas a regímenes económico-políticos. Un proceso similar sucede en el caso de «lentificación», habitualmente asociada a retrocesos en el curso del tiempo natural de experimentos biológicos o químicos. Se trata, en ambos casos, de términos desprovistos de un posible contenido humanístico, cuya definición se produce por oposición, lo que indudablemente remite a una visión optimista de la velocidad que dificulta establecer estas nociones como parte de un conjunto de soluciones al régimen de aceleración vigente.

Un suceso similar es el del célebre *Slow Movement*, que integra prácticas tan diversas como la *Cittaslow*, el *Slow fashion*, *Slow shopping* o *Slow food*, así como la aclamada publicación de Carl Honoré: *Elogio de la lentitud* (2004), donde se proponen una serie de prácticas como las mencionadas a fin de remediar la velocidad, ansiedad e irreflexión propias de nuestra cultura contemporánea. Un fugaz acercamiento a estos discursos, sin embargo, permite deducir que una vida bajo el dictamen *slow* está sesgado por la condición material de cada individuo, así como de otros condicionantes como su trabajo o residencia geográfica; lo que nos podría llevar a afirmar que, al menos tal y como se ha diseñado hasta ahora, la lentitud está, tan solo, al alcance de unos pocos. A diferencia de este fenómeno de la desaceleración, existen otro tipo de prácticas, especialmente desde el ámbito artístico-literario, signadas por su proactividad en la rebeldía contra este tiempo *tan* acelerado.

3. TEMPORALIDADES LENTAS EN LA LITERATURA EN ESPAÑOL DEL SIGLO XXI (O CÓMO ESCRIBIR CON TODA ESTA VELOCIDAD)

En *Desnudez*, Giorgio Agamben se refiere al sujeto contemporáneo a partir de su condición de «inactual», si bien justamente considera que a causa de tal anacronismo «es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo» (2011: 18). Esta definición conecta con las principales líneas de las escrituras aquí referidas bajo el signo de su tiempo lento, pues las estrategias formales que de ahora en adelante serán comentadas responden, de manera general, a una particular forma de estar y leer su propio tiempo. En este mismo sentido, Julio Premat ha empleado la noción de «literatura a contratiempo» para analizar ciertas escrituras contemporáneas que, mediante anacronismos o superposiciones temporales, avanzan de una lectura «con el tiempo [...] a leer los contratiempos» (2014: 16), de tal modo que, en su misma esencia, reside su creación «a contrapelo» del tiempo.

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

En una dirección similar, Alejandra Laera alude a la idea de «transtemporalidad» a propósito de un conjunto de novelas recientes que fundamentan en el tiempo su principal motor compositivo a partir de «tiempos que se discontinúan, se aceleran, se descomponen y se repiten» (2019: 145). Este tipo de narraciones se compone, según Laera, «a partir de la desaceleración temporal, ya sea por la vía de la descomposición o de la altertemporalidad: [...] desaceleran el paso del tiempo, lo ralentizan, lo demoran, retrasan su avance» (147). En un trabajo posterior firmado junto a Sandra Contreras, avanza en el desarrollo de esta noción de transtemporalidad para el análisis literario y apunta a las narraciones de larga duración o a largo plazo, que «cuestionan [...] la cronología, el tiempo histórico, el tiempo único. [...] En estos proyectos narrativos a largo plazo el tiempo se abre al juego de las temporalidades y la imaginación se vuelve transtemporal» (2022: 3).

Sobre las posibles formas literarias que representen esta temporalidad sin tiempo destaca, igualmente, el ensayo *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos* (2017) de Rocío Gordon. A partir de creaciones de Sergio Chejfec, Diego Meret, Lisandro Alonso, Lucrecia Martel o Martín Rejtman, la autora explora la idea de suspensión como operación de desplazamiento de la trama narrativa en favor de la narratividad, generando el texto, así, un ejercicio de suspensión temporal que problematiza, precisamente, la dificultad de delimitar nuestra experiencia, signada por la incertidumbre, la falta de sentido o la ausencia de linealidad. La consideración de estas temporalidades alternativas, ajenas y disidentes respecto al tiempo homogéneo de la contemporaneidad, revelan, pues, la construcción, representación y literaturización de un tiempo que no es nuestro tiempo. La práctica de ubicación en un tiempo *otro* desarticula las formas convencionales de escritura, desintegrando sus elementos espaciotemporales y desconectando el texto literario de un marco textual asumible de ser analizado bajo los parámetros de la representación convencional del tiempo⁶.

En relación con esta última idea, Julio Premat se interroga en un trabajo reciente sobre las formas literarias que, en un tiempo interceptado por el régimen presentista actual, manifiestan los textos contemporáneos, apuntando a «una versión insólita de la realidad y de lo humano, que duda y expande su modo de representación, el lenguaje, a la vez como estética, como incertidumbre, como síntoma irrestañable de subjetividad, como utopía»

⁶ En diálogo con los lineamientos teóricos hasta ahora señalados, he desarrollado en un trabajo reciente la noción de «poéticas de la lentitud» (Cano Vidal, 2025) para definir un conjunto de escrituras que, opuestas a la aceleración contemporánea, reclaman la pausa, la improductividad, la suspensión, la inoperancia o la contemplación como principios reactivos.

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

(2020: 41). En definitiva, estas «escrituras lentas» se rebelan contra un presente cronófago y aseveran firmemente, desde su literariedad, la sentencia de Vivian Abenshushan en *Escritos para desocupados*: «La lentitud será el ritmo del futuro o no será» (2013: 120).

Una de las primeras características que deben atenderse a propósito de las formas de estas temporalidades lentas reside en su naturaleza híbrida. Si bien puede resultar ya un lugar común partir de esta afirmación dada su reiterada presencia en la creación literaria contemporánea, su carácter ecléctico debe considerarse a propósito del ritmo escritural y de lectura que suscita su composición. Ciertamente, la inserción de distintos mecanismos discursivos apela, de un modo u otro, a la práctica de «la lentitud como herramienta» (Zafra, 2021: 23)⁷. Además, su estilo y composición escritural remite a un constante ejercicio de digresión, que expande la temporalidad textual mediante la incorporación de todo tipo de materiales discursivos, como anécdotas, reflexiones y largas descripciones, así como la hibridación con diferentes géneros y formatos literarios.

Esta operación conecta a su vez con la fórmula que enunciase Roland Barthes como vía de desbaratamiento de cualquier convención estipulada al defender la digresión como operación creativa (1974: 147)⁸. A este respecto, en «Anatomía del disperso» Vivian Abenshushan elabora un alegato del estilo disgregado, pues quien lo practica «nunca puede ir al grano, porque a cada paso descubre asociaciones insólitas entre las materias más diversas, semejanzas, giros, excepciones, un aluvión de preguntas que lo alejan progresivamente de una solución general» (2007: 10). La escritora insiste en la aparente infructuosidad de su mecanismo, pues «el disperso ama lo que a nadie interesa, como saber, por ejemplo, que el estornudo corre a 60 km por hora, que los esquimales asienten y niegan en dirección contraria» (11). La desviación del frenesí contemporáneo conduce al disperso, entonces, a un perpetuo desorden, si bien «su disposición a perderse en la trama de experiencias y lecturas caóticas que conforman su vida, no tiene otro fin que propiciar ese momento en el que súbitamente el desorden se manifiesta unitario» (17).

A propósito de su reflexión acerca de la forma del ensayo, Adorno otorgaba al género características como la deconstrucción y la discontinuidad, incidiendo en cómo articula «lo

⁷ En *Frágiles*, Zafra defiende este método de comunicación a propósito del formato epistolar que introduce en su ensayo y que justifica del siguiente modo: «Me parece imprescindible para la escritura que se diga pensativa, porque hay asuntos que no pueden ser despachados en el momento y requieren la pausa de reflexionarlos despacio, de volver sobre ellos desde abajo y desde los lados, con otros ojos, cuando están casi dormidos o pueden ser espiados sin la presión de un plazo de entrega» (2021: 23).

⁸ María Paz Oliver ha profundizado en el estudio de este mecanismo en la literatura contemporánea, advirtiendo la usual relación entre trama y digresión y «el efecto de una dinámica de tensión y distensión que pone de relieve la incertidumbre de la lectura frente a una intriga» (2016: 5).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

que escapa al pensamiento oficial, el momento del color indeleble, de lo imborrable» (1962: 29) y enfatizando, así, el carácter desordenado de su escritura, como igualmente sostiene Luigi Amara al acuñar el término de «ensayo ensayo» (2012)⁹. En el artículo homónimo incide en su carácter digresivo ya que «tienta y es tentativo; no se anda por las ramas sino que avanza por tanteos» (2012). En esta misma dirección, Damián Tabarovsky alude en *Literatura de izquierda* a la digresión como rasgo distintivo de las obras que acuña bajo el término que da título a su libro, insistiendo en que esta literatura «apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso; apunta al lenguaje para perforarlo, para buscar ese afuera [...] que nunca llega, que siempre se posterga, se disgrega» (2010: 21).

Pero la base de hibridación también puede resultar el género de la novela, que a partir de su base ficcional ensambla discursos, géneros y montajes en un reiterado ejercicio de montaje, de fotografías, archivos o documentos, relegando a un segundo plano la trama narrativa¹⁰. Así puede apreciarse, por ejemplo, en la creación de María Sonia Cristoff, tal y como ella misma señala en una entrevista al respecto de su obra *Bajo influencia* (2010): «Las novelas que son propicias para pensar un montón de cosas. Por eso, a veces, la trama no es el colmo de la peripecia. La trama de esta novela se podría resumir en siete líneas» (Soto, 2011). Ciertamente, y desde sus primeros títulos hasta el más reciente de *Derroche* (2023), Cristoff incorpora en sus títulos un constante ejercicio documental que desvía la trama e incorpora la digresión como principal recurso¹¹. La hibridación con el recurso documental opera igualmente en *Leñador* (2014) de Mike Wilson, cuyo argumento puede extraerse de

⁹ Precisamente tanto Vivian Abenshushan como Luigi Amara han publicado títulos vinculados a las coordenadas aquí expuestas, como es el caso de *Escritos para desocupados* (2013), en el caso de la primera, o *La escuela del aburrimiento* (2015), del segundo. Junto a otros textos como *Diatribas contra el trabajo* (2017) de Alejandro Hosne o *Contra la vida activa* (2015) de Rafael Lemus, que formulan una férrea oposición a la vida activa y sus aceleradas rutinas, Cano Vidal (2023) ha analizado detenidamente estos textos bajo el signo de su oposición al trabajo y su conexión con las temporalidades lentas a las que en estas páginas me refiero.

¹⁰ En esta misma línea, Marante González ha analizado la disolución de jerarquías entre distintos formatos narrativos que genera la digresión en las obras *El Evangelio* (2021) de Elisa Victoria y *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati (2024).

¹¹ Su obra *Desubicados*, por ejemplo, constituye un ejercicio debilitante de cualquier frontera entre la ficción y la no ficción a partir del empleo de documentación en consonancia con la propia trama narrativa, que en esta ocasión trata del zoológico y la relación entre especies. De esta forma, la protagonista desarrolla su investigación a la par que la propia María Sonia Cristoff, pues en sus caminatas errantes a través del zoológico, así como en los momentos en los que no lo habita, no cesa en su empeño de documentarse. El recurso documental, desde este planteamiento, conecta con numerosos presupuestos teóricos que, en la actualidad, han enfatizado la reiteración de este procedimiento formal en la literatura. Es el caso de Josefina Ludmer, quien sitúa ciertas literaturas del presente en la frontera entre la «realidadficción» (2010) o el «giro documental» diagnosticado por Paula Klein (2019). Este integra acepciones tan diversas como «novelas sin ficción» (Volpi, 2018), las «narraciones documentales» (Ruffel, 2012), la «docuficción» (Martínez Rubio, 2015) o la «literatura de campo» (Viart, 2019). Estas y otras muchas designan, pues, un tiempo literario en el que la escritura, a través de la práctica archivística documental ejerce una mediación directa con lo real.

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

apenas unos cuantos pasajes narrativos, intercalados entre las casi quinientas páginas del libro colmadas por entradas enciclopédicas dedicadas a herramientas, animales, materiales, actividades o utensilios cuya descripción define el aprendizaje del protagonista y sus vivencias, de tal modo que documento y ficción se imbrican, suspendiendo el *tempo* de la trama narrativa.

Por otra parte, y además de la digresión y la hibridación, estas escrituras lentas revelan un interés especial por el orden material del acto escritural. Es el caso, por ejemplo, de Alejandro Zambra, en cuya producción se advierten frecuentes elogios a la materialidad del papel, las técnicas caligráficas o la escritura a mano; todas ellas, contrarias al ritmo acelerado y al vértigo de la creación literaria contemporánea. De este modo, la reivindicación de una escritura física —que Casati defiende en *Elogio del papel* (2015)— constituye un movimiento reactivo contra el régimen de velocidad, originando una temporalidad más pausada y, en palabras de Hernán Ronsino, una «escritura lenta que utilice a la tecnología como herramienta de “producción intelectual” y no como herramienta de consumo» (2017: 94).

En el análisis acerca de estas formas de cuadernos, anotaciones o borradores, merece especial mención un trabajo como el de Mario Ortiz en *Cuadernos de Lengua y Literatura*, cuyo título ya revela el vínculo con este apartado. Tal y como comenta Nurit Kasztelan en el prólogo a la edición de los once cuadernos por parte del sello editorial Liliputienses, su misma acepción permite definir el curioso ejercicio de Ortiz:

Un cuaderno conlleva la idea de borrador, de algo que no está completo del todo y que espera ser pasado en limpio. Se trata de un conjunto de hojas unidas entre sí que pueden estar cosidas, pegadas o espiraladas y cuyas anotaciones pueden tener que ver con lo mismo o no. Se puede empezar por cualquier parte a leerlo pero a la vez se hace necesario leer el todo (2022: 6).

En el *Cuaderno VIII*, la voz lírica que resuena a través de las páginas de la obra de Ortiz refrenda el carácter de inscripción experiencial que su texto contiene, al mismo tiempo que defiende la idea de cuaderno como un ejercicio contra el objeto libro y su elaboración, apelando de este modo al carácter inacabado y paraliterario que adjudica a su propia escritura: «Decirlo en voz alta. / Y además: esto apenas es un cuaderno de notas, / registro de experimentación. / Esto también hay que decirlo en voz alta. / Contra toda tentación de escribir libros» (Ortiz, 2022: 660). Ciertamente, y como también anota Julio Premat, los «cuadernos» del escritor, más que el carácter pedagógico al que pudiera señalar su título, constituyen «ejercicios hacia textos inexistentes, [...] que como esas otras libretas en donde célebres escritores anotaban sus ideas antes de desarrollar grandes obras» (2020: 179).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

En este mismo sentido, cabe llamar la atención sobre *La próxima novela* (2019) de Felipe Becerra, escrita durante el proceso de su hipotética siguiente publicación. Se trata de un ejercicio acerca de la espera opuesto a los ritmos convencionales del mercado literario, pero también de un montaje que, en última instancia, constituye una poética acerca de la narración y la escritura creativa. La reflexión acerca de la escritura caligráfica no solo forma parte del texto, sino que se refleja a partir de los garabatos y apuntes de cuadernos que el escritor inserta en el volumen. Sobre la escritura a mano, el escritor chileno señala que esta «invoca un futuro que la completará, que la definirá, pero al aparecer impresa en un libro asume para sí una definición que no le es propia. Ocurre algo así como una fijación antes de tiempo» (2019: 24)¹².

Acerca de la escritura a mano, la noción de borrador o la legibilidad de la operación escritural, Mario Aznar destaca cómo «en el mundo de lo inconcluso, el concepto de borrador y la idea de la obra abierta confluyen en un terreno donde la finitud es solo un punto de referencia, no una conclusión» (2024)¹³. Desde este planteamiento, los textos aquí comentados se presentan bajo el marco de su carácter inacabado y en continuo progreso, siendo este el objeto literario y no el esperado resultado que anuncia su contenido¹⁴. Estos ejercicios revelan, además, una experiencia de la temporalidad textual anclada en un presente continuo y expandido, pues como señala Felipe Becerra a propósito de la acumulación de líneas y páginas en sus cuadernos, «cada una de ellas implica un decir no al libro. Un decir no

¹² Respecto a la importancia de la escritura caligráfica y la palabra impresa en el trabajo creativo, y en consonancia con obras como las de Alejandro Zambra o Sergio Chejfec en *Últimas noticias de la escritura* (2015), Becerra anota: «La escritura a mano me ha hecho, por un lado, más consciente (no encuentro otra expresión) de la materialidad de la escritura en general y ha intensificado mi deseo de que esa materialidad se cuele e intervenga en la ficción misma (sin caer en la metaliteratura); por otro, me ha permitido comprender que la escritura como práctica privada y cotidiana no está sometida de manera teleológica a una instancia ulterior — una novela, un libro a publicar — que advendría para darle sentido, sino que, por el contrario, esta discurre como una permanente postergación de ese sentido, de esa clausura. En el momento en que fui consciente de esto, dejé de importarme la —para algunos— excesiva demora en la construcción de mi novela (2019: 39).

¹³ En esta dirección, resalto la noción de «poéticas del tajo» acuñada por Francisca Noguerol (2020; 2022), quien concluye cómo, a partir del análisis de diversos textos latinoamericanos recientes entre los que se encuentra *Facsimil* (2015) de Zambra, «el texto interrumpido —y el hiato que provoca en el pensamiento— se acerca mucho más a la visión de la totalidad que los discursos característicos de la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo identificada con la jerarquía y los sistemas» (2022: 111). En una dirección similar, destaca el estudio de Julio Prieto (2016), quien a partir de la noción de una «escritura errante» aborda numerosos textos latinoamericanos contemporáneos en los que señala la práctica de una «mala» escritura, así como de una cierta ilegibilidad, por sustracción y por decisión propia.

¹⁴ El carácter de la obra en continuo avance y preparación, remite indudablemente a dos referentes del siglo pasado: el *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández, constituida por más de cincuenta prólogos que anteceden y retrasan la temporalidad del texto principal; y *La novela luminosa* (2005) de Mario Levrero, publicada póstumamente y cuyo prólogo, «Diario de la beca», se presenta como un supuesto exordio a la obra y, en realidad, la constituye en sí misma, expandiéndose a lo largo de más de cuatrocientas páginas en un brillante ejercicio de digresión literaria.

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

a cualquier instancia que clausure la escritura. Ese *no* es en realidad siempre un *todavía no*. Esto es lo propio de la escritura de cuadernos: la constante reactualización de un todavía no» (2019: 31). Mario Ortiz apunta a ese carácter de tiempo detenido, igualmente, en su trabajo, donde escribe: «Las palabras se mueven solo en el tiempo, pero solo lo / que vive puede morir. (Burnt Norton, V) / El tiempo presente y el tiempo pasado / están quizás en el [tiempo] futuro (Burnt Norton, I)» (2022: 662).

En consonancia con estos presupuestos acerca de la obra literaria ubicada en un constante ejercicio de espera, así como el de la negación de su sentido, resulta de interés mencionar el caso de *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*, de Luis Chitarroni. Este texto se sitúa bajo las mismas coordenadas de análisis que los títulos anteriormente mencionados, pues la supuesta preparación de una novela, al mismo tiempo que su negación, estructuran todas sus páginas. Este motivo constituye, de hecho, uno de los pocos que, con claridad, pueden extraerse del texto, ya que además de un breve relato en torno a la redacción de la revista Ágrafa, las casi trescientas páginas de *Peripecias del no* desbordan cualquier sentido estructural del texto literario y despliegan un ejercicio anárquico e inacabado por el que discurren todo tipo de textualidades, atravesadas al mismo tiempo por un «NO» que interrumpe y fragmenta la lectura a la par que concede el único elemento rítmico que puede percibirse en sus páginas.

A este respecto, Julio Prieto se ha referido al trabajo de Chitarroni como «una específica dinámica de iluminación y ceguera, una suerte de parpadeo entre el deseo y la futilidad de leer» (2017: 2). En esta retórica de la negatividad se inscribe igualmente *Teoría del ascensor* (2016) de Sergio Chejfec, cuyo procedimiento de composición escritural aparece atravesado por el rodeo, la indagación, la serialidad o la segmentación; todo ello otorgando como resultado un tiempo dislocado y en suspensión en el que la duda, la indeterminación y la deliberada ausencia de sentido constituyen sus características principales. Ya en su primera página, el autor advierte: «Terminada la lectura y a punto de cerrar el libro aún ignoramos de qué se ha tratado. Estas breves líneas no van a aclarar el punto» (2016: 7)¹⁵.

Tras este inicio, Chejfec insiste en las siguientes páginas: «Acaba de cerrar el libro y no entiende muy bien de qué ha tratado. Supone que si alguna educación o advertencia anima a este relato está bien oculta. Y podría agregar que buena parte de ese ocultamiento consiste

¹⁵ Acerca de esta ambigüedad, el propio Chejfec confiesa: «Me gusta pensar la indecisión como preámbulo o epílogo de la ambigüedad, una cláusula narrativa mínima de sentidos en espera, que por su misma indefinición pertenece naturalmente al campo de la negatividad. O sea, esos momentos en que las palabras en cadena dicen “No” con palabras diferentes al “No”. Intentos de repetir “No sé” sin hacer uso de la palabra No» (28).

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

en el disimulo» (2016: 8). Resulta inevitable, a la luz de esta exposición, mencionar la reciente publicación a cargo de La Uña Rota: *La última frase* (2024) de Camila Cañeque, una operación escritural que combina escritos de la autora con las últimas frases de algunas de sus lecturas, ejerciendo no solo una práctica performativa entre principios y finales, sino sobre todo una reflexión acerca de tales aspectos en la creación literaria. Así, puede leerse en la primera página una sentencia que, a buen recaudo, recopila y condensa todas las páginas previas: «La distracción es siempre inevitable» (11).

5. CODA FINAL (O CÓMO CONCLUIR EN TIEMPOS SIN TIEMPO)

La exposición previa ha evidenciado, desde su inicio, que los relojes «controlan, comprimen y mercantilizan el tiempo de la vida» (Speranza, 2017: 77), desapropiando al individuo de su propio tiempo en favor de la sincronía y la estandarización. Asimismo, se ha atendido el imperante y vigente régimen de velocidad en el que nos hallamos inmersos, por lo que no es de extrañar que en su ensayo *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante* Luciano Concheiro afirme que a partir de la excesiva velocidad de nuestros días «podemos ver —y acaso entender un poco mejor— el mundo contemporáneo y a quienes lo habitamos» (2016: 11). En efecto, quizás sea el tema que ocupa no solo uno de los mayores interrogantes acerca de nuestro mundo, sino también uno de los que nos permite con mayor solvencia comprenderlo.

La descoordinación temporal y su excesivo presentismo, tal y como ha sido tratada, conduce a una sensación terminal que ha llevado incluso a afirmar a algunos el fin del presente o, al menos, el declive de su condición. Por ejemplo, el escritor Martín Caparrós inicia así su ensayo *Ahorita. Apuntes sobre el fin de la Era del Fuego*: «Siempre es difícil contar el presente. Para empezar, porque el presente no existe» (2019: 7), o Manuel Cruz ha diagnosticado el ocaso de la temporalidad contemporánea (2017). La tiranía del presente revela, así, uno de los grandes síntomas de la crisis contemporánea del tiempo: la dificultad, e incluso la imposibilidad, de volver la vista atrás y detenernos, siquiera, a contemplar lo que vendrá, pues nos encontramos inmersos en un presente que ha perdido su valor temporal.

Las nefastas secuelas de la aceleración pueden advertirse en cualquiera de los parámetros posibles que conforman la vivencia de la temporalidad. En la reciente publicación *Estados mórbidos. Desgaste corporal en la vida contemporánea* (2023), Dresda E. Méndez de la Brena reivindica una vida a destiempo como vía constitutiva de generar una forma alternativa de temporalidad, lo que plantea el siguiente interrogante a resolver: ¿es posible frenar esta desmedida aceleración?; y, en caso de que así fuera, ¿de qué modo y bajo qué consecuencias?

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

Si bien responder a tal interrogante pareciera un asunto a priori imposible y poco pertinente en estas páginas, este trabajo ha pretendido ofrecer una propuesta de categorización formal de un conjunto de creaciones literarias en español que, en los últimos años, revelan un interés por la inserción de una temporalidad lenta desde su misma forma a partir de elementos como la hibridación, la digresión, la dilación o la inconclusión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSHUSHAN, Vivian (2007), *Una habitación desordenada*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ABENSHUSHAN, Vivian (2013), *Escritos para desocupados*, Oaxaca, Surplus Ediciones.
- ADAMS, Brooks (1913), *Theory of Social Revolution*, New York, Macmillan.
- ADAMS, Henry (1999), *The Education of Henry Adams. An Autobiography*, New York, Random House.
- ADORNO, Theodor W. (1962), *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel.
- AGAMBEN, Giorgio (2011), *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- ARENDT, Hannah (2018), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Ciudad de México, Partido de la Revolución Democrática.
- AZNAR, Mario (2024), «Aprender a no leer: ética y estética de lo ilegible», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 889.
- BARTHES, Roland (1974), *El placer del texto. Lección inaugural*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- BAUDRILLARD, Jean (1993), *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama.
- BECERRA, Felipe (2019), *La próxima novela*, Santiago de Chile, Alquimia Ediciones.
- BERARDI, Franco (2017), *Fenomenología del fin, sensibilidad y mutación colectiva*, Buenos Aires, Caja Negra.
- CANO VIDAL, Borja (2023), «La rebelión de los ociosos: escrituras contra el trabajo en la última literatura latinoamericana», *Cuadernos LIRICO*, 25, pp. 1-14.
- CANO VIDAL, Borja (2025), *Escrituras a contratiempo. Poéticas de la lentitud en la literatura en español del siglo XXI*, Madrid, Verbum.
- CAPARRÓS, Martín (2019), *Ahorita. Apuntes sobre el fin de la Era del Fuego*, Barcelona, Anagrama.
- CHEJFEC, Sergio (2016), *Teoría del ascensor*, Zaragoza, Jekyll & Jill.
- CONCHEIRO, Luciano (2016), *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Barcelona, Anagrama.
- CONRAD, Peter (1998), *Modern Times and Modern Places*, London, Thames and Houston.
- CONTRERAS, Sandra y LAERA, Alejandra (2022), «A largo plazo: proyectos narrativos transtemporales en la Argentina contemporánea», *Anclajes*, vol. 26, n° 1, pp. 1-8.
- CRARY, Jonathan (2015), *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*, Barcelona, Planeta.
- CRUZ, Manuel (2017), *Ser sin tiempo. El ocaso de la temporalidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Herder.
- Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

- DOANNE, Mary Ann (2012), *La emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, Cendeac.
- ELIAS, Norbert (1989), *Sobre el tiempo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- ELIOT, T. S. (2021), *Cuatro cuartetos*, Madrid, Alianza.
- GORDON, Rocío (2017), *Narrativas de la suspensión. Una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*, Buenos Aires, Librería.
- GRAY, John (2008), *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*, Barcelona, Paidós.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010), *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*, Madrid, Escolar y Mayo.
- HARTOG, François (2007), *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- HARVEY, David (1998), *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2020), *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal.
- HONORÉ, Carl (2004), *Elogio de la lentitud*, Barcelona, RBA.
- HUYSEN, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- KLEIN, Paula (2019), «Poéticas del archivo: el “giro documental” en la narrativa rioplatense reciente», *Cuadernos LIRICO*, 20, pp. 1-13.
- LAERA, Alejandra (2019), «Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines», en Gesine Müller y Mariano Siskind (eds.), *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Agains, Post, Otherwise*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 141-151.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2009), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- LANDES, David S. (2010), *Revolución en el tiempo. El reloj y la formación del mundo moderno*, Barcelona, Crítica.
- LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona/Iztapalapa, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana.
- MÉNDEZ DE LA BENA, Dresda E. (2023), *Estados mórbidos. Desgaste corporal en la vida contemporánea*, Madrid, Kaótica Libros.
- MUMFORD, Lewis (2006), *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza.
- NOGUEROL, Francisca (2020), «Hacia una poética del tajo», en Ottmar Ette e Yvette Sánchez (eds.), *Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-68.
- Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

- NOGUEROL, Francisca (2022), «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlín, Peter Lang, pp. 111-126.
- NOWOTNY, Helga (1994), *Time. The Modern and Postmodern Experience*, Cambridge, Polity Press.
- OLIVER, María Paz (2016), *El arte de irse por las ramas: la digresión en la novela latinoamericana contemporánea*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi.
- ORTIZ, Mario (2022), *Cuadernos de Lengua y Literatura*, Cáceres, Liliputiense.
- PARDO, José Luis (2012), «La hipertrofia del presente», *El País*, en [\[https://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801_850215.html\]](https://elpais.com/diario/2012/01/07/cultura/1325890801_850215.html) (04/07/2025).
- PAZ, Octavio (1976), *El laberinto de la soledad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- PREMAT, Julio (2014), «Contratiempos. Literatura y época», *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 48, n° 1, pp. 1-17.
- PREMAT, Julio (2020), «¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea», *Mapocho. Revista de Humanidades*, 88, pp. 34-48.
- PRIETO, Julio (2016), *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- PRIETO, Julio (2017), «De la ciega taquigrafía: la elusiva erudición de Luis Chitarroni», *Cuadernos LIRICO*, 17, pp. 1-17.
- RONCINO, Hernán (2017), *Notas de campo*, Buenos Aires, Excursiones.
- ROSA, Harmut (2016), *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Madrid, Katz Editores.
- RUFFEL, Lionel (2012), «Un réalisme contemporain: les narrations documentaires», *Littérature*, 166, pp. 13-25.
- RUSHKOFF, Douglas (2014), *Present Shock. When Everything Happens Now*, New York, Penguin Random House.
- SPERANZA, Graciela (2017), *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama.
- TABAROVSKY, Damián (2010), *Literatura de izquierda*, Cáceres, Periférica.
- TARKOVSKI, Andréi (2002), *Esculpir el tiempo*, Madrid, Rialp.
- VIART, Dominique (2019), «Les littératures de terrain», *Revue critique de fiction française contemporaine*, 18, pp. 1-15.
- VIRILIO, Paul (2006), *Velocidad y política*, Buenos Aires, La Marca.
- VIRNO, Paolo (2003), *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, Buenos Aires, Paidós.
- ZAFRA, Remedios (2021), *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, Barcelona, Anagrama.
- ZERUVABEL, Eviatar (1985), *Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life*, Berkeley, University of California Press.
- Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.

ŽIŽEK, Slavoj (2012), *Viviendo en el final de los tiempos*, Madrid, Akal.

Borja Cano Vidal (2025), «La tiranía del presente: digresión, dilación y tiempos lentos en la literatura en español del siglo XXI», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 18-35.



**LA CONCEPCIÓ DEL TEMPS EN L'OBRA POÈTICA DE JOAN BROSSA.
UNA APROXIMACIÓ A *SUITE TRÀMPOL O EL COMPTE ENRERA* I A
«SUMARI ASTRAL»**

ÀNGEL COSTA GIL

<https://orcid.org/0009-0009-1761-0220>

acostagil@ub.edu

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resum: En aquest article es vol resseguir la concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa (1919-1998). Per a fer-ho, s'examinaran alguns dels poemes en què el jo poètic analitza la momentaneïtat en què viu l'home: una temporalitat subjectiva, que Brossa extreu del temps cronològic lineal i immortalitza en el poema per tal d'evidenciar les contradiccions i les limitacions de l'ésser humà, així com per a denunciar les injustícies que l'opremeixen. A més, es posarà el focus en dues de les seves darreres produccions poètiques, compostes pocs anys abans de morir, en què aquesta temporalitat es fa més evident: el poemari *Suite tràmpol o el compte enrera* (1992), on el poeta juga amb una doble realitat temporal —progressiva, en números romans, i regressiva, en numeració aràbiga—; i el poema «Sumari astral» (1997), un dels més enigmàtics de l'autor —considerat el seu «testament poètic»—, que està dividit en tres tempos diferents.

Paraules clau: Joan Brossa, temps, temporalitats, dimensió poètica, permanència.

Abstract: This paper aims to trace the conception of time in the poetic work of Joan Brossa (1919-1998). To do so, it will examine some of the poems in which the poetic voice analyzes the momentariness in which human beings exist: a subjective temporality that Brossa extracts from chronological linear time and immortalizes in the poem to highlight the contradictions and limitations of human existence, as well as to denounce the injustices that oppress it. Furthermore, the focus will be placed on two of his last poetry collections, written a few years before his death, in which this temporality becomes more evident: *Suite tràmpol o el compte enrera* (1992), where the poet plays with a dual temporal reality —progressive, in Roman numerals, and regressive, in Arabic numerals—; and «Sumari astral» (1997), one of the author's most enigmatic poems —considered his «poetic will»— which is divided into three different tempos.

Keywords: Joan Brossa, time, temporalities, poetical dimension, permanency.

1. INTRODUCCIÓ: UNA PRODUCCIÓ POÈTICA ALLARGASSADA EN EL TEMPS I ATRAPADA ENTRE DUES ÈPOQUES DIFERENTS

La producció poètica de Joan Brossa (1919-1998) —si concebem la *poesia* tal com ell ho feia: com un art total, sense límits i en experimentació constant (Bordons, 1988: 292)— és ingent i ha seguit múltiples viarany, no necessàriament coincidents ni simultanis en el temps, que abracen des de la poesia més rigorosament *literària* fins al teatre («poesia escènica»), la poesia visual, el guió cinematogràfic, la prosa o el poema-objecte, entre d'altres. Si ens atenem, però, a la seva poesia literària —és a dir, les composicions que s'adiuen més amb la idea canònica que hom té de *poesia*—, veurem que, al llarg de tota la seva vida, Brossa va escriure una vuitantena de poemaris diferents, de temàtiques i formes també diverses —des de les més tradicionals, com la sextina o el sonet, fins a les més experimentals, que impliquen la destrucció del llenguatge o la *sortida* del poema (Bordons, 1988: 285). Tanmateix, a causa de diversos factors —sobretot, la dictadura franquista i la consegüent censura i repressió contra la llengua i cultura catalanes—, Brossa no va poder publicar de forma regular la seva obra fins als anys setanta¹, i no va acabar d'editar tota la seva producció escrita amb anterioritat fins a finals dels vuitanta, quan els llibres que sortien a la llum ja es corresponien amb aquells que escrivia llavors (Bordons, 2006: 11)². Anteriorment a 1970, «Brossa havia publicat només sis llibres de poesia, dos de teatre i quatre llibres d'artista (amb Antoni Tàpies o Joan Miró)», que havien tingut una difusió molt escassa (Bordons, 2009: 345).

Podem parlar, doncs, d'una *producció a dos temps*, atès que l'escriptura d'una obra per part de l'autor no implicava la seva recepció immediata per part del públic. Aquest fet suposà un reconeixement tardà del poeta, que es produí quan ell ja feia més de trenta anys que escrivia de manera continuada, i que li permeté de ser canonitzat finalment als anys vuitanta com un dels màxims representants de l'avantguarda de postguerra en la literatura catalana. Aquest reconeixement, però, s'esdevingué en un moment històric de canvi d'era: el pas de

¹ *Poesia rasa* (1970) és el primer dels volums que compilaven l'obra del poeta escrita d'ençà dels anys quaranta. El seguiren *Càntir de càntics* (1972), *Cappare* (1973), *La barba del cranc* (1974), *Poemes de seny i cabell* (1977), *Rua de llibres* (1980) i *Ball de sang* (1982). Tot i que en el seu moment es va considerar que aquests volums conformaven l'obra poètica completa del poeta (Bordons, 2021: 8), en realitat no eren res més que una «tria de llibres» que presentava molts problemes d'ordenació cronològica i de fragmentació poètica (Bordons, 2009: 346). L'obra poètica completa no s'ha fet realitat fins al 2021, quan va sortir el primer dels quatre volums de la *Poesia completa*, a cura de Glòria Bordons, que actualment encara es troba en curs de publicació.

² Tot i això, Brossa va deixar diferents llibres inèdits, com *El dia a dia*, *Gual permanent* o *Mapa de lluites*, entre d'altres, que s'han publicat pòstumament. Es pot consultar tota la cronologia de publicació de l'obra de Brossa al blog de Glòria Bordons «Publicacions bàsiques de Joan Brossa» [<https://gloriabordons.pocio.cat/joan-brossa/publicacions-basiques/>] (09-03-2025).

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a «Sumari astral»», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

les societats industrials o modernes a les postindustrials o postmodernes, en què totes les formes de producció i consum havien sofert canvis, accelerats a partir de la revolta de maig de 1968³. Tot i que l'objectiu d'aquest article no sigui el d'analitzar les implicacions o les modificacions que la poesia de Brossa experimentà a partir de l'adveniment de les societats postmodernes —caracteritzades, per exemple, per l'ús de la imatge i la reivindicació artística dels mitjans de comunicació de massa—, sí que cal tenir en compte aquest factor a l'hora d'analitzar la seva poesia —més encara quan l'objectiu d'aquesta anàlisi sigui, com és el cas, el d'entendre la concepció temporal de l'autor. A tall d'exemple, és justament als anys seixanta quan Brossa començarà a fer poesia visual de manera decidida⁴, després d'algunes temptatives experimentals als anys quaranta i cinquanta; o són, precisament, els escriptors postmoderns —és a dir, els artistes joves que comencen a participar en el món literari i cultural català en aquest moment històric de canvi— els que reivindicaran la figura de Brossa⁵. Això, però, no vol dir que Joan Brossa sigui un poeta postmodern, ans al contrari: ell és un autor avantguardista —i, per tant, modern—, que fa una revisió crítica de l'alta cultura, que considera burgesa i encotillada en una moral determinada —talment fan les avantguardes històriques, que persegueixen la crítica de l'art des de l'art mateix. El fet, però, que el postmodernisme s'iniciï com a avantguarda als Estats Units (Huyssen, 1986: 330) i que comparteixi els mateixos postulats que defensa Brossa —com l'interès per la cultura popular o pels referents dels gèneres de consum— ajudarà que el poeta sigui reivindicat per la nova generació artística un cop aquestes idees proliferin a casa nostra —una reivindicació afavorida, a més, per la coincidència temporal de l'adveniment de la postmodernitat amb la publicació de la major part de la seva obra.

Si bé és cert que es pot dividir la producció brossiana en diferents etapes⁶, els interessos de l'autor sempre van giravoltar entorn d'uns temes determinats, que tenen el seu epicentre en l'home i la seva relació amb el món (Bordons, 1988: 6). En aquest sentit, el temps, com a paràmetre cultural que regeix i ordena la vida dels humans, té un paper central

³ Sobre el pas de la modernitat a la postmodernitat vegeu, per exemple, Huyssen (1986).

⁴ Les *Suites de poesia visual* s'inicien el 1959.

⁵ Vicenç Altaió (2017: 306) ho explica en clau generacional: «Es tractava que la realitat del llenguatge fos l'eina transformadora d'una realitat que no és la realitat de la cultura, sinó del protocol de la història i la seva publicitat. Per això la nostra generació, la que emergí des del postmaig, va afegir Joan Brossa a la llista dels referents, el poeta-paleta i, a més, el demiürg. Paleta perquè Brossa reivindica la figura de l'artesà i poeta perquè transforma la realitat prenent les paraules segons l'ordre que li dona la desconstrucció de l'ordre».

⁶ Vegeu Coca (1971) i Bordons (1988) per trobar dues maneres diferents de classificar la producció literària de Joan Brossa.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

en la poètica brossiana i ha condicionat totes i cadascuna de les seves produccions, tant des del punt de vista *intern* del poema (amb poesies que parlen específicament de les diferents temporalitats en què s'emmarca la vida quotidiana de la humanitat), com *extern* (amb una publicació de llibres i una recepció crítica, tal com s'ha exposat, molt dilatada en el temps). Justament, en aquest article es vol resseguir aquesta concepció de les temporalitats en l'obra poètica de Brossa, amb una atenció especial a dos dels seus últims volums, escrits en plena maduresa literària —quan ja era un autor reconegut nacionalment i internacional—, i on la mort —i, per tant, el final del seu temps vital— començava a ser més present que mai.

2. ¿UNA TEMPORALITAT INTEMPORAL? L'ESPAI PERMANENT DEL POEMA

S'ha detectat que l'home que apareix als poemes de Brossa és, en general, un ésser «intemporal», en el sentit que tant «podria ser localitzat a l'Edat mitjana com als nostres dies» (Bordons, 1988: 152), a causa de l'absència d'aparells tecnològics, «moderns» o «tecnificats» que permetin encasellar-lo en un moment determinat de la història de la humanitat (Bordons, 1988: 152). Això no obstant, aquesta percepció no és del tot acurada: Brossa era un home plenament conscient del temps en què vivia —segons ell, «la vida és poesia i la poesia és vida» (Bordons, 1988: 285)—, i així ho reflectia en la seva obra —cosa que s'accentuà a partir dels anys cinquanta amb la publicació d'*Em va fer Joan Brossa* (1950), un poemari en què la quotidianitat de l'home esdevingué la protagonista del text (Bordons, 2021: 19). Aquesta consciència temporal es fa evident amb la inclusió de tot d'elements de la vida real en els poemes. Així, per exemple, hi podem trobar bitllets de tren o anuncis publicitaris —com «Anunci d'un minut» i «Anunci de mig minut», de *Poemes entre el zero i la terra* (1951), recollit a Brossa, 2021: 497. O notícies —ja siguin transcrites, com «Parlament de Catalunya», de *Mapa de lluites* (poema datat el juliol de 1980 que es fa ressò de l'entrada en funcionament del servei mèdic d'urgències del Parlament de Catalunya); ja siguin directament retallades i enganxades de la premsa, com el retall de diari del poema «Guerriller linotipista», del recull *Ot* (1972), el qual és un discurs de cap d'any del dictador Franco (publicat originalment al diari *La prensa* el 31 de desembre de 1964) on Brossa, al mig, ha escrit el mot «¡Burro!» (Brossa, 2023: 93).

Totes aquestes innovacions poètiques, entre d'altres recursos⁷, permeten situar el lector en un moment històric determinat i possibiliten l'emergència de la denúncia d'un temps

⁷ Brossa era un home plenament preocupat per la inclusió en els poemes de tots «aquells elements de la vida del seu temps» (Bordons, 1988: 285). Com afirma Bordons, és en aquest sentit que s'ha d'entendre «la utilització

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a “Sumari astral”», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

i d'unes situacions que limiten la llibertat dels homes (sobretot, com a conseqüència de la dictadura franquista, però també del capitalisme o de l'Església), i posen de manifest el compromís social del poeta. En aquest sentit, l'acarament de dos poemes com «Noticia para los afectados de sordera» i «Nuevo bombardeo por error», a *Cent per tant* (1967) —tots dos provinents de la premsa (de fet, són retalls de diari), recollits a Brossa, 2022: 698-699—, permet fer aflorar la crítica a una societat completament alineada que no es revolta davant de les opressions, mitjançant l'anivellament de dos textos periodístics que semblen compartir plana de diari i que aquí, en el poema, extrets del seu context habitual —el moment històric en el qual s'han produït i el mitjà on s'han difós— quasi freguen l'absurd: el primer, una notícia sobre recursos per combatre la pèrdua d'audició; el segon, la notícia sobre l'*error* que han comès les tropes nord-americanes al Vietnam, que ha comportat el bombardeig per part dels mateixos estatunidencs a una pròpia unitat d'infanteria. A través de la ironia, «es tracta que el lector prengui consciència de la “realitat”. Per això en els seus poemes surten les injustícies i les desigualtats de classe» (Bordons, 1988: 159), mitjançant l'extracció d'un fet real de la seva quotidianitat i emmarcant-lo dins del poema. Un altre exemple d'això el trobem en les pel·lícules que Joan Brossa va realitzar amb Pere Portabella —i que són un transvasament de la seva poesia al gènere cinematogràfic (Fanés, 2001; Martí, 2019). Així, s'ha dit que *No compteu amb els dits* (1967) «va ser una reflexió sobre un temps cinematogràfic determinat. Millor dit, sobre un temps de “l'espectacle cinematogràfic”» (Fuster, 1972: 66), atès que és un film construït a base de *filmlets* —els anuncis que es projecten a les sales de cinema abans de l'inici de la pel·lícula pròpiament dita—, que subverteix el món publicitari i la societat de consum.

Aquesta presència de la realitat —del temps social en què viu el poeta— en els textos poètics és la que va motivar que Brossa intentés publicar un recull com *Poemes civils* (1960) en el mateix moment de ser escrit —a diferència de la immensa majoria dels poemaris que havia fet fins llavors, que romanien inèdits—, i que en volgués deixar constància explícita al pròleg del llibre. La denúncia, com a tal, s'ha de fer en el mateix moment temporal en què es produeix l'opressió, a fi que no perdi efectivitat i pugui tenir plena capacitat d'incidència en la societat del seu temps. Com deia Brossa en el pròleg esmentat:

progressiva de la imatge, la realització de poemes amb ordinador o el seu darrer projecte de fer poemes-videoclips» (Bordons, 1988: 285).

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a “Sumari astral”», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

Aquest llibre és un dels primers que publica l'autor i pertany a la fase més recent de la seva obra poètica —obra en curs des de fa vint anys. El canvi que suposa dins la funció poètica habitual l'indueix a publicar-lo en les circumstàncies en què ha estat escrit. És obvi que una millor coneixença del gros de l'obra ajudaria el públic; però, tenint en compte la impossibilitat d'una publicació global imminent, l'autor ha optat per fer passar aquests poemes al davant d'experiències anteriors que li semblen menys urgents i que potser, no és estrany, seran considerades més estables (Joan Brossa, pròleg a *Poemes civils*. Recollit a Bordons, 2021: 30).

L'interès a publicar aquest llibre respon a la nova concepció de la poesia que Brossa, arran de la coneixença de João Cabral de Melo —cònsol del Brasil a Barcelona, i inductor del compromís social en la poètica brossiana—, havia adquirit des de finals dels anys quaranta, i que reflectia per primer cop a *Em va fer Joan Brossa* (1950): el poema havia de partir de les «coses reals i factibles», havia de parlar de tot «allò que rodeja la seva vida quotidiana» i, per tant, havia de ser una «detenció de formes de vida» que desemboquessin en la cerca de l'essencialitat de la condició humana (Bordons, 1988: 201). De fet, el mateix Brossa deixa constància d'aquesta nova manera d'entendre el fet poètic en els seus poemes: «Tot poema / és una detenció, / ja que sostreu formes de la vida / per conservar-les en els versos» («Poema», *Poemes civils*. Recollit a Brossa, 2021: 1353)⁸. I aquesta detenció comporta l'aturada del temps lineal i la creació d'un nou espai —el del poema— situat al marge del temps cronològic⁹. «Si el poema és la detenció de formes de vida, la realitat més autèntica hi serà present» (Bordons, 1988: 203), però *extirpada* del seu context habitual i *incrustada* en un altre context «que li és estrany» (Molas, 1977: 12-13). Així, en aquest nou espai, les nocions temporals dels homes seran reduïdes als seus esquemes més bàsics, a fi de despollar el lector de totes les referències espaciotemporals que té integrades:

«Història»
Aquí és un home.

Aquí és un cadàver.

Aquí és una estàtua (*El saltamartí*, 1963. Recollit a Brossa, 2022: 215).

⁸ Segons el poeta, a *Em va fer Joan Brossa* hi ha «poemes en aparença prosaics i buits de contingut, l'efecte poètic dels quals rau en el fet de treure del seu context habitual fragments de la realitat, descrita minuciosament. O bé invertint la jerarquia de les coses, de manera que els fets mínims, els objectes intranscendents, apareguin en primer terme. O també fent ús d'un llenguatge purament administratiu, o de frases fetes, per relacionar-se amb la pròpia experiència» (Bordons, 2015: 6).

⁹ Aquesta concepció del poema com un espai o lloc concret és comuna en tota la producció brossiana. «Joan Brossa en aquests poemaris entra i surt successivament de la poesia i la realitat que l'envolta i que ell plasma en poemes amb naturalitat i amb voluntat de joc i precisió en els termes de les seves descripcions i definicions» (Romeu, 1990: 56).

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

En tot moment, en aquest nou espai el poeta cerca parlar de la condició humana. Segons el seu punt de vista, aquesta condició és perenne i immutable al llarg del temps, i això provoca que els homes sempre hagin de fer front a unes mateixes formes d'opressió que els impedeixen de viure en llibertat. Alhora, aquesta permanència permet que ell, com a poeta, pugui immortalitzar-les en el poema. És en aquest sentit, doncs, que hom pot parlar d'*atemporalitat* en la poesia brossiana: la seva concepció del temps consisteix a extreure de la vida real la temporalitat cronològica lineal i subjectiva dels humans per a immortalitzar-la en els versos, per tal de reflectir l'essencialitat de l'ésser humà, posar en evidència les seves contradiccions internes i denunciar totes les formes d'opressió que el condicionen i limiten:

Lema: *cadira*

Rescato aquest objecte
del fluir del temps
i el presento en la realitat
més quotidiana,

que esdevé insòlita («Poema», *Poemes públics*. Recollit a Brossa, 2023: 562).

Brossa realitza aquest procediment de maneres diferents. En el poema que acabem de citar es pot veure com el poeta agafa un objecte quotidià (la *cadira*) i el *rescata* del *fluir del temps*, per tal de presentar-lo *en la realitat més quotidiana, que esdevé insòlita* perquè ha perdut la seva concepció material i ha passat a formar part d'aquest nou espai atemporal que és el poema. És, si es vol, un joc de llenguatge, de significat i significant; però darrere d'aquest joc s'hi amaga una recerca més profunda, que el durà a explorar les limitacions del llenguatge (Bordons, 1988: 72). A través de les seves experimentacions poètiques, Brossa conclourà que percebem la realitat a través de la llengua, però que aquesta és enganyosa i limitada; per això, a partir dels anys seixanta farà el salt cap a la visualitat, a fi de transcendir totes aquestes limitacions. «A partir d'aquí les tímides referències a la poesia es convertiran ja en tota una sèrie d'interrogants i dubtes sobre el mot, les lletres o la dicotomia significat-significant» (Bordons, 1988: 72). Un exemple d'aquests equívocs del llenguatge el trobem a «Esborrament», del volum *Poema sobre Frègoli i el seu teatre* (1965), on el poeta juga amb dues temporalitats diferents que fan emergir la denúncia de la dictadura a través d'un fet que sembla extret de la vida real:

vestia
El Generalísimo ~~viste~~ uniforme
de gala de Almirante (Brossa, 2022: 542).

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

El poema sembla una notícia —més concretament, un titular de la premsa. Tal com es pot veure, Brossa ratlla el verb *vestir*, conjugat en present d'indicatiu, i al damunt el reescriu, però en imperfet d'indicatiu. El fet que estigui escrit en castellà i que parli de Franco posa en evidència la crítica de Brossa a una societat que es preocupava més de com anava vestit el dictador, que no pas de maldar i lluitar per alliberar-se del jou de la dictadura, alhora que evidencia la prohibició i la repressió del règim cap a la llengua catalana. Tanmateix, com que aquest fet real ha passat a formar part d'aquesta dimensió atemporal del poema, també pot ser llegit en clau d'esperança: arribarà un dia en què el dictador morirà —per això el canvi de temps verbal (del present al passat)— i tota aquesta realitat present passarà a formar part del passat històric, com al poema «Demà», de *Cent per tant* (1967):

Els retrats de qui va ser *Caudillo*
de la *patria* i *Salvador de la sociedad*
han deixat els claus per penjar
la fotografia del nou president (Brossa, 2022: 706).

La creació d'aquest espai atemporal que Brossa construeix en els seus poemes s'emmarca en una recerca d'abast molt més profund que el poeta endega quan s'adona de les limitacions del llenguatge. Per a Brossa, no es pot captar la realitat a través de la llengua perquè, en el fons, el llenguatge no és res més que un conjunt de sons als quals atribuïm un significat arbitrari (Bordons, 1988: 73). Per aquest motiu, doncs, s'esforça a transcendir la realitat lingüística i intenta crear-ne un món al marge. Llorenç Mas ho definia en aquests termes:

La ideació d'un espai silent primordial constitutiu del món, no transitat pel llenguatge i per tant inabastable al pensament, s'emmarca en un procés de creació poètica que malda per reduir la poesia als signes essencials. Joan Brossa va desenvolupar plenament aquest projecte essencialista en la seva obra a partir dels anys seixanta: la fita era despulgar el codi poètic d'ornaments superflus (mistificadors de la realitat) i fer-lo ajustar a la unitat no adjectivada del mot fins al límit possible, ja sigui en la lletra o en el signe convencional de puntuació, amb la intenció de retornar la paraula a la seva unió original amb el món de les coses, i fer comunicar la realitat psíquica de l'home —directament i lliurement— a la realitat mateixa del món sense la mediació empresonadora de mites i religions. Per aquesta via de reflexió, el significat del mot (la imatge fonemàtica que configura l'acústica del signe) esdevé en si mateix una cosa, com la cosa que designa el significat del mot, en plena confluència amb la noció transformadora (i transformista) del codi escrit en imatge gràfica i en objecte (Mas, 2018: 196-197).

En aquest nou «espai silent primordial constitutiu del món» que Brossa edifica en la seva poesia, les nocions humanes sobre el temps són posades en dubte i deixen de ser operatives, per acabar confluint en una nova dimensió que no es regeix per la temporalitat

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

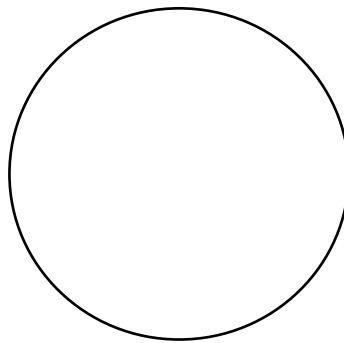
de la vida real, sinó que és autònoma —«Amor, / en aquest poema / no existeix el temps: / tot el curs de l'Univers / s'hi dona a la vegada» («Amor», *Poemes civils*, 1960. Recollit a Brossa, 2021: 1373). Així doncs, en la poesia de Brossa les nocions temporals venen fixades pel mateix poema:

«El temps»
Aquest vers és el present.

El vers que heu llegit ja és el passat
—ja ha quedat enrera després de la lectura.
La resta del poema és el futur,
que existeix fora de la vostra
percepció.

Els mots
són aquí, tant si els llegiu
com no. I cap poder terrestre
no ho pot modificar (*El saltamartí*, 1963. Recollit a Brossa, 2022: 192).

Dit d'una altra manera: mentre tota l'experiència de la poesia moderna gira entorn del temps, Brossa la desarticula i deixa aquesta experiència inoperativa¹⁰. Una de les mostres més radicals d'aquesta desarticulació la trobem en el següent poema visual, inclòs en el recull *Askatasuna* (1969-1970), on podem veure una esfera i dotze números romans, que identifiquem com a elements constitutius d'un rellotge. Ara bé: no hi ha busques. El temps ha deixat d'existir i hem entrat en la dimensió atemporal de la poesia —ens hem alliberat, tal com indica el nom del llibre¹¹— (Brossa, 2022: 1102):



¹⁰ Sobre aquest aspecte, Bordons (1988: 121) afirma que en la poesia de Brossa «es constituirà un significat nou i irrepetible, que tindrà com a primer resultat la descomposició i l'escissió de la realitat. Així, a vegades es produeixen resultats molt llunyans de la realitat de la qual, certament, va partir el poema. Això és producte d'haver extret de la realitat coneguda elements desconeguts, fins a convertir allò que és quotidià en estrany. El lector queda atrapat pel poema, a causa de la seva suggestió, la seva màgia. Aquest és l'eix de tota la poesia moderna».

¹¹ «Askatasuna», *llibertat* en basc.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a «Sumari astral»», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

És, de fet, la conversió en poesia de les idees de Brossa, segons les quals «el Temps no existeix: serveix per a tenir una referència»¹². Així, en els seus poemes Brossa reflexiona a bastament sobre la concepció lineal o progressiva del temps i pretén que el lector s'adoni de com aquesta temporalitat encotilla i limita la vida dels éssers humans, atès que és «una experiència subjectiva i sempre relativa» (Marrugat, 2009: 245). De fet, el temps no deixa de ser una noció contra la qual no es pot lluitar: «Per a mi, avui és demà, / de la mateixa manera que ahir / era avui» (*Ollaó!*, 1975. Recollit a Brossa, 2023: 1176). A més, el temps és un constructe més en la vida dels humans que ha estat acceptat de manera inconscient i acrítica per part de la societat: «Aquest sol i aquesta lluna són els mateixos / que contemplava l'home d'observació paleolític, / i li feien terror» (*Poemes públics*, 1974-1975. Recollit a Brossa, 2023: 754). Finalment, el temps constitueix un factor que ordena i regeix la vida terrestre, en funció del qual els humans ens organitzem vitalment i social: «Mortal: / la teva projecció terrestre / va escortada per dos principis: / el passat i el futur – dues / nocions de la successió / dels dies i les nits» («Màscara egípcia», *El cigne i l'oc*, 1964. Recollit a Brossa, 2022: 411). En aquest sentit, el temps esdevé un impediment en l'alliberament dels homes i per això Brossa el redueix a l'evidència més essencial. Al poema «Aquest moment», de *Gual permanent* (1977), fins i tot juga amb la disposició gràfica del vers, que sembla imitar un moviment de progressió (talment la progressió temporal o el pas inexorable del temps) que acaba condensant el temps a la seva essència:

Aquest moment,
pel fet de ser viscut,
ja esdevé el passat.
El futur és cada dia (Brossa, 2017: 87).

En l'obra poètica de Brossa, però, el poeta no només reflexiona sobre la temporalitat o aïlla la realitat cronològica lineal en aquesta nova dimensió intemporal del poema, sinó que també juga amb les nocions del temps que, com a societat, tenim convingudes. És a dir, quan escriu un poema, Brossa es belluga en dos àmbits temporals diferents: d'una banda, la dimensió intemporal i permanent del poema que ha creat ell mateix; de l'altra, la realitat

¹² Nota manuscrita de Brossa en una llibreta personal conservada a la Fundació Joan Brossa, segons recull Marrugat, 2009: 249.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

quotidiana d'on extreu el contingut dels seus versos i on habita el lector que els haurà de llegir. Aquest joc de l'autor es veu molt clarament reflectit en els poemes que tenen com a finalitat, justament, evidenciar aquesta doble temporalitat de què parlàvem suara. Així, per exemple, a la segona part de *Poemes públics* (1974-1975), ens trobem amb un poema en què es produeix un furt:

I

Poc sospitaven els lladregots que al cotxe que es van
emportar hi havia, a més d'una americana,
un teatre d'alumini amb les decoracions i tots
els putxinel·lis (Brossa, 2023: 708).

Aquest poema, intítulat, justament, «Furt», està encapçalat pel número I, indicatiu d'una primera part. Tanmateix, a continuació hom no hi troba allò que s'esperaria (la segona part del poema), sinó que el poemari continua amb altres poesies que no parlen del mateix tema. A mesura que el lector avança en la lectura, s'oblida d'aquest primer furt —com que no ha tingut una continuació immediata, el poema queda retingut en la memòria del lector, però ho fa de la mateixa manera que s'esdevé amb la resta dels poemes. I la sorpresa —el joc— es produeix quan, gairebé al final del recull, cent trenta pàgines després d'aquest primer «Furt», en l'edició de la *Poesia completa* (Brossa 2023), apareix la segona part del poema:

II

Ja ha estat recuperat el cotxe i tots
els putxinel·lis, tret del dimoni,
que s'han emportat els lladres (Brossa, 2023: 838).

En efecte, el poeta ha jugat amb les expectatives del lector i ha aconseguit que se sorprengui. En aquest cas concret, la «lectura global s'ha desenvolupat en un cert temps, com si es tractés d'una acció teatral» (Bordons, 2023: 16). O el que és el mateix: el poeta ha deixat passar un cert temps *real* prudencial —el de cent trenta pàgines de lectura per part del lector— per donar continuïtat a l'acció que ens presentava a la primera part del poema i dotar-lo, així, d'una *veracitat* temporal —és a dir, l'intent de fer creïble al lector que s'hagi pogut recuperar el cotxe que havia estat robat a partir d'un determinat període temporal, el qual ve marcat, precisament, pel temps de lectura del mateix lector. La gràcia de tot plegat —el joc— rau en el fet que aquest temps determinat de lectura que separa un poema de l'altre sempre serà diferent: poden ser minuts (en cas que el lector avanci ràpidament en la lectura del llibre), hores (en cas que trigui més a fer-ho), setmanes, mesos o anys (si llegeix el llibre a poc a poc o de manera dispersa i espaiada en el temps), o fins i tot pot no produir-se mai (en el cas que

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

el lector hagi abandonat la lectura i no hi retorni més —tot provocant, així, que el robatori no quedi mai resolt). És la mostra més evident que aquest espai immanent de la poesia es regeix per unes lleis temporals pròpies, que són completament diferents de les nocions espaciotemporals que tenim establertes a la vida real.

Aquesta bimembració del poema, amb les dues parts del text col·locades en llocs força allunyats dins del poemari, és un procediment molt semblant al que fa servir en poemes com «Formes misterioses...» (*Ollaó!*, 1975) o «Goècia» (*Askatasuna*, 1969-1970). A «Formes misterioses...» ens tornem a trobar amb un poema dividit en dues parts diferents, separades altra vegada per un centenar de pàgines. En aquesta ocasió, però, la diferència és que, quan el lector es troba amb la primera de les dues parts del poema, no té cap indicació gràfica de trobar-se en una primera part —és a dir, no disposa de cap indici textual que això que llegirà ara es reprendrà més endavant, i per tant no n'és conscient—, amb la qual cosa, un cop arribi a la segona part, l'efecte de sorpresa serà encara més gros. Així, en aquest primer poema se'ns informa, com si es tractés d'una notícia, que unes «Formes misterioses que s'assemblen a les lletres / B i C i al número 2, apareixen en una fotografia / tramesa per una sonda de l'espai» (Brossa, 2023: 1204). Cent pàgines després, aquest misteri es resol amb la *notícia* que les «formes misterioses que aparenten lletres / i que apareixen a les fotografies trameses / per una sonda espacial no són un intent / de comunicació dels marciàns amb la Terra, / sinó simples ombres» (Brossa, 2023: 1312). Brossa ha tornat a jugar amb les expectatives del lector: no només amb les temporals, sinó també amb les hipotètiques que es deriven del desxiframent lògic del primer poema, tot negant que es tracti de marciàns —concepte que no havia aparegut explícitament en la primera meitat del poema, però que el lector sí que podia inferir de la seva lectura a causa de les implicacions hipotètiques que es deriven d'un missatge d'aquest tipus.

En canvi, «Goècia» és un poema dividit en quatre temps distints (aquest cop, tal com passava amb «Furt», sí que se'ns indiquen els diferents temps mitjançant números romans). Aparentment, les quatre parts no tenen relació entre si, tret de la primera («Goècia I», Brossa: 2022: 1101) i l'última («Goècia IV», Brossa, 2022: 1325), que remetent explícitament a una nova llei de llibertat d'associació que sembla que el govern franquista vol aprovar —recordem que el llibre *Askatasuna* està escrit entre 1969 i 1970—, però que, tal com es deriva de la lectura, no suposarà cap quota de llibertat per a la població. Que entre la primera part i la quarta hi hagi més de dues-centes pàgines sembla remetre als llargs períodes temporals

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

legislatius, en què poden passar anys fins que no s'aprova una llei. El fet que a la quarta part del poema es digui que finalment només s'ha aprovat una esmena sembla reforçar aquesta interpretació. Entremig d'aquestes dues parts, hi trobem la segona i la tercera, que apareixen a la mateixa pàgina («Goècia II» i «Goècia III», Brossa, 2022: 1316): la segona parla de tres partits de futbol que s'emetran a la televisió i la tercera és una notícia del nomenament a dit de diferents càrrecs polítics del règim franquista. La inclusió del futbol a la segona part del poema és una crítica a l'alienació de la massa social —mentre el govern legisla en contra de la llibertat d'associació, el poble mira el futbol a la televisió—, cosa que s'agreuja amb les col·locacions a dit de diferents càrrecs que es detallen a la tercera part del text, ja que exacerba aquest atordiment social provocat per la dictadura (Bordons, 1988: 99). En definitiva, un poema que mostra clarament les opressions que afecten la vida dels éssers humans i que, malgrat prendre com a referent el context sociopolític de la dictadura franquista, en el seu sentit últim (alienació de la massa i control social) encara avui és ben vigent en molts indrets del món. Això és perquè, com diu Brossa al poema «1714» (*Gual permanent*, 1977): «Encara que duri segles, el temps no fa / que tingui més raó quan no n'hi havia / de bon començament, i la injustícia continua / essent allò que era» (Brossa, 2017: 46).

Com hem vist, tots aquests poemes fan referència a un altre d'anterior dins del mateix poemari. És un procediment que Brossa usarà recurrentment: sigui a poemes que han aparegut força abans en el text —com tots els que hem citat—, sigui a l'immediatament precedent (com «Arc de vida», de *Gual permanent*, 1977). Tot plegat, doncs, és «una mena d'acció metapoètica que obliga el lector a anar enrere» (Bordons, 2017: 19).

Un dels altres recursos que emprà Brossa per a sorprendre el lector i alterar la temporalitat de l'existència humana és la *sortida* del poema. Amb aquest concepte ens referim al trencament de les convencions que envolten la lectura i l'acte de llegir, emmarcat en unes coordenades espaciotemporals concretes (les que fa el lector en un indret i en un moment determinats). «Brossa té consciència clara del procés de lectura d'un llibre de poesia» (Bordons, 2017: 19); per això, en traslladar l'acte de llegir a l'espai immanent del poema, el destrueix. Per exemple, al poema «A manera de lectura» (*Mapa de lluites*, 1979-1984, recollit a Brossa, 2017: 187) es fa una reflexió sobre l'acte en si: «Aneu llegint cada pàgina. La que heu llegit / és el passat i la que llegiu, el present, i més enllà / us n'espera una altra. Però si us situeu més amunt, / les podreu veure totes alhora. No hi ha més que un / sol llibre. Una idea en la ment de l'autor». En efecte, el poeta ha sortit del poema per parlar-nos de l'acció que

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrere* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

nosaltres, com a lectors, en un moment espaciotemporal molt determinat (el que es deriva de la mateixa lectura) estem fent en aquell precís moment. I s'esdevé quelcom semblant quan en el poema juga amb les temporalitats de l'espectacle teatral: «Blanc sobre blanc», d'*El dia a dia* (1988-1992), és un poema constituït pel següent diàleg metapoètic —o, més ben dit, metateatral:

— ¿Com podeu ser feliç al primer acte
si sabeu que us morireu al cinquè?

— És que al primer acte encara no ho sé,
que haig de tornar al silenci (Brossa, 2007: 88)¹³.

Com es pot veure, Brossa torna a sortir del poema i destrueix, des de l'espai permanent de la poesia, les convencions de l'espectacle teatral, tot reflexionant sobre la doble temporalitat amb què treballen els intèrprets: d'una banda, el fet que ells, com a actors, coneixen d'antuvi el desenvolupament de tota la trama, atès que l'han haguda de memoritzar (a diferència del públic que, a priori, no sap què és el que s'hi ha d'esdevenir); de l'altra, el temps lineal de l'espectacle, que desenrotlla de manera progressiva tota aquesta trama de què parlen els actors. Tot plegat, però, sense necessitat d'enunciar en cap moment el mot «teatre», «espectacle» o «escena» ni parlar de públic o actors: Brossa, simplement, construeix el poema tot jugant amb el coneixement del món que té el lector —i que fa que aquest, com a receptor del poema, en el procés automàtic de descodificació del text, emmarqui aquest diàleg en el món teatral a partir de la presència de l'«acte». Una altra mostra d'aquests jocs la trobem en les pauses que introdueix en molts dels seus poemes, i que interrompen el que s'hi està esdevenint —com, per exemple, «Poema», de *Poemes civils* (recollit a Brossa, 2021: 1349). Tot de recursos, doncs, que permeten al poeta reflectir les limitacions de l'ésser humà en la descodificació i coneixement de la realitat —unes limitacions, com s'ha dit, ocasionades per l'arbitrarietat del llenguatge, que el menen a desconfiar-ne i a intentar-ne prescindir. D'aquesta manera, el poeta no es pot refiar de cap aspecte de la vida real —tampoc del temps— i és per això que, en la seva poesia, n'analitzarà els límits i n'intentarà destruir les convencions, tot jugant amb les expectatives del lector.

¹³ Tot i que en aquest article no s'ha parlat del «silenci» en la poètica brossiana, sembla que el silenci sigui l'única certesa que el poeta ha trobat en aquest «espai silent constituït del món», tal com afirmava Mas (2018: 196-197). Brossa en parla en molts poemes. Dos dels més coneguts són, d'una banda, el que tanca el llibre de *Poemes civils* (1960): «Molt diré / callant en aquest poema. / Que el silenci s'emporti la paraula / a la profunditat» (Brossa, 2021: 1397); i, d'altra banda, el díptic que sentència el poema «Fi de cicle» (*El dia a dia*, 1988-1992): «El silenci és l'original, / les paraules són la còpia» (Brossa, 2007: 215). Per a futures investigacions, es podria resseguir la traça del silenci en la poesia de Joan Brossa.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a “Sumari astral”», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

Finalment, cal destacar que tots aquests jocs que Brossa fa amb les nocions temporals —a partir de l'extracció dels materials del poema de la vida real i el seu trasllat a l'espai permanent del poema— sovint possibiliten diferents lectures al llarg del temps, que poden modificar-ne el sentit. Aquesta multiplicitat de significacions és possible, justament, gràcies a l'existència d'aquesta dimensió poètica perenne que Brossa ha creat en la seva poesia, i que permet de fer múltiples associacions diferents en funció del context històric en què es trobi el lector¹⁴. En aquest sentit, ens ha semblat molt interessant l'anàlisi de Josep Torrell a propòsit del film *Umbracle* (1972), de Joan Brossa i Pere Portabella:

Umbracle cambia también a medida que cambia el contexto histórico de sus espectadores. Con el paso del tiempo, los espectadores no ven lo mismo en sus imágenes. En este sentido, es muy ilustrativa la secuencia en la que Christopher Lee, mientras trata de encender un cigarro ve cómo un automóvil se detiene bruscamente y sus ocupantes descienden, asaltan a un transeúnte (en el que se reconoce al cineasta Carlos Durán) y lo introducen violentamente en el vehículo. Para los espectadores que veían la película en el marco del ciclo itinerante “Por la libertad de expresión” organizado en la primavera de 1976 por la Federación Catalana de Cineclubs —que constituyó, sin lugar a dudas, el momento de máxima difusión de *Umbracle*—, esa escena representaba una detención policial. Veinte años más tarde, el 1 de junio de 1995, los estudiantes de la primera promoción de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en un seminario sobre la película, veían en esa escena solamente un secuestro (Torrell, 2001: 319-320).

3. DUES APROXIMACIONS TEMPORALS CONCRETES: *SUITE TRÀMPOL O EL COMPTE ENRERA* (1992) I «SUMARI ASTRAL» (1997)

En el tractament del temps i de la relació que el jo poètic manté amb la temporalitat destaquen, de tota la producció poètica brossiana, els poemaris *Suite tràmpol o el compte enrere* —escrit el 1992 i publicat a Brossa, 1994— i *Sumari astral i Altres poemes* —compost el 1997 i publicat pòstumament a Brossa, 1999—, que inclou el poema «Sumari astral». Són dos llibres singulars, que es diferencien de tota la resta de poemaris de Brossa pel fet que el poeta no parteix de la realitat per a bastir aquesta dimensió intemporal de la poesia, sinó que, de bell antuvi, el jo líric se'ns presenta situat al bell mig d'aquest espai poètic —una dimensió còsmica intemporal, on aquest jo s'interroga sobre el sentit de l'existència humana i sobre el seu propi recorregut vital. Són, si es vol, dos exercicis metapoètics en què el jo es projecta a si mateix dins d'aquesta dimensió *altra*, en un intent de conèixer els límits de la pròpia experiència vital i escatir el sentit de l'univers. Segurament, el fet d'haver estat escrits pocs

¹⁴ Això no obstant, en alguns poemaris aquesta temporalitat poètica està molt marcada per algun fet històric *real* concret, i aquest canvi de lectura, aparentment, no és possible —com *Gual permanent* (1977), un poemari l'estructura del qual reflecteix els diferents passos que el poble català va fer fins al restabliment de la Generalitat durant la transició (de fet, el poemari es clou amb un poema en què s'anuncia el retorn del President Tarradellas a Catalunya).

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrere* i a «Sumari astral»», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

anys abans de la mort de l'autor (recordem que Brossa mor el 1998) ha propiciat aquesta lectura, que ha dut a considerar «Sumari astral» —atès l'hermetisme i l'alt grau de reflexió que hi fa el poeta— com el seu testament poètic (Bordons, 2006: 13). A continuació s'analitzaran breument totes dues obres, per tal de veure quines concepcions del temps hi exposa Brossa.

D'una banda, *Suite tràmpol o el compte enrera* és un poemari format per deu poemes que es desenvolupa a través de dos plans temporals i discursius simultanis: per un costat, el compte enrere indicat en el títol, que es materialitza gràficament en una successió de números —un còmput regressiu en numeració aràbiga (del 10 a l'1)— que precedeix cada poema; és a dir: en la disposició gràfica del poemari, abans de l'aparició d'un poema (n'hi ha un per full), apareix un d'aquests números, que actuen com a separadors entre poemes i que provoquen que, a mesura que s'avanci en la lectura, es vagi avançant en el compte enrere: 10, 9, 8, 7... fins a arribar a l'últim poema, precedit pel número 1 —més enllà, on hom esperaria el 0, s'acaba físicament el llibre. Per l'altre costat, s'estructura amb la lectura progressiva del llibre, a través dels deu poemes encapçalats, cadascun, per un número romà, de manera correlativa i ascendent —ço és, I, II, III, IV... fins a arribar al X, que és la xifra que encapçala l'últim dels poemes. Dit d'una altra manera, *Suite tràmpol o el compte enrera* és un «llibre que consta de deu poemes encapçalats per xifres romanes ascendents precedits per xifres aràbigues descendents, on es parla del cicle vital humà i còsmic»¹⁵.

En efecte, en aquest poemari el jo poètic realitza un recorregut a través del temps i de l'espai en forma de viatge iniciàtic o epistèmic cap al coneixement transcendent de l'individu, i que desemboca en un final incert. Així, al primer poema («I») se'ns presenta un jo líric trist, que cerca una pedra «de color verd clar» (¿color de l'esperança?) «perquè diuen que cura la tristesa» (Brossa, 1994: 11). Hom associa aquesta tristesa a la proximitat de la mort —hipòtesi que sembla reforçada pel vers inicial de l'últim poema («X»), en què el poeta es troba «Tancant el cicle» amb el retorn «a l'u», després d'haver fet un viatge introspectiu que li ha permès adquirir «tots els coneixements» vitals (Brossa, 1994: 47). Cal tenir present que Brossa considera la vida un joc i un trànsit. En canvi, la mort és una incògnita que es pot resoldre o amb un plany o amb una gran esperança: «La preeminència de l'home i la creença en les correspondències entre la natura porten Brossa a una concepció cosmogònica universal que permet intercanvis entre diferents naturaleses» (Bordons, 1988: 262). Aquesta

¹⁵ Text d'una nota mecanoscrita que acompanya l'exemplar de *Suite tràmpol o el compte enrera* allotjat a la Biblioteca del Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, i que es pot trobar enganxada a la contracoberta del llibre.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

idea del viatge iniciàtic, en forma d'introspecció personal, es confirma a través de la lectura del poemari. Al poema «II», el poeta dubta: el jo líric està «a punt de negar / la influència del curs dels astres» damunt dels individus (Brossa, 1994: 15). S'interroga sobre el seu paper en el món i nega tots els mites i religions que han intentat donar un sentit a l'existència humana: «No dic que el foc és una bestiola / ni el cel un món habitat / o un ésser ell mateix» (Brossa, 1994: 15). Tanmateix, al poema «III», desfà aquesta negació i reconeix la importància dels mites en la configuració d'una cosmogonia que doni respostes vitals i transcendents als individus: «Admeto que sovint l'aspecte màgic / depèn d'invençions que provenen / d'unes vivències o uns fets; per tant, / no somrigueu ni us sigui indiferent / si us asseguren que algú ha arribat / al cel servint-se d'una escala» (Brossa, 1994: 19). Al poema «IV» exemplifica la creació d'aquests mites mitjançant el relat d'un ocell que «amb el bec fa un forat / a la volta celest i s'hi fica» (Brossa, 1994: 23), i posa en relleu la transmissió oral com un patrimoni ancestral de creació de coneixement i de sentit: «Tota la gent que ho va veure / es va reunir i es va posar / a cantar. S'ho van anar explicant / l'un a l'altre i així / és com m'ha arribat» (Brossa, 1994: 23). Al poema «V», el poeta observa el renovellament constant de la natura, a través de la successió de les estacions i del pas inexorable del temps. Tot forma part d'un cicle, integrat dins d'un cos harmònic universal: «les estacions van succeint-se / regularment i les constel·lacions tenen, / si fa no fa, un nombre fix d'estrelles. / I allò que ha estat, ha estat, / i el bosc, que vagi creixent!» (Brossa, 1994: 27). És a dir: tot canvia, tot es transforma, tot es renova, però la natura és sempre la mateixa. És així com, dins d'aquest canvi constant, el jo poètic s'adona que els éssers humans també canvien, però constata que mai no es podran valdre per si mateixos: «Enmig del fang mudo de fesomia. / En ple carrer veig engrandir el meu nom. / Això sí, el càntir a la font no hi va tot sol / i els pensaments s'aturen al límit del viatge» (Brossa, 1994: 27).

Al poema «VI» apareix la col·lectivitat: els humans necessitem viure en comunitat per sobreviure. Som l'única espècie que té consciència d'ella mateixa i que s'organitza en societat: «Som un mar que es percep a si mateix. / [...] Només sabem poques coses / allò que les lleis ens expliquen» (Brossa, 1994: 31). Per això, el poeta es trasllada a altres civilitzacions, per tal d'observar altres maneres de fer i de viure: «Viatjant per Egipte i Babilònia, / dret sobre l'estora que em portava, / vaig veure organitzar l'espai celest / igual que una societat humana» (Brossa, 1994: 31). Això no obstant, s'adona que l'única cosa comuna entre elles és l'opressió: «Sempre se les carreguen els de baix, / perquè són els qui amb més facilitat / es veuen obligats

a pagar» (Brossa, 1994: 31). És per això que el poema es clou amb l'aparició de la injustícia i dels opressors: «On l'ombra és més densa / hi ha algú encaputxat» (Brossa, 1994: 31). Al poema «VII», el poeta té «set de coneixença» i es proposa indagar en les causes d'aquestes opressions: «No sé que l'ombra tingui origen en cap costum» (Brossa, 1994: 35). Per això vol prendre les regnes del seu destí, per deslliurar-se'n i, de retruc, alliberar la humanitat del jou de la injustícia, que es reproduïx perennement en totes les societats: «Vull ordir tots els fils de la jugada» (Brossa, 1994: 35). Tanmateix, comprèn que es troba atrapat en un camí vital ple de conflictes i impediments —siguin burocràtics, siguin socials: «hem de recórrer un laberint / on, si fem foc, hem de fer-lo amb paper escrit. / Per anar de viatge no cal sortir al carrer / perquè de les baralles d'uns, altres en viuen» (Brossa, 1994: 35). Per això, el poeta decideix observar els altres homes i analitzar-los: «Passen dos homes conversant alegrement» (Brossa, 1994: 35). Veu que es troben alineats i que no estan fent aquest mateix camí d'introspecció personal que ell ha iniciat en aquest poemari, sinó que tenen altres preocupacions més banals: «Somriuen amb l'estómac. / (Deien: “No destapem l'olla abans / que l'estofat estigui ben a punt”）」 (Brossa, 1994: 35). Per tant, no ens ha d'estranyar que, davant d'aquesta decepció, al poema «VIII» el poeta fugi i analitzi l'arbitrarietat del signe lingüístic —la seva eina de treball per comprendre la realitat i el món—, tot fent èmfasi en el codi metapoètic i en les limitacions del llenguatge, paleses en l'equívoc vuit-buit: «Aquest poema és el vuitè, / i el número vuit, / ajagut, és el signe / de l'infinit. / Amb un compàs traço un quadrat al buit / de l'espai» (Brossa, 1994: 39).

Finalment, al poema «IX», el poeta arriba «fins a l'horitzó» i no posa en joc «cap fet històric», ja que es troba dins de l'atemporalitat permanent de l'espai de la poesia (Brossa, 1994: 43). Reconeix que tot coneixement exigeix un esforç i un aprenentatge: «Poc dono la raó a qui es mou per contagi / o practica l'acció sense cap activitat» (Brossa, 1994: 43). I obté les respostes d'aquesta introspecció vital que ha fet: «l'univers» és «una cadena circular en què / cap anella no és la primera ni l'última» (Brossa, 1994: 43). Davant d'aquesta conclusió, la mort no és cap problema: no l'espanta, ja que ha après a viure tot integrant en aquest acte la vida i la mort: «Camino i vaig de l'un costat a l'altre, / i no em sap greu de no arribar a terme: / a fer camí ja hi trobo complaença» (Brossa, 1994: 43). Tot forma part d'un tot i tots en formem part, en un procés de renovació constant —el poeta, de fet, ho expressa en uns termes que semblen remetre a les filosofies orientals, per les quals estava força interessat (Bordons, 1988: 23). El poema acaba amb els dos versos finals, que sentencien que «si tot

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a “Sumari astral”», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

comença per acabar, tot acaba per començar de nou» (Brossa, 1994: 43). És la constatació del cicle vital del temps, que es renova de manera permanent i inexorable. Al poema «X», es condensa la concepció temporal de Brossa: «Transcorren segles i segles. / Les civilitzacions se succeeixen» (Brossa, 1994: 47), però els homes viuen lluitant sempre «els uns contra els altres». No saben viure en harmonia ni en comunitat. Els cal destruir per poder viure —quan, en realitat, tot forma part d'un mateix cos harmònic (l'univers) i, si uns homes destrueixen als uns, en el fons s'estan destruint a si mateixos. Per això, el poeta conclou que «vindrà el dia, / després d'erupcions i esquerdes, / que l'univers continuarà existint / sense l'home» (Brossa, 1994: 47), ja que aquestes lluites només menaran els humans cap a la seva pròpia autodestrucció.

D'altra banda, «Sumari astral» planteja aquestes mateixes reflexions d'una manera molt més concentrada i tripartida. De fet, al mateix títol se'ns indica que ens trobem davant d'un resum (un «sumari») de les experiències introspectives de l'autor, en les quals ha realitzat aquest camí d'autoconeixement que l'ha dut a analitzar la seva funció en el món i en l'univers («astral»). A la primera part del poema («I»), a través del llenguatge (la seva eina de treball), inicia aquest camí cap al coneixement interior: «tiro els daus / i obro els llibres» (Brossa, 1999: 9). A través d'aquest recorregut, el jo s'adonarà de l'arbitrarietat dels signes, dels seus equívocs i de les seves limitacions: «Observo els detalls del foc / pintat per semblar una cara. / [...] Decortiquen els fruits i no se'ls mengen. / [...] La sal no evita que es podreixi el mar, / ni les lletres corresponen a la feina» (Brossa, 1999: 9-10). A la segona («II»), el poeta accepta aquesta limitació i comença a bastir el seu món —l'espai immanent de la poesia— de manera artesanal: «Enmig de jeroglífics i figures / modelo l'ou del món / en un torn de terrissaire» (Brossa, 1999: 13). A través de la poesia explora les seves pròpies limitacions i inicia el camí d'autoconeixement que el durà a transitar per aquest espai poètic intemporal, totalment alliberat de l'arbitrarietat del llenguatge i dels relats mistificadors de la realitat, i en el qual ell podrà construir lliurement la seva poesia: «em trobo cara a cara amb mi mateix. / Soc al mig d'una esplanada / on cap viatge no allunya, / ni el recurs de cap cerimònia / em dona prova de res. / L'única cosa que em cal / és imaginar grans boscos / o la fumera d'unes herbes» (Brossa, 1999: 14-15). Finalment, a la tercera part («III»), el poeta conclou que, llevat d'ell —i, per extensió, dels poetes—, la gent no s'atreveix a iniciar aquests viatges introspectius: «Ningú ja no s'endinsa al laberint» (Brossa, 1999: 17). S'interroga sobre els enganys i manipulacions que es fan amb el llenguatge i que sotmeten la humanitat: «¿Es relacionen les

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol* o *el compte enrera* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

paraules / a mesura que les creences / relaten pactes inventats / que només estan d'acord amb les paraules?» (Brossa, 1999: 17-18). I afegeix: «¿què sabem de l'origen del temps? / ¿Qui baixa portant un llamp / l'escala del firmament?» (Brossa, 1999: 18). Aquests dos conceptes (el *temps* i el *llamp*) els reprendrà a la conclusió del poema, quan, després d'haver realitzat aquest recorregut al fons de la consciència (el qual s'ha materialitzat en el poemari), afirma: «jo no seré jo si no supero el temps / i un llamp mal dirigit m'encén l'escombra» (Brossa, 1999: 19). Una afirmació, doncs, que resumeix el que Brossa ha fet en la seva poesia: superar el temps cronològic lineal i immortalitzar fragments de vida en els versos. Som part d'un tot, multitemporal i universal: «el món és unit / per correspondències / que no indiquen cap calendari» (Brossa, 1999: 19-20), on vivim integrats de manera harmònica. Una posició, en resum, d'acceptació total de l'esdevenidor i de la mort com a pas necessari perquè reneixi la vida.

4. CONCLUSIONS

En aquest article s'ha resseguit la concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. A grans trets, s'ha pogut observar el procediment que segueix el poeta en la construcció de la seva poesia: l'extracció d'un element real de la vida quotidiana dels éssers humans per tal d'aïllar-lo en una realitat *altra*, immanent, perenne en el temps i regida per unes nocions temporals pròpies —les pertanyents a la dimensió poètica. En aquest espai poètic, la temporalitat cronològica lineal no existeix, i la realitat apareix despullada de les arbitrarietats lingüístiques i de les convencions que tenim integrades i convingudes socialment. Això permet fer aflorar la crítica i la denúncia a unes situacions d'opressió —constants al llarg de la història de la humanitat— que impedeixen als homes de viure en llibertat. Finalment, s'han analitzat dues obres en què el jo poètic se situa conscientment dins d'aquesta dimensió intemporal (*Suite tràmpol o el compte enrera* i «Sumari astral»), des d'on inicia un procés d'autoconeixement que el farà replantejar el seu paper en el món i el sentit de l'existència.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALTAIÓ, Vicenç (2017), «Epíleg», en Joan Brossa, *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*, Barcelona, :Rata_, pp. 305-308.
- BORDONS, Glòria (1988), *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Edicions 62.
- BORDONS, Glòria (2006), «Presentació», en Joan Brossa, *El dia a dia (1988-1992)*, Barcelona, Edicions 62, pp. 11-18.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a «Sumari astral»», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

- BORDONS, Glòria (2009), «Joan Brossa», en Enric Bou (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Barcelona, Vicens Vives, pp. 345-374.
- BORDONS, Glòria (2015), «Joan Brossa, l'experimentació constant de l'escriptura», *Catalonia*, 17, pp. 3-15, en [\[https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/100900/1/656066.pdf\]](https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/100900/1/656066.pdf) (08/03/2025).
- BORDONS, Glòria (2017), «Pròleg», en Joan Brossa, *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*, Barcelona, :Rata_, pp. 7-21.
- BORDONS, Glòria (2021), «Introducció», en Joan Brossa, *Poesia completa. Volum I. 1940-1960*, Barcelona, Univers, pp. 7-32.
- BORDONS, Glòria (2023), «Introducció», en Joan Brossa, *Poesia completa. Volum III. 1971-1976*, Barcelona, Univers, pp. 7-31.
- BROSSA, Joan (1994), *Suite tràmpol o el compte enrere*, Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica.
- BROSSA, Joan (1999), *Sumari astral i Altres poemes*, Barcelona, Edicions 62.
- BROSSA, Joan (2007), *El dia a dia (1988-1992)*, Barcelona, Edicions 62.
- BROSSA, Joan (2017), *Poemes inèdits. Gual permanent / Mapa de lluites*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, :Rata_.
- BROSSA, Joan (2021), *Poesia completa. Volum I. 1940-1960*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Univers.
- BROSSA, Joan (2022), *Poesia completa. Volum II. 1961-1970*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Univers.
- BROSSA, Joan (2023), *Poesia completa. Volum III. 1971-1976*, ed. Glòria Bordons, Barcelona, Univers.
- COCA, Jordi (1971), *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic.
- FANÉS, Fèlix (2001), «Em va fer Douglas Fairbanks», en Manuel Guerrero (ed.), *Joan Brossa o la revolta poètica*, Barcelona, Fundació Joan Brossa, Fundació Joan Miró i Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, pp. 326-341.
- FUSTER, Jaume (1972), «L'aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella», *Estudios Escénicos*, 16, pp. 64-69, en [\[https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/issue/view/61\]](https://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/issue/view/61) (08/03/2025).
- HUYSEN, Andreas (1986), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Pablo Gianera trad., Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- MARRUGAT, Jordi (2009), *El saltamartí de Joan Brossa: les mil cares del poeta*, Tarragona, Arola Editors.
- MARTÍ, Octavi (2019), «Joan Brossa i el cinema: una relació amb la realitat molt rica», en Pilar García-Sedas (coord.), *Irradiacions brossianes. Amb motiu del centenari Joan Brossa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 122-128.

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrere* i a "Sumari astral"», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.

- MAS, Llorenç (2018), «Anàlisi a partir d'una selecció de seqüències del curt *No compteu amb els dits*, dirigit per Pere Portabella amb textos de Joan Brossa», en Ester Capdevila i Clara Plasencia (coord.), *Poesia Brossa*, Barcelona, MACBA, pp. 193-208.
- MOLAS, Joaquim (1977), «Una nova investigació de Joan Brossa», en Joan Brossa, *Sextines 76*, Barcelona, Curial, pp. 7-13.
- ROMEU, Josep (1990), «En la presentació d'uns poemaris de Joan Brossa», *Serra d'Or*, 367, pp. 56-57, en [https://www.cervantesvirtual.com/portales/serra_dor/obra/serra-dor-any-xxxii-num-367-juliol-agost-1990-1051870/] (03/04/2025).

Àngel Costa Gil (2025), «La concepció del temps en l'obra poètica de Joan Brossa. Una aproximació a *Suite tràmpol o el compte enrera* i a “Sumari astral”», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 36-57.



COSMOVISIÓN DEL TIEMPO EN LAS COMPARSAS DE CARNAVAL DE ANTONIO MARTÍNEZ ARES

ELENA MERINO RIVERA

<https://orcid.org/0009-0000-8816-3346>

elena.merino@unir.net

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

Resumen: El presente artículo analiza la estilística y semiótica en las comparsas de este destacado autor del Carnaval de Cádiz. El Carnaval de Cádiz se destaca no solo como una celebración festiva, sino también como un género de teatro musical único, donde las coplas, piezas musicales y literarias, son centrales. El estudio examina los libretos de 28 comparsas de Martínez Ares desde 1984 hasta 2024 con el objetivo de analizar las referencias espacio-temporales en estos textos. Los resultados revelan varios recursos estilísticos en la obra de Martínez Ares, tales como la inversión cronotópica del mar y el cielo, el *instante eterno* que fusiona lo momentáneo con lo eterno, y el *tempus fugit* que refleja una preocupación por el paso del tiempo y la mortalidad. La obra de Martínez Ares enriquece el género del Carnaval de Cádiz, ofreciendo una reflexión profunda sobre la temporalidad y la espacialidad, especialmente en la comparsa *La Eternidad* (2017), donde proyecta su visión del más allá, integrando elementos simbólicos y poéticos que perpetúan la esencia de Cádiz. Este análisis pretende contribuir a la comprensión de la poética del carnaval gaditano como género literario.

Palabras clave: carnaval, Martínez Ares, comparsa, copla.

Abstract: This article analyzes the stylistics and semiotics in the comparsas of this prominent author of the Cádiz Carnival. The Cádiz Carnival stands out not only as a festive celebration but also as a unique genre of musical theater, where coplas, musical and literary pieces, are central. The study examines the scripts of 28 comparsas by Martínez Ares from 1984 to 2024 with the aim of analyzing the spatiotemporal references in these texts. The results reveal several stylistic resources in Martínez Ares's work, such as the chronotopic inversion of the sea and the sky, the *eternal instant* that fuses the momentary with the eternal, and the *tempus fugit* reflecting a concern for the passage of time and mortality. Martínez Ares's work enriches the genre of the Cádiz Carnival, offering a deep reflection on temporality and spatiality, especially in the comparsa *La Eternidad* (2017), where he projects his vision of the afterlife, integrating symbolic and poetic elements that perpetuate the essence of Cádiz. This analysis aims to contribute to the understanding of the poetics of the Cádiz Carnival as a literary genre.

Keywords: carnival, Martínez Ares, comparsa, copla.

1. INTRODUCCIÓN

El Carnaval es una celebración anual que tiene lugar en diversas ubicaciones tanto rurales como urbanas en el período exactamente anterior a la Cuaresma cristiana, caracterizándose por alegrías y actividades típicas tales como desfiles, atuendos festivos o un comportamiento indulgente en el consumo de alimentos y de bebidas. Cada Carnaval, asimismo, posee una serie de características propias. Por su parte, el Carnaval de Cádiz es una celebración que se produce en la intersección del hecho del Carnaval y de la ciudad donde tiene lugar con su propia idiosincrasia, Cádiz.

Quizá el lector que no conozca en profundidad el Carnaval de Cádiz se sorprenda al hacer referencia al carnaval¹ como género literario teatral en clave gaditana y carnalesca, por un lado, y al Carnaval como celebración, por otro. Pues bien, lo distintivo de este Carnaval de Cádiz con respecto a otras festividades carnalescas son las coplas. Las coplas son las piezas de música y, especialmente, de texto que componen los repertorios que las agrupaciones de Carnaval² cantan e interpretan. Las coplas son las canciones del Carnaval de Cádiz, las cuales destacan por su letra. El Carnaval de Cádiz es también conocido como el *Carnaval de las coplas* porque estas *canciones de carnaval*—y, de manera principal, su componente textual— son su elemento central (Cuadrado, 2006; Páramo, 2017).

El corpus de coplas que se genera cada año en el Carnaval de Cádiz es considerable. Solamente en el año 2024 se presentaron 145 agrupaciones al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas³ (COAC). Este concurso tiene lugar en el Gran Teatro Falla en Cádiz antes del Carnaval en la calle y dura, aproximadamente, un mes con sesiones prácticamente diarias. En este concurso se presentan los repertorios de las agrupaciones *oficiales*. Sin embargo, hay también un número muy elevado de agrupaciones que no concursan y que escriben y cantan sus agrupaciones para ser directamente ejecutadas en la calle durante la semana de Carnaval. Estas agrupaciones son conocidas como *callejeras*. Todas estas composiciones conforman anualmente la producción de carnaval y comparten una serie de características que las convierten en materia del género del carnaval.

Dentro del carnaval hay autores que destacan por la calidad de sus obras. Antonio Martínez Ares es uno de los autores más reconocidos y laureados de la historia del Carnaval

¹ Se emplea la grafía «Carnaval» con mayúsculas cuando se hace referencia a la fiesta y con minúsculas «carnaval» cuando se alude al género conformado por las producciones artísticas músico-textuales de la celebración.

² Una agrupación está formada por un grupo de personas que elabora e interpreta una obra musical y textual (repertorio) que, en general, responde a un tipo en una edición concreta del Carnaval. Por regla general, las agrupaciones preparan un repertorio diferente cada año con una idea, disfraces y denominación nuevas.

³ En adelante, COAC.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

de Cádiz:

Antonio Martínez Ares es, a buen seguro, el personaje carnavalesco del que más se ha hablado en la última década, [...] sus seguidores hoy se cuentan por miles y han hecho de él y su comparsa todo un fenómeno de masas allí donde actúa. Su repertorio ha conseguido lo que, varias décadas atrás, hicieron Paco Alba y Villegas, pero proyectando ese acervo al siglo XXI (Cuadrado, 2006: 188).

Referente de la modalidad de comparsas⁴, Martínez Ares igualó en 2024 el hito solamente conseguido por Antonio Martín en los años 80 del siglo XX de obtener 3 primeros premios consecutivos en el COAC en la modalidad. Esto ha tenido lugar con *Los Sumisos* (2022), *La Ciudad Invisible* (2023) y *La Oveja Negra* (2024). Además, es el único autor del Carnaval de Cádiz sobre el que se ha realizado una tesis doctoral monográfica (Merino, 2024).

Resulta conveniente, por lo tanto, promover estudios que analicen la estilística y las características de un género literario de teatro musical tan poco reconocido. Como indicaba Juan Carlos Aragón, el Carnaval de Cádiz no ocupa el lugar que le corresponde en la cultura española y corre el riesgo de banalizarse fuera de Andalucía (Cedillo, 2019: s.p.).

2. METODOLOGÍA Y CORPUS

Como ya se ha esbozado en la introducción, se parte de una definición polisémica del Carnaval de Cádiz. Por un lado, se trata de una fiesta que proporciona un contexto enunciativo para su producción artística y, por otro lado, de la propia producción artística, que se manifiesta en un corpus de repertorios conformados por coplas.

Si se quiere trabajar una cuestión concreta como son las coordenadas espacio-temporales en un género tan determinado por un contexto enunciativo como este, no se deben perder de vista las interrelaciones que se producen entre el tiempo y espacio de la enunciación —tiempo y espacio reales, el contexto— y la concepción del tiempo y del espacio reflejada en los textos —tiempo y espacio intratextuales—, en este caso, de un autor concreto.

Por lo tanto, se comienza el desarrollo con un apartado en el que se plasman algunas cuestiones extratextuales acerca de la temporalidad y la espacialidad en el marco enunciativo

⁴ Fuera del Carnaval de Cádiz, una comparsa es un grupo de personas que actúan en conjunto, a menudo disfrazadas, en una fiesta popular. Dentro del Carnaval de Cádiz y a partir de los años 60 del siglo XX se acuña *comparsa* para hablar de una modalidad concreta del COAC que va adquiriendo relevancia a lo largo de las décadas. En los años 20 del siglo XXI muestra su preponderancia numérica con respecto a las otras modalidades, tales como las chirigotas o los coros. En el COAC de 2023 hubo 109 agrupaciones inscritas en adultos y 52 fueron comparsas (Velázquez, 2022: s.p.). La comparsa es una modalidad de carnaval privilegiada, aunque no excluyente, para la expresión lírica y el desarrollo estilístico de los autores (Aula de cultura del Carnaval de Cádiz, 2023: min. 2:35- 6:30).

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

y pragmático del Carnaval que serán importantes para el ulterior estudio de la estilística y semiótica del tiempo y del espacio en las comparsas de Antonio Martínez Ares. Asimismo, se selecciona esta cuestión de las coordenadas espacio-temporales por su centralidad en la poética del autor.

Una vez se aborda la espacio-temporalidad del Carnaval de manera extratextual, se pasa al análisis de la estilística de esta en las comparsas de Antonio Martínez Ares. Para este análisis se han tenido en cuenta los libretos⁵ de las 28 comparsas cuya autoría recae en Martínez Ares desde el año 1984 hasta el año 2024 inclusive. Para trabajar de manera sistemática con los mismos, se ha empleado la herramienta *Atlas.ti*, que permite el etiquetado textual y posterior cruzado de datos.

Además, se ha tenido en cuenta un pasodoble⁶ de Francisco Alba Medina de la comparsa *Los Figaros* (1964) en la que aparece un fenómeno semiótico que después se observa también en los repertorios de Antonio Martínez Ares. La comparación con la copla de Francisco Alba Medina es interesante para esbozar el establecimiento de relaciones intertextuales entre diferentes autores de carnaval. En este trabajo se emplea con el objetivo de aportar una mayor riqueza y profundidad a la explicación del fenómeno descrito.

En el corpus conformado por las letras de las comparsas de Martínez Ares se han etiquetado las referencias a las cuestiones tratadas en las letras de las comparsas del autor, lo que ha permitido abordarlas a partir de su recurrencia y/o centralidad. Los textos se analizan desde los preceptos de la semiótica, apoyados por elementos de la estilística y de la mitocrítica. La semiótica se enfoca en entender cómo los signos y símbolos presentes en las comparsas influyen en la interpretación y significado de las mismas, utilizando un enfoque interdisciplinario que abarca filosofía, lingüística, antropología y psicología. La estilística se centra en las elecciones lingüísticas y estilísticas del autor para identificar patrones y relaciones significativas en el uso del lenguaje.

Finalmente, la mitocrítica analiza cómo los mitos se utilizan y transforman en la obra

⁵ Un libreto es un documento que recoge las letras de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz. Originados como pliegos sueltos para evitar la censura, se han convertido en cuadernillos llenos de anuncios comerciales. Además, los libretos son objetos valiosos para los coleccionistas y ayudan a conservar las letras de los repertorios, fijando, de esta manera, la oralidad.

⁶ Un pasodoble de carnaval es un tipo de copla. Es considerada la pieza más característica de la comparsa, aunque también aparece en las chirigotas. Caracterizado por una métrica y música específicas, permite a los autores desarrollar su estilo con un tono principalmente serio, evolucionando hacia un matiz trágico en las décadas recientes para provocar emociones intensas. Así, el pasodoble no solo es una estructura musical, sino también un vehículo para la expresión poética y emocional de los autores, abordando temas variados desde lo social hasta lo personal, y buscando siempre impactar al público y al jurado del COAC.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

de Martínez Ares, explorando la presencia de símbolos y arquetipos universales que estructuran su poética y reflejan preocupaciones culturales y literarias más amplias. Este enfoque integral permite una comprensión multifacética de la obra del autor en el contexto del Carnaval de Cádiz a partir del tratamiento del corpus formado por los libretos de sus comparsas.

Una de las herramientas que se emplean en este trabajo para el análisis del empleo del tiempo y del espacio en las comparsas de Antonio Martínez Ares es el concepto del cronotopo:

El cronotopo [lo que en traducción literal significa *tiempo-espacio*] [es] la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] En el cronotopo artístico y literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto (Bajtín, 1989: 237).

Se comienza, por lo tanto, explicando el espacio-tiempo contextual de la enunciación de las producciones de carnaval, que es, de manera primaria, el tiempo del Carnaval de Cádiz, y, de forma más concreta, el tiempo del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC). Después se pasa a analizar algunos fenómenos intratextuales —e intertextuales de manera subsidiaria—, que, analizados con las herramientas y los preceptos indicados, contribuirán a esbozar la estilística de la variable espacio-temporal de las comparsas de Antonio Martínez Ares y a dilucidar un camino en la construcción de las características del carnaval como género literario que ostenta, además, una poética propia.

3. EL CONTEXTO ENUNCIATIVO DEL CARNAVAL: ESPACIO Y TIEMPO EXTRATEXTUALES

El primer marco espacio-temporal en el que se sitúa el Carnaval como contexto enunciativo es el del *tiempo cíclico*, asociado al ámbito local o territorial, circunscrito a la ciudad de Cádiz en el caso que se presenta, en el que se privilegian las relaciones identitarias o de pertenencia y en el que se celebran eventos recurrentes, que, de manera ritual, actúan como exorcismos contra el sentimiento de caducidad. Así, el Carnaval forma parte de la concepción pasional del tiempo del calendario cristiano, que deja tiempo para la alegría y la pena, para la expansión y para el recogimiento (Caro Baroja, 2006), estableciendo cada período como antitético en sus características —más apolíneas o dionisiacas— del precedente o del posterior.

Además de ser cíclico, el Carnaval se concibe como una excepción o ruptura del tiempo regular. Es ampliamente compartida la idea de que el Carnaval funciona como un espacio de permisividad para las pulsiones individuales que la sociedad reprime para su propia supervivencia, por lo que, por su propia peligrosidad, aparece acotado temporalmente.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

Mediante el alivio temporal y la liberación de las pulsiones, sirve, a modo de purga y, en último término, como un mecanismo de perpetuación del sistema (Ramos, 2001; Marcos, 2009).

Sin embargo, hay también posiciones más amplias que no conciben la separación del tiempo del Carnaval moderno del tiempo regular fuera del mismo, ya que el Carnaval tendría una finalidad conectada y en concordancia con las actividades sociales fuera de esta (Aching, 2010). Por lo tanto, no se da una unanimidad teórica sobre la naturaleza de la separación o de la unicidad entre el *tiempo regular* y el *tiempo del Carnaval*.

Las creaciones de carnaval, por lo tanto, son efímeras y están sujetas al ciclo temporal carnavalesco. Una agrupación prepara un repertorio que canta en el Carnaval de ese año. Las agrupaciones más importantes, fuera del tiempo del Carnaval y durante el resto del año, giran con ese repertorio y lo cantan hasta finales del otoño. Sin embargo, cada nueva pieza de teatro musical carnavalesco *muere* cuando se prepara una agrupación diferente para el nuevo Carnaval. Así, se trata de producciones sometidas a una caducidad extrínseca, pautada e inexorable.

Queda, por lo tanto, el género, queda el aficionado que escucha, fuera de su tiempo natural, la agrupación que le gustó, y quedan, también, las antologías, que son revisiones que hacen los grupos con trayectoria y de cierta calidad de los repertorios más recordados que han ido elaborando a lo largo de los años. Por lo tanto, a la par que *cíclico*, ya que regresa cada año y está vinculado con el ritual, el contexto enunciativo del carnaval es *momentáneo o instantáneo*, propio de los acontecimientos efímeros relacionados con la diversión (Abril, 2007).

Conviene concluir este apartado indicando también que, hoy en día, el Carnaval está sujeto a todos los condicionamientos espacio-temporales de la mediatización. Una parte importante de las agrupaciones de Carnaval, todas las «oficiales», y, por lo tanto, aquellas que conforman el objeto de estudio aquí, concursan en el COAC.

Las composiciones se estrenan o ven la luz en un concurso televisado⁷ y emitido en directo por la televisión y por Internet. El COAC existía antes de la llegada de la televisión al mismo, pero su adaptación a esta lo ha modificado en parámetros como el de la espectacularidad —creciente—, el uso de escenografía y el atrezzo —en aumento—, o,

⁷ En la actualidad (2024) los derechos de retransmisión pertenecen a Onda Cádiz, que emite todas las fases del concurso del COAC. Existen otras televisiones que, al mismo tiempo, emiten algunas fases del concurso, tales como 7TV durante las primeras fases y Canal Sur durante las últimas.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

incluso, en la temática y efectismo de las coplas, que buscan llegar a un público más global. Las retransmisiones del COAC son el contenido que más horas copa en la televisión andaluza y gaditana junto con los eventos de Semana Santa. Por lo tanto, se habla de un evento con una importante difusión y resonancia a nivel regional (Fernández Jiménez, 2018), que después está disponible globalmente en clips de vídeo a través de *YouTube*.

Además, esta mediatización no afecta solamente a las agrupaciones oficiales que se presentan al COAC. El Carnaval en la calle es también grabado por aficionados — autorizados o no, expertos o no— que después cuelgan los vídeos con las actuaciones de las agrupaciones callejeras en las redes. Estos vídeos *enlatan* la experiencia efímera del Carnaval en la calle y permiten su posterior reproducción con los correspondientes problemas de pérdida de contexto que puede acarrear: «incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra» (Benjamin, 1982: 2). El carnaval de Cádiz, una experiencia que comenzó siendo local, hoy en día se consume, a través de internet, en cualquier lugar del mundo.

Para finalizar este apartado, conviene sistematizar lo expuesto con respecto al espacio-tiempo del contexto enunciativo. El tiempo del Carnaval es *cíclico*, ya que se reproduce anualmente según la concepción pasional cristiana del tiempo (Caro Baroja, 2006), pero *momentáneo*, porque los repertorios de las agrupaciones no duran más que el año del Carnaval en el que se presentan. Por otro lado, el tiempo y el espacio naturales del Carnaval está también, hoy en día, mediados por su reproductibilidad técnica, que modifica sus características de experiencia única, pero que, a su vez, lo acercan a espacios y tiempos distantes, aportándole otras posibilidades. Por último, el espacio de la enunciación en el Carnaval es Cádiz, y, en el caso de las agrupaciones oficiales que concursan en el COAC, el teatro en el que tiene lugar el mismo, el Falla.

Hasta aquí el apunte acerca del contexto enunciativo del Carnaval. En adelante, se hablará de lo intratextual, de la estilística de la variable espacio-temporal en las coplas de las comparsas de Martínez Ares. Obsérvese cómo ciertos elementos del marco enunciativo real se transponen al relato mediante un *cronotopo permeable*, que articula lo real y lo ficcional. Así, Cádiz deja de ser un lugar real en el que se celebra una fiesta de Carnaval y se convierte en un espacio poético que el autor va amoldando a su propia estilística.

4. LA CONCEPCIÓN ESPACIO-TEMPORAL EN LAS COMPARSAS DE ANTONIO MARTÍNEZ ARES

En este apartado se analizan cuatro fenómenos en la poética de Martínez Ares que atañen a

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

la concepción de la variable espacio-temporal en la obra de del autor: la inversión cronotópica del mar y del cielo, que ya se observó en autores canónicos de la modalidad de la comparsa tales como Francisco Alba Medina (Merino, 2020); el recurso al *instante eterno*, modelo descriptivo habitual en la poética del autor; la insistencia en el tópico del *tempus fugit*, especialmente en las comparsas de madurez del autor y, por último, la construcción escatológica del fin del mundo, de la vida o del más allá en clave carnavalesca y gaditana, principalmente en la comparsa de 2017, *La Eternidad*.

El estudio de este tipo de aspectos en un autor de carnaval permitirá, a futuro, contrastar evidencias de obras de diferentes autores mediante herramientas de la literatura comparada, lo que favorecerá una definición de los referentes semióticos más idiosincrásicos del carnaval como género. Por lo tanto, la prospectiva a largo plazo implicará contrastar los rasgos de la obra de Martínez Ares con los de otros autores de diferentes o equiparables períodos y modalidades con el objetivo de comprender de manera integral la estilística del género del carnaval en las diferentes cuestiones que la atañen. Por esto mismo, se empieza relacionando, en un ejercicio de intertextualidad, la obra de Paco Alba Medina con la de Antonio Martínez Ares para poner en valor y contrastar el uso de un mismo recurso por parte de autores de carnaval de dos generaciones diferentes.

Francisco Alba Medina fue un autor de Carnaval que vivió su esplendor en los años 50 y 60 del siglo XX y que, gracias al refinamiento formal al que sometió a sus chirigotas, propició la aparición de una modalidad de carnaval más propicia para la expresión lírica que su precedente, la comparsa (Mariscal, 2020; Páramo, 2021). Así, Paco Alba es considerado como el *creador de la comparsa* y, como tal, como el modelo a seguir de los autores contemporáneos de comparsa.

Paco Alba Medina utilizó en la creación de su universo poético una inversión cronotópica del cielo y del mar (Merino, 2018; 2024). En la dicotomía que presenta, la idea que propone es el *desenmascaramiento* del cielo como cronotopo o espacio-tiempo del relato fundamental de lo desconocido y trascendente. Para él, el mar es el verdadero albergador de estas maravillas insondables. En la cultura occidental el cielo está arriba y va primero jerárquicamente frente al mar, que está abajo y es subsidiario. Lo que está arriba siempre es positivo, frente a lo de abajo, que suele llevar asociadas connotaciones negativas en cualquier metáfora cultural (Lakoff y Johnson, 2009: 50-58).

Paco Alba logra, en su composición y mediante una inversión carnavalesca, cambiar el orden de estos dos espacios tanto naturales como mitológicos. Esto lleva a una expresión

capaz de crear belleza en su propio universo creativo y privilegiar el papel simbólico del mar en Cádiz, que lo convierte, gracias a este distinto orden, en un espacio único que sigue sus propias reglas de sentido. Mediante este recurso, se potencia la idea de que Cádiz es un espacio con unas reglas propias que, además, se sitúa poéticamente en el umbral propio de liminalidad: fuera de la realidad, ni más aquí, ni más allá (Turner, 1992: 49-65).

El ejemplo del pasodoble de *Los Fígaros* revela la manera en la que Paco Alba, de manera específica, refuta la idea de que los rasgos divinos y privilegiados provienen del cielo, señalando, en cambio, que su verdadera fuente es el mar, y en particular, el mar de Cádiz en la playa de la Caleta: «No es que la Luna tenga luz de plata/como nos dicen algunos poetas/es que de noche se baña en las aguas/de nuestra típica y bella Caleta» (Alba Medina, 1964: 4). Así, el espacio liminal creado por Alba es, además, un espejo submarino del paraíso celestial, lo que fomenta la separación de la norma semiótica.

Lo interesante aquí es que este fenómeno de la inversión cronotópica que ya se había detectado en Alba, se reproduce en el corpus de comparsas de un autor de carnaval de otra generación, Antonio Martínez Ares. Esta correlación estilística del empleo de la inversión cronotópica se da en la comparsa *Los Miserables*, curiosamente en el año de la consagración de Antonio Martínez Ares con la obtención de su primer premio de comparsas en el COAC, fundamental para el reconocimiento de este tipo de autores.

Martínez Ares le escribe un pasodoble a la Caleta, la playa del casco histórico de Cádiz y el lugar simbólico por excelencia para Paco Alba, donde, además, está situada en la actualidad la estatua de Alba. Resulta llamativo que, en este pasodoble, Martínez Ares, además de utilizar la inversión cronotópica del mar y del cielo, cita al propio Paco Alba. Por esto mismo se sobreentiende que Ares, de alguna manera, había aislado el recurso y lo había usado, a posteriori, a modo de homenaje a Alba.

Martínez Ares retoma el esquema de la inversión cronotópica del cielo y del mar observado en la literatura de Alba. El manto de la noche es el mar de la Caleta y las estrellas son coñetas⁸. Se realiza, además, una personificación de Cádiz, que va entrando en una duermevela nocturna y va siendo acompañada por animales marinos. Cádiz es bendecida por la estatua de Paco Alba mientras la creación de carnaval nace del fondo del mar para homenajearla: «Cai se viste de noche/con un manto de Caleta./ Con bordaitos de plata/que le buscan las coñetas/Y a un balanceo suave que le traen las barquillitas/se le suben al pecho

⁸ Gaditanismo. Cangrejos.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

caracolas y caballitas/y se hace la dormía mientras que Paco la guiña» (Martínez Ares, 1993: 12).

Además del pasodoble de *Los Miserables*, el recurso de la inversión cronotópica del mar y del cielo sigue presentándose en la poética de Antonio Martínez Ares en su siguiente comparsa, *La Ventolera*, también primer premio de la modalidad de comparsas. En este caso concreto, toda la comparsa juega al espejo simbólico entre el mar y el cielo y al intercambio de atributos entre un espacio y otro. El propio tipo es doble: por un lado, está la veleta en el cielo a merced de los vientos de Cádiz y, por otro, el marinero en el mar.

El tipo de *La Ventolera* plantea un mapa simbólico doble que muestra los dos espacios entre los que vive el ser humano, pero en los que no puede habitar. *La Ventolera*, así, funciona como un espacio liminar —doble— en el que la transformación es posible. Esto es, el ser humano vive entre el cielo y el mar, pero no puede sobrevivir en estos espacios, ya que debe asentarse en la tierra, por lo que son ajenos a él y vienen a representar lo inaccesible o insondable de diferentes maneras. De este modo, en un ejercicio lírico, le otorga a Cádiz la característica de lo casi insondable o inhabitable, de lo que prácticamente es cielo por sus vientos o agua por ser prácticamente una isla.

Mar y cielo, además, se hacen de espejo. Entre ellos se encuentra Cádiz, vulnerable: «Yo te amparo Cai mío, de tus cielos y de tus mares» (Martínez Ares, 1994: 3), que es protegida por el enunciador en su doble alegoría de veleta o guía del cielo y de marinero o de guía del mar. Hay una parte estática que viene representada por los elementos que pertenecen al mundo simbólico del cielo. El viento, la ventolera —temporal de viento desordenado—, es el propio Carnaval que desafía al tipo, pero no lo mueve ni lo arrastra: «Carnaval como un vendaval/ ya viene soplando» (Martínez Ares, 1994: 9). El Carnaval-viento, a su vez, tiene un efecto catártico y sanador sobre las emociones, lo cual muestra el poder transformador del limen: «Por las torres de Cádiz ya se va el viento/ y se lleva mis penas y mis tormentos» (Martínez Ares, 1994: 9).

La parte movable, por otro lado, viene representada por los elementos que pertenecen al mundo simbólico del mar. Las veletas son, a su vez, marineros en un barco a la deriva que representa la misma ciudad de Cádiz: «Cai que te hundes con tus marineros» (Martínez Ares, 1994: 8).

Asimismo, las partes de naturaleza descriptiva se centran en la parte alta de la ciudad, por donde corre el viento, en las azoteas y torres de la ciudad y en lo marítimo portuario, es decir, en los límites: «y por ti, juega con las torretas, persigue a las chiquillas; por las torres de

Cádiz ya se va el viento (...) Cádiz del puente y su mar caprichoso/ te da besos de plata cuando duermen tus barquillas» (Martínez Ares, 1994: 3). *La Ventolera* es una oda a la belleza de Cádiz a través de la descripción poética de sus espacios liminales, que juegan al espejo entre el mar y el cielo, buscándose y confundiéndose.

Entre el baile cronotópico del mar y del cielo se encuentra una ciudad a la vez marítima y aérea, que, descrita en estos términos, toma elementos de ambos y se muestra, en las partes fijas del repertorio⁹, liminar, lejos de la tierra y de lo mundano, y, por consiguiente, de las normas y de lo establecido.

La inversión cronotópica del mar y el cielo que Martínez Ares hereda de Paco Alba y refina en comparsas como *Los Miserables* o *La Ventolera* encarna de forma ejemplar lo que Stallybrass y White (1986) denominan *poética de la transgresión*. Para estos autores, el carnaval es un espacio privilegiado para subvertir jerarquías y desestabilizar dicotomías como alto/bajo o puro/impuro. La supremacía simbólica del cielo, asociado a lo sagrado, se invierte en favor del mar —espacio liminal y ambiguo— que deviene lugar de lo insondable y de la memoria. Así, la transgresión carnalesca no es mero ornamento retórico, sino un mecanismo crítico que desorganiza para volver a significar (Stallybrass y White, 1986: 15).

Una vez analizada esta primera cuestión de la inversión cronotópica del mar y del cielo presente en Martínez Ares, pero también en un precedente tan importante como Francisco Alba Medina, se pasa a la explicación del recurso de la descripción a través del *instante eterno* en las comparsas de Antonio Martínez Ares.

Se ha observado el uso de un recurso persistente en la poética de Martínez Ares que combina, en una construcción antitética, el tiempo de lo *cíclico* y el tiempo de lo *momentáneo*. Las comparsas de Martínez Ares están pobladas de fragmentos textuales en los que el autor describe Cádiz poéticamente enlazando el instante y el día con lo eterno, creando así un efecto de *instante eterno*. Para lograr este efecto, el autor presta atención a los detalles de la ciudad, tanto arquitectónicos como sensoriales y los describe detalladamente, empleando recursos tales como la sinestesia y la enumeración. De esta manera, el receptor puede sentirse inmerso en el momento que se describe y que aparece fuera del relato del tiempo regular pese a la fugacidad de la cotidianidad descrita.

La sinestesia es una figura retórica que consiste en la descripción de una experiencia

⁹ Las partes fijas del repertorio en las comparsas son la presentación, el estribillo y el popurrí. En las comparsas son las más propicias para la expresión lírica «al tipo», es decir, relacionada con el tipo (disfraz-idea-personaje) de la agrupación.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

sensorial en términos de otra, mezclando los sentidos de manera inusual. Este recurso busca evocar imágenes sensoriales más ricas y complejas para intensificar las expresiones y provocar una reacción más profunda en el lector. Por su parte, la enumeración consiste en la acumulación o lista detallada de elementos, palabras o frases. Se utiliza para intensificar la expresión de ideas o sentimientos, proporcionando una sensación de abundancia, diversidad o énfasis en el tema. Obsérvese cómo en el siguiente pasodoble de la comparsa *Calabazas* Martínez Ares combina ambos recursos enumerando imágenes que suenan en un Cádiz que es visual y sonoro a un mismo tiempo. El pasodoble está lleno de referencias locales. La Viña, el Mentidero, Puntales, Puerta Tierra, San Juan de Dios, el Balón, el Pópulo y la Caleta son espacios de Cádiz y, en vez de verse, *suenan*:

Viña, a pasodoble me suena la Viña/a peregrinos del marisco y a la Virgen de un palmito, niña/Ay, ay, ay, Fleitilla, y el Mentidero me suena a Fleitilla/a una gitana haciendo versos/ y a un parque que se ha hecho viejo sin prisas/ a Lobato, al Beni, a Aurelio Sellé, Santamaría/a la Porla, a Curro la Gamba a guitarras de alegría/Pericón a Mellizo, a Vargas a Coplas sin vergüenza/a gitanos por arte de Dios/suena a pobres a pan con aceite/a camas calientes suena a que se yo./Suena, a chirigotas Puntales me suena/suena San Juan a Juanillos,/Puerta Tierra a Lechuguino/suena a Campuzano a vino amargo/esas salinas de nuestra tierra/suena, a Paco Alba el torreón que me suena/San Juan de Dios a caballos,/mil atalayas a San Carlos/y a pito de nostalgia me suena niña/la fábrica de las cigarreras/mira, si hasta el suelo de Cádiz me va sonando/a Manuel de Falla en sus entretelas/suena Balón a pregones, Pópulo suena a mesón/Corpus suena a traje nuevo, todo aquí tiene una voz/Cádiz me suena a beso, de músicas y letras/que guardan sus instrumentos en la Caleta (Martínez Ares, 1991: 20).

Obsérvese también cómo, por ejemplo, Martínez Ares describe el barrio de Santa María en la comparsa *La Chusma Selecta* aunando la descripción atemporal de personajes y sensaciones sin el empleo de un solo verbo: el tiempo se detiene en un instante abstracto y sostenido y *se toma una fotografía* que capta el espíritu del momento fijándolo. Esto se enriquece mediante el uso de la enumeración entremezclada de personajes y sensaciones antitéticas: «Duquesas con batas, vizcondes del muelle/hidalgos con hambre, marqueses gitanos,/olor a puchero, lluvia de calichas,/un triste agujero por cuarto de baño,/el cuadro labrado de la santa cena,/seis niños y una habitación» (Martínez Ares, 2020: 38).

Mediante el uso de este recurso, Martínez Ares describe la ciudad mediante un efecto emotivo que convierte sus sensaciones diarias en atemporales. La atmósfera del Cádiz del relato queda así suspendida. Este efecto de suspensión del tiempo lineal, que convierte la experiencia fragmentaria y sensorial de Cádiz en una forma de eternidad simbólica, dialoga con la idea del *eterno retorno* (Nietzsche, 2020), según la cual todo instante se reitera infinitamente, liberado del tiempo cronológico y del progreso lineal. En la poética de Martínez Ares, cada copla y cada imagen sensorial funcionan como fragmentos que se repiten

año tras año en la memoria popular, encarnando un ciclo continuo de muerte y resurrección que es, a la vez, celebración y resistencia frente a la caducidad. Así, el *instante eterno* en la comparsa se revela como forma literaria del retorno, en sintonía con la teoría nietzscheana.

Esta evocación de lo eterno, sin embargo, convive en la poética de Martínez Ares con la conciencia de la fugacidad. Si bien el instante eterno propone una suspensión simbólica del tiempo, su obra muestra, de forma complementaria, una profunda reflexión sobre la rapidez con que este transcurre y se extingue. Es precisamente esta tensión entre lo que permanece y lo que se escapa la que conduce, de forma natural, a la presencia reiterada del *tempus fugit* como tema y advertencia que atraviesa sus comparsas de madurez. Este uso reiterado del *tempus fugit* se enmarca en la tradición literaria que convierte la fugacidad en motivo central para articular la memoria y confrontar la caducidad vital.

De esta manera, esta cuestión aparece en todas las comparsas desde *Los Cobardes* (2016) y se acentúa a medida que avanza el tiempo hasta llegar a 2024, año en que el autor augura la cercanía de su propio fin. Este último extremo se da en el pasodoble con el que Martínez Ares cerró la Final del COAC en el concurso del año 2024 con la comparsa *La Oveja Negra*. Se trata de un texto con un carácter muy personal, escrito en estilo epistolar que le escribe a su antiguo rival y alter ego, Juan Carlos Aragón. En esta copla le va narrando cómo han cambiado las cosas en el mundo del COAC en los 5 años desde que este último falleciera prematuramente en 2019.

Ares refleja una extrema nostalgia por un mundo que ha cambiado, en el que no se reconoce porque en él no está ya ni el que fuera su principal rival y espejo: Juan Carlos Aragón. Además, en este pasodoble da un paso más y augura su propia muerte creativa y/o real, a la que hace referencia a través de la metáfora del telón cubriendo el cuerpo. El tiempo es ya muy poco y, al final de este, se producirá el reencuentro con los seres queridos, entre ellos con sus rivales y amigos de Carnaval al otro lado de la vida, esto es, en la muerte: «Cabeza¹⁰/te echo de menos/te añoro tanto/esas batallas en este escenario/pronto llegará el momento/que el telón cubra mi cuerpo/ese día te cogeré/allí en tu barrio» (Martínez Ares, 2024: 28).

Es llamativo cómo Martínez Ares habla del reencuentro con los seres queridos y con las gentes del Carnaval al otro lado de la muerte, donde perfila un nuevo espacio. Esta idea plasmada en el último pasodoble de *La Oveja Negra* entronca con la cosmovisión del más allá

¹⁰ «Cabeza» es uno de los sobrenombres con los que se conocía a Juan Carlos Aragón en el mundo del Carnaval de Cádiz.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

que el autor ya reflejara en la comparsa *La Eternidad* (2017), en la que recrea, de manera completa, su visión necrológica dibujando así una hipótesis del tiempo y del espacio más desconocidos: los que se dan más allá del final de la vida.

Al hablar de la comparsa *La Eternidad*, Martínez Ares hace un paralelismo literario con la novela *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955) al recrear su *Comala* particular. Comala es el lugar donde habitaban los muertos en la novela mejicana. De esta manera, Martínez Ares explica que en *La Eternidad* expone el imaginario de su más allá en esta comparsa, dándole un lugar y un tiempo de existencia a los muertos del Carnaval de Cádiz.

El tipo de *La Eternidad* nace de la *gaditanización* de diferentes referentes culturales necrológicos. Se hace referencia a la mitología griega en la figura de Caronte, el barquero de Hades, dios del inframundo. Según Grimal (2004: 89): «Caronte es un genio del mundo infernal. Su misión es pasar a las almas, a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; estos, en pago, deben darle un óbolo».

Martínez Ares construye en *La Eternidad* su país de los muertos denominado *La Otra Tacita*¹¹, que funciona como una suerte de espejo de Cádiz. Este espacio se sitúa al otro lado del mar, que es el equivalente al «cielo» en el imaginario necrológico cristiano. Obsérvese que, de nuevo, aparece en esta comparsa la inversión cronotópica entre el mar y el cielo como espacios liminales que, además, invierten su jerarquía, transgrediendo, de esta manera, la norma.

Normalmente, el paraíso es, para los privilegiados que lo alcanzan, un lugar excelso de belleza, abundancia y maravillas, distinto al espacio regular que presenta tintes de mediocridad. En este caso, lo peculiar es que el paraíso ya existe, está en la Tierra y es el mismo Cádiz, por lo que el premio supremo al otro lado de la vida no puede ser más que una prolongación de la ciudad que ya es, en sí, un paraíso en la tierra: «con sus aguas eternas, sus nubes eternas, su sonrisa eterna/ sus barrios, su plata, sus calles, sus plazas,/ sus dunas

¹¹ Cádiz se conoce como *la Tacita de Plata*. Alberto Ramos, Catedrático de la Universidad de Cádiz y director de la Cátedra de Carnaval, explica la procedencia de la denominación mediante un correo electrónico en el que responde a una consulta sobre el término: «Hay varias teorías. La más común, la que alude a la forma de la ciudad —casco histórico— y al color, blanco, de las fachadas, lo que daba una imagen plateada cuando se veía desde fuera, desde el mar; también se alude al brillo plateado del mar; o a la limpieza de que hacía gala la ciudad hace cientos de años, *reluciente como la plata*. A partir de ahí, todas las hipótesis hablan de la riqueza del siglo XVIII... Yo estuve hablando con el gran Claude Gaignebet del tema mitológico, y comentamos que, en el décimo trabajo de Hércules, la lucha con Gerión, que vivía en Eritea (Islas Gadeiras), para llegar a Cádiz, Hércules logró que Helios le dejara su copa dorada, con la que cruzaba el mar. La representación de la copa recuerda a una taza, el propio Gaignebet, que era un gran experto en mitología y recordaba la copa de Helios como una taza, asentía la posibilidad de que de ahí viniera la relación de Cádiz con la taza, no en balde el fundador de Cádiz es Hércules, que llegó aquí a bordo de una copa/taza».

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

eternas, sus fiestas eternas, sus campanitas eternas» (Martínez Ares, 2017: 22).

La creación de este paraíso ultracronotópico —más allá del espacio y del tiempo—, supone también la elaboración de un piropo a Cádiz complejo y sutil. La vida más allá de la vida que presenta la comparsa es simplemente una prolongación de Cádiz: «Tu vida empieza pero en otra vida./ Vente que quiero enseñarte, tendrás el gran don de estar en todas partes» (Martínez Ares, 2017: 22).

Otro de los elementos fundamentales que presenta *la Otra Tacita* es que allí esperan los seres queridos de los que han fallecido y que va transportando el barquero. Allí esperan los carnavaleseros, allí espera Juan Carlos Aragón a Antonio Martínez Ares, tal y como este último indicó en su último pasodoble de *La Oveja Negra*¹².

Según lo dicho, el hilo o esquema simbólico de la comparsa consiste en la existencia de dos ciudades, la real —Cádiz— y la del más allá —*la Otra Tacita*—, separadas por el mar, metáfora de la muerte, que es el terreno del tránsito y de lo desconocido, en el cual actúa el barquero, encargado de transportar a los gaditanos de la vida con su tiempo —el presente— a la muerte con el suyo —lo eterno—. Lo peculiar es que, pese a contrastar dos tiempos diferenciados, el espacio asociado se construye en espejo. Cádiz es la vida en el presente y Cádiz seguirá en la muerte, que es, precisamente, la *eternidad*.

Esta configuración de *la Otra Tacita* como duplicado poético de Cádiz revela cómo Martínez Ares articula un cronotopo funerario que fusiona espacio y tiempo en una forma artística concreta que hace visible lo invisible (Bajtín, 1989). Al igual que Comala en *Pedro Páramo* (Rulfo, 1955), este Cádiz invertido es un espacio de resonancia donde conviven los vivos y los muertos, borrando las fronteras lineales entre el presente y la eternidad. La inversión del mar y el cielo, la figura de Caronte y la continuidad del paraíso en la tierra inscriben la comparsa en una tradición literaria que convierte lo liminal en territorio de transgresión simbólica —como sostienen Stallybrass y White (1986) en su teoría de la transgresión carnavalesca—. De este modo, *La Eternidad* se erige en un canto ritual que reafirma la identidad gaditana más allá del límite físico de la vida además de convertirse en un piropo total a la ciudad.

5. CONCLUSIONES

¹² En este caso, Martínez Ares denominaba al espacio del más allá como «tu barrio». Este uso se emplea también en *La Eternidad* como «el otro barrio». El empleo de esta imagen familiariza el espacio del más allá, lo asimila a Cádiz y al ámbito de lo cotidiano y lo familiar. Acerca, precisamente, lo que el ser humano percibe como más lejano.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

El Carnaval de Cádiz, entendido como una celebración vitalista, despliega una poética que desafía la caducidad y edifica sentido en la frontera entre lo ritual, lo literario y lo comunitario. En el corpus de Antonio Martínez Ares, la comparsa se convierte en un espacio privilegiado para articular esta tensión: sus letras entrelazan tiempo y espacio mediante recursos como la inversión cronotópica, la evocación del instante eterno y la tematización explícita del *tempus fugit*, confirmando que el carnaval no es solo fiesta, sino arte de resistencia simbólica.

La recuperación de la inversión cronotópica del mar y el cielo —heredada y transformada desde Paco Alba Medina— pone de manifiesto la fuerza de la intertextualidad como marca de continuidad creativa, además de reafirmar, como sostienen Stallybrass y White (1986: 171-190), la función subversiva de la poética carnavalesca como inversión crítica de jerarquías. Así, Cádiz se erige en escenario liminar, suspendida entre cielo y mar, frontera inestable entre lo humano y lo inabarcable.

La exploración del *instante eterno*, construida a través de imágenes sinestésicas, enumeraciones sensoriales y la detención del relato cronológico, sitúa la obra de Martínez Ares en diálogo directo con la estética bajtiniana del *cronotopo* —entendido como la forma que hace visible el tiempo dentro de un espacio narrativo (Bajtín, 1989)— y con la concepción nietzscheana del *eterno retorno* (Nietzsche, 2020), donde lo efímero se resignifica y se perpetúa a través de la repetición ritual. Cada copla se convierte así en un umbral, una grieta en la linealidad temporal que, como explica Turner (1992: 49-65), actúa como zona liminal, suspendiendo el orden para generar comunidad y renovar vínculos de identidad.

A esta vocación de eternidad se opone, de forma complementaria, la insistencia en la fragilidad de lo vivido: la recurrencia del *tempus fugit* revela la consciencia de que cada Carnaval, como cada vida, posee un final marcado. Sin embargo, la metáfora del reencuentro con los muertos en *La Oveja Negra* o en la Comala gaditana de *La Eternidad* demuestran cómo Martínez Ares convierte la muerte en prolongación de la vida local. «La Otra Tacita» —su Cádiz ultracronotópico— funciona como última afirmación de la ciudad que se niega a morir, incluso cuando callan sus coplas.

En conjunto, la cosmovisión del tiempo en Martínez Ares revela un arte de la resistencia frente al olvido: su comparsa confirma que el Carnaval de Cádiz es mucho más que una celebración festiva; es, en última instancia, un género literario que preserva la memoria colectiva y reactualiza la identidad popular. Desde la primera inversión simbólica de Paco Alba hasta la utopía necrológica de *La Eternidad*, cada repertorio reafirma que Cádiz —suspendida entre cielo y mar— es un espacio ritual que conjura la caducidad y transforma

lo efímero en un canto perpetuo. Así, año tras año, las comparsas devuelven a la ciudad la promesa de que, aunque todo pase, siempre volverá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Gonzalo (2007), *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, Madrid, Síntesis.
- ACHING, Gerard (2010), «Carnival time versus modern social life: a false distinction», *Social Identities*, vol. 16, nº. 4, pp. 415-425.
- ALBA MEDINA Francisco (1964), *Los Fígaros*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- AULA DE CULTURA DEL CARNAVAL DE CÁDIZ (2023), «35 Es poesía la comparsa», en [\[https://www.youtube.com/watch?v=CPQ9FXPLwFw\]](https://www.youtube.com/watch?v=CPQ9FXPLwFw) (16/07/2025).
- BAJTÍN, Mijaíl (1989 [1975]), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (1982 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus.
- CARO BAROJA, Julio (2006), *El carnaval*, Madrid, Alianza Editorial.
- CEDILLO, Jaime (2019), «Juan Carlos Aragón: La mayoría de la música que se hace en España está por debajo del Carnaval de Cádiz», *Zenda*, en [\[https://www.zendalibros.com/juan-carlos-aragon-la-mayoria-la-musica-se-espana-esta-debajo-del-carnaval-cadiz/\]](https://www.zendalibros.com/juan-carlos-aragon-la-mayoria-la-musica-se-espana-esta-debajo-del-carnaval-cadiz/) (16/07/2025).
- CUADRADO, Ubaldo (2006), *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*, Cádiz, Publicaciones del Sur Editores.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Estrella (2018), *La final del Falla. Un estudio sobre la realización televisiva del COAC*, Cádiz, Editorial UCA.
- GRIMAL, Pierre (2004), *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidós.
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (2009), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- MARCOS, Javier (2009), «Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual», *Gazeta de Antropología*, vol. 25, nº. 2, art. 49.
- MARISCAL, Eugenio (2020), «¿Por qué nació la comparsa? (1948-1960)», en S. Moreno y J. Osuna (coords.), *Paco Alba y su tiempo*, Cádiz, Patronato del COAC y Fiestas del Carnaval de Cádiz, pp. 77-120.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (1991), *Calabazas*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (1993), *Los Miserables*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (1994), *La Ventolera*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (2017), *La Eternidad*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (2020), *La Chusma Selecta*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MARTÍNEZ ARES, Antonio (2024), *La Oveja Negra*, manuscrito inédito, Cádiz, Autoedición.
- MERINO, Elena (2020), «Las coplas de piropo a Cádiz en clave simbólica en Paco Alba», en S. Moreno y J. Osuna (coords.), *Paco Alba y su tiempo*, Cádiz, Patronato del COAC y Fiestas del Carnaval de Cádiz, pp. 133-157.

Elena Merino Rivera (2025), «Cosmovisión del tiempo en las comparsas de carnaval de Antonio Martínez Ares», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 58-75.

- MERINO, Elena (2024), *La poética del Carnaval de Cádiz: La comparsa de Antonio Martínez Ares*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Mireya Fernández, la Dra. Carmen Cazorla y el Dr. Álvaro Pérez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- NIETZSCHE, Friedrich (2020), *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÁRAMO, María Luisa (2017), *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*, Cádiz, Izana.
- PÁRAMO, María Luisa (coord.) (2021), *Paco Alba y su carnaval*, Cádiz, Editorial UCA.
- RAMOS, Alberto (2001), *El carnaval secuestrado o historia del carnaval*, Cádiz, Quorum editores.
- STALLYBRASS, Peter y WHITE, Allon (1986), *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press.
- TURNER, Victor (1992), «Variations on a theme of liminality», en Edith Turner (ed.), *Blazing the Trail. Waymarks in the Exploration of Symbols*, Tucson, University of Arizona Press, pp. 49-65.
- VELÁZQUEZ, Lucía (2022), «Cierra el plazo de inscripción para el COAC 2023: estas son todas las agrupaciones», *La voz del Sur*, en [https://www.lavozdelsur.es/ediciones/cadiz/cierraplazo-inscripcion-coac-carnaval-cadiz_285930_102.html] (16/07/2025).



**TEMPS, NATURA, ESPIRITUALITAT I RELACIONS HUMANES:
UNA LECTURA DE *LA CIUTAT DEL TEMPS* (1961) DE MARIÀ MANENT**

LAIA LÓPEZ-RIGOL

<https://orcid.org/0009-0005-7373-7550>

laialopezrigol@ub.edu

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resum: Marià Manent publica *La ciutat del Temps* l'any 1961 i, en fer-ho, assumeix una posició clara en contra del realisme històric i a favor del postsimbolisme en un moment en què el moviment i la poètica conviuen. De fet, el llibre s'articula mitjançant un procés de coneixement postsimbolista que s'estructura en tres seccions, «Terra clara», «Fulls de breuari» i «Gent». Als poemes, el jo líric investiga la relació entre el temps —percebut com a circular, lineal, aïllat i/o confluent— i els elements que formen *La ciutat del Temps* —la natura, l'espiritualitat i les persones. L'objectiu d'aquest article és oferir una lectura completa del llibre i analitzar el tractament que Manent fa del temps en el procés de coneixement lineal traçat per les composicions, així com en els símbols i els motius que doten d'unitat el poemari.

Paraules clau: Marià Manent, *La ciutat del Temps*, postsimbolisme, procés de coneixement, temps.

Abstract: Marià Manent published *La ciutat del Temps* in 1961. In doing so, he assumed a clear position against historic realism and in favor of post-symbolism, when both the movement and the poetics coexisted. In fact, the book is articulated through a post-symbolist learning process structured in three sections, «Terra clara», «Fulls de breuari» and «Gent». In the poems, the poetic self-investigates the relationship between time —and its circular, linear, isolated and confluent perceptions— and the elements that form *La ciutat del Temps* —nature, spirituality and people. The aim of this work is to offer a complete reading of the book and to analyze Manent's approach to time in the linear learning path traced by the compositions, as well as in the symbols and topics that give unity to the book.

Keywords: Marià Manent, *La ciutat del Temps*, post-symbolism, learning process, time.

1. INTRODUCCIÓ

En el seu dietari *A flor d'oblit*, Marià Manent declara que «anotava les coses per a mi, obsedit per la voracitat del temps que tot ho esborra» (Abrams, 1989: 28). En la mateixa línia, al pròleg de *L'aroma d'arç* destaca el poder de les entrades del dietari: «aquestes notes disperses, almenys per al meu ús personal, em semblen com petites zones salvades de la marea del temps i de la inexorable erosió de la memòria» (Abrams, 1989: 28). Com els dietaris, Manent entén la poesia com un mitjà per deixar constància del temps, investigar-lo i, encara més, fer-lo perdurable i col·lectiu. Al seu quart poemari, *La ciutat del Temps* (1961), el jo poètic experimenta un procés de coneixement en què aprèn com la natura, l'espiritualitat i les persones es relacionen entre si i amb el temps. Aquest, al seu torn, és percebut de maneres diferents —com a lineal, circular, confluent o com un conjunt de talls, tal com mostra aquest article— fet que Manent plasma en poesia per mitjà de mecanismes formals vinculats a la poètica postsimbolista.

Aquest article situa el poemari en el context històrico-cultural en què es publica i ressegueix el procés de coneixement del jo poètic per estudiar com Manent es relaciona amb el seu temps i l'estudia a través d'un producte literari.

2. MARIÀ MANENT I EL (SEU) TEMPS

Entre el 1959 i el 1964, Joaquim Molas i Josep Maria Castellet programen el realisme històric amb l'objectiu d'aplegar, dins un mateix moviment literari, textos que —a través d'una estètica realista— adduïssin i denunciessin el context repressor franquista. Segons Aulet (1995: 215), la programació del moviment consisteix a seleccionar escriptors per bastir un model, generar xarxes de relacions entre autors i crítics, i publicar textos programàtics per a consolidar el moviment en l'àmbit teòric.

En un d'aquests textos, *Poesia catalana del segle XX*, Castellet i Molas (1963: 197-198) afirmen que cal una «nova poesia [...] realista i històrica», que no tingui per tema «l'art per l'art o la bellesa abstracta, sinó l'objecte mateix de tota la cultura enriquidora de l'home i alliberadora de les innombrables alienacions que l'oprimeixen». De fet, insten a allunyar-se d'un «art per l'art» molt concret: la poètica postsimbolista, que s'havia desenvolupat com a tendència compartida per un grup d'autors des dels anys trenta del segle XX, i que poetes com Manent encara reivindiquen als anys seixanta, «la instaurada pel moviment simbolista i desenvolupada, després, pels seus seguidors», expliciten Castellet i Molas (1963: 198).

Per a Manent, el debat sobre la literatura compromesa ja estava exhaurit. Als anys trenta s'havien posat en valor les avantguardes pel seu component bel·ligerant i, en canvi, s'havia titllat la poesia postsimbolista d'evasiva respecte de la política. Tant als anys vint i trenta (Vives Piñas, 2018) com als seixanta, Manent defensa l'autonomia de l'art, que podia ser emprat com a mitjà de denúncia, però no exclusivament:

Ben mirat, més val no limitar els temes ni els llenguatges de la poesia. Que serveixi, si pot, la lluita històrica de l'home contra l'opressió i la misèria, però sense oblidar la dita d'Anaxàgoras: que som al món per a admirar el firmament, per a gaudir del sol i de la lluna. Sense oblidar que «la faç de la nostra mare vivent, la Terra, té un llenguatge —com ha escrit Trevelyan— que s'adreça a les nostres més íntimes pregoneses», ni que «la capacitat de sentir ahistòricament» és sempre, segons Nietzsche, un motiu de felicitat (Manent, 1965: 58).

2.1 Una resposta al realisme històric

La publicació de *La ciutat del Temps* l'any 1961 suposa una reivindicació de la poètica postsimbolista i, a més, funciona com a resposta al realisme històric per motius com els tres que s'exposen tot seguit.

En primer lloc, a la «Nota preliminar» que encapçala el poemari, on Manent explica els trets principals de la seva poètica, l'autor afirma que «la poesia descobreix concordances que la filosofia difícilment gosaria indicar» (Manent, 1961: 17). Si és ben cert que la referència no és explícita, també ho és que el realisme històric parteix de les teories filosòfiques de Marx, «Edmund Wilson, Caudwell, Williams, Gramsci, Pavese, Lukács, Goldmann i *tutti quanti*» (Molas, 1996: 143). Per tant, sembla que Manent identifica una potencialitat en la poesia —postsimbolista, s'entén— que no troba en la filosofia ni, per extensió, en la poesia de base filosòfica com la que elogiava els defensors del realisme històric.

En segon lloc, Manent (1961: 17) sosté que «tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa». Aquesta opinió es pot relacionar amb la polèmica dels anys trenta en què Henri Bremond és acusat de posar en dubte l'autonomia de la poesia postsimbolista per haver-ne comparat la puresa amb la de la religió (Balaguer 1998: 127-128). Per altra banda, cal tenir en compte la possibilitat que, des de la seva vocació religiosa, Manent volgués fer referència a les facultats espirituals de la poesia. De fet, aquestes vertebren la secció «Fulls de Breviari». Ara bé, una poesia religiosa és també un contramodel de la poesia socialista valorada per Castellet i Molas i, per tant, la cita funciona com a argument en contra del realisme històric.

En tercer lloc, el títol del poemari conté dos elements que podrien ser representatius del realisme històric i que, en canvi, el subverteixen: ni «ciutat» ni «Temps» no al·ludeixen ni als espais ni a les circumstàncies històriques concretes que els ideòlegs del realisme històric insten a representar, sinó a la confluència de llocs i moments eternitzats en poesia.

2.2 Justificació de la lectura postsimbolista

A continuació, s'addueixen sis bases del postsimbolisme i es presenten fragments de la «Nota preliminar» i versos del poemari per tal de justificar la lectura postsimbolista que admet *La ciutat del Temps*, seguint la metodologia utilitzada per Marrugat (2021b: 436-437).

Com a primera noció, la postsimbolista és una poesia impersonal i col·lectiva. Davant del subjecte únic simbolista que explica una experiència privada, els autors postsimbolistes ofereixen el seu coneixement a través de símbols de significació universal (Marrugat, 2021a: 126). Per exemple, Manent fa ús de la imatge de l'abella a «El David de la catedral de Salisbury» per simbolitzar la inspiració poètica i el poeta. És a dir, si l'essència de la tasca vital de les abelles és la mel, aleshores la dels poetes és la poesia. D'aquesta manera, la mel apareix a «Enterrament d'una noia a Sallagosa» i a «Mort d'un poeta» com a símbol de poesia i, encara més, com a essència destil·lada de la vida.

A «Richard Aldington, per Thomas McGreevy», Manent (1932: 5) defensa que «la rima ve a ésser una metàfora que es mou, no en el pla de les significacions, sinó en el de les sonoritats» (Marrugat, 2021a: 133). La segona noció és, doncs, la concepció de la poesia com a forma amb sentit (Marrugat, 2021a: 131). A tall d'exemple, «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra» Manent fa rimar els mots «hort» i «mort», i «adormida» i «vida» i, doncs, mitjançant la forma associa la mort a l'hort, al lloc on creix la vida. Encara més, la rima suggereix que la vida es troba adormida, de manera que la mort no deixa de ser un estadi de repòs anterior al creixement d'una vida.

La tradició, entesa «no com un passat mort, sinó com un present viu» (Marrugat, 2021a: 136), és la base de les creacions dels autors postsimbolistes i la tercera de les nocions d'aquesta poètica. En mots de Manent (1931: 5), «una simple frase és com una finestra esbatanada damunt paisatges infinits». A propòsit d'això, «Dos temes celtes» és fruit de les traduccions angleses de Manent, i «La tomba de Rilke» homenatja el postsimbolista txec i en reprèn la idea de món unitari o no interpretat, en termes de Rilke.

Per als postsimbolistes, el poeta és «un treballador més del coneixement» que investiga «les relacions que l'ésser humà estableix amb el món i amb si mateix a través del

llenguatge» (Marrugat, 2021a: 144). A la «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps*, Manent (1961: 14) es qüestiona la quarta noció del postsimbolisme: si la poesia «és un instrument de progrés biològic, perquè resol en harmonia els conflictes emotius i ens prepara així millor per a la vida». Algunes línies més avall, es respon a si mateix: «des realitats que els poetes evocuen tenen sovint aquell misteri estranyament lluminós amb què ens sobten tot d'una, sota un cel rúfol de setembre, les coses que il·lumina una llambregada de sol blanc i violent, totes voltades d'ombra» (Manent, 1961: 14).

Aquesta darrera citació és significativa perquè Manent, en la seva obra poètica, tracta el coneixement en termes de troballa lluminosa dins un espai fosc o desdibuixat. En són exemples els títols dels llibres *La collita en la boira* i *L'aire daurat*, o el de la secció «Terra clara» de *La ciutat del Temps*.

Manent (1961: 16) explica que «la poesia neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers i les coses més discordants». A tall d'exemple, el poema «Amb un orgull de seda» de *La ciutat del Temps* és l'últim estadi d'un impuls metafòric que Manent va plasmar en el seu dietari *A flor d'oblit* (Susanna, 1989: 53-54) en un parc de Ginebra el 21 de gener de 1960, i que va tornar a descriure l'1 de febrer del mateix any (Manent, 2000: 151). A la «Nota preliminar», l'autor remet a aquesta imatge per tal d'il·lustrar la cinquena noció del postsimbolisme, la poesia com a experiència vital. Finalment, «Amb un orgull de seda» es configura com una eternització d'aquest impuls metafòric en vuit versos, on també apareixen detalls de tots els estadis de la gènesi.

Manent explica que «la poesia ens espera [...] en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se'ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món» (1961: 16). La sisena noció de la poesia postsimbolista és la conciliació harmònica de les oposicions del món en una unitat total ordenada. Aquesta idea articula *La ciutat del Temps* i culmina en el poema «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», la gènesi del qual es remunta al 24 de setembre de 1937: «Tot d'una he pensat en la guerra. La cançó de bressol, la foscor de la finestra, l'opressió tràgica que vivim, m'han fet sentir el misteri, dolç i terrible, alhora, de la vida —i de la mort» (Manent, 2000: 108).

L'atmosfera de la guerra civil du Manent a insinuar, ja en el dietari, que el sentit de la vida és indestruïble del de la mort i, doncs, que aquests estadis oposats es vinculen harmònicament. I, com s'ha vist, a través dels recursos formals de la poesia —fent rimar els

mots «hort» i «mort», i «adormida» i «vida»— Manent dota els conceptes «vida» i «mort» d'una circularitat simbiòtica que transcendeix la mera linealitat del temps.

3. ANÀLISI DE *LA CIUTAT DEL TEMPS*

3.1 El títol

La investigació de les formes de representació del temps es fa palesa ja en el títol, on el mot «Temps» apareix escrit en majúscules perquè designa una abstracció d'aquest, on conflueixen totes les temporalitats.

Pel que fa a l'origen del títol, cal tenir en compte la citació de Rilke que Manent situa a l'inici de la primera edició del poemari: «...über die wunderliche Stadt der Zeit», és a dir, «sobre la capriciosa Ciutat del Temps». Aquesta citació correspon a «l'últim vers del vuitè poema de la primera secció —*El llibre de la vida monàstica*— del *Llibre d'hores* (1899-1905)» de Rilke (Susanna, 1989: 38), i descriu l'operació artística ideada per Manent:

Com si el pas del temps, tot i el seu inherent caràcter fugisser i destructor, es convertís en quelcom de material, de palpable, o, per ser més precisos, en quelcom de durador: els mateixos poemes. I no sols això, sinó que els poemes es constitueixen i cristal·litzen en una «ciutat», en quelcom de gran, enrevessat, complex i ric de sinuositats (Susanna, 1989: 39).

Per tant, el títol dona compte que el poemari és un món harmònic postsimbolista, un «espai per al temps» (Marrugat, 2021b: 437), per a conèixer-lo i per a conèixer el tipus de relacions que s'hi estableixen.

3.2 Possibles lectures

En les relacions entre la natura, l'esperit, les persones i el temps, aquest darrer s'associa a la circularitat en el cicle de les estacions, al tall temporal, pel que fa als records i, sovint, és copsat com un conjunt de temporalitats indissociables.

Manent tradueix les diferents percepcions del temps mitjançant mecanismes formals: per una banda, construeix un procés de coneixement en una seqüència lineal i, per l'altra, situa símbols i motius de manera dispersa, que, en conjunt, teixeixen lligams dins el poemari. Per a Manent, la poesia pot revelar els lligams que confereixen harmonia al món real. Així doncs, vincula els elements dispersos dels poemes mitjançant símbols i motius que fan explícita la presència de lligams harmònics en el món. *La ciutat del Temps*, dotada d'una unitat que transcendeix la linealitat, conforma un paral·lel del món real que pot ajudar a comprendre'l.

3.2.1 Recorregut lineal

Manent (1961: 14) defensa que els poetes salven «visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables» del «fluir dels dies». I ell, per la seva banda, crea un refugi per a aquests elements a mesura que els va trobant espais on desenvolupar-se dins *La ciutat del Temps*. Aquests espais es materialitzen formalment en tres seccions: «Terra clara», «Fulls de breuari» i «Gent».

3.2.1.1 «Terra clara» i l'essencialització de la natura en visions, perfums i sons

A la primera secció, el jo poètic cerca un refugi tant per a visions com per a perfums: investiga la relació entre la natura i el temps, perceptible en els canvis visuals i olorosos que experimenta el paisatge en cada estació. En aquesta línia, Marrugat (2021b: 437) afirma que el paisatge «s'il·lumina amb el sentit que li atorga consciència lírica», de manera que la terra, en efecte, esdevé clara.

Pel que fa al desenvolupament de la secció, reflexiona sobre circularitat del temps, i no sols això, com succeeix al seu dietari *Montseny (zodiàc d'un paisatge)*, el coneixement s'articula en relació amb el pas dels mesos i les estacions (Vives Piñas, 2023: 16):

Amb l'ànim de l'infant constantment meravellat per la descoberta dels canvis naturals es constitueix un llenguatge sensual capaç de detenir el temps fugaç i deixar-lo fixat en analogies que donen una imatge harmònicament unitària de l'univers dins una estructura circular de calendari (Marrugat, 2021b: 437).

Per altra banda, Manent (1961: 14) explica que el poeta postsimbolista «veu el color dels mots —d'atzur, daurats, grisos—, n'assaboreix "l'articulació delectable" i li plau d'escoltar els sons de la llengua en els versos nous». D'aquesta manera, extreu les essències de la llengua —les visions, els sabors i els sons— i crea una poesia perdurable en l'àmbit etern.

La recerca de l'essència és present ja en els dos primers poemes de la secció, els «Dos temes celtes». A «El bosc fragant», el jo poètic promet al seu amor fugir cap al bosc al matí, en un ambient de «fulgor matinal, como de intacto rocío» (Manent, 1952: 7) que caracteritza la poesia celta dels ermitans traduïda pel mateix Manent. Aquesta reminiscència de la tradició serveix al jo com a punt de partida per emetre una proposta postsimbolista o, si més no, manentiana: «escampa[r] la rosada» (Manent, 1961: 21), una reformulació del collir en la boira una llum de coneixement encara llunyana. És més, el jo es proposa veure salmons i sentir el crit del cérvol en un bosc ple d'aromes, és a dir, trobar l'essència de la natura. Tanmateix, aquest objectiu no es compleix: encara és de nit i no ha començat el procés de coneixement

vital. És per això que el jo vol fugir de la Mort, perquè encara no ha après que sense mort no hi pot haver vida.

A «Una dona de muntanya demana quietud perquè el seu fill pugui dormir» una mare renuncia al contacte amb la natura: davant dels sons de la muntanya, implora silenci i calma. La dona ordena a «les bestioles de l'ombra» que no es moguin fins que «l'alba il·lumini el camí» (Manent, 1961: 22), de manera que és conscient que la llum del procés de coneixement ha d'arribar aviat. Abans, però, calen les condicions adients per a iniciar l'aprenentatge: quietud per tal que el fill pugui dormir. En aquest cas, l'infant que ha simbolitzat en la tradició l'adult innocent de cor (Marrugat, 2006: 93) aquí representa tot aquell que s'endinsa en el procés de coneixement. Per altra banda, el son és «l'estat d'essencialització del món», en tant que genera una nova realitat a partir de bocins essencials del món real (Marrugat, 2006: 101). Per aquest motiu, el son és un dels passos previs a poder destil·lar l'essència de la vida conscientment.

A «La neu que es fon» apareix justament aquest son. A la primera estrofa, es descobreixen els relleus de la geografia i la zoologia. No obstant això, al poema el paisatge es mostra unitari perquè està cobert per un vel blanc de neu uniforme i, per tant, la unitat que es percep és superficial. Aquesta mena d'unitat s'equipara a la que atorga el son, que «la tenebra irisa» (Manent, 1961: 23), és a dir, que els bocins de realitat aplegats pel son il·luminen allò fosc i desconegut. Ara bé, el procés de coneixement del poemari té l'objectiu de traspassar les fronteres del somni i conèixer el món real.

«Abril» té lloc fora de la dimensió onírica i se situa quan «encara blanqueja la neu fina de l'arç» (Manent, 1961: 24). En aquest punt, s'afegeix una capa de significació mitjançant la rima: el «març» que s'ha deixat enrere rima amb «l'arç» que encara roman (Manent, 1961: 24). Així doncs, la rima associa l'hivern mancat de coneixement amb el caràcter punxant de l'espinalb, de manera que es desprèn la idea que el desconegut té quelcom de dolorós o incòmode. Tanmateix, el passat punxant conflueix amb l'inici de la primavera i amb les primeres dues troballes del procés de coneixement. En primer lloc, el jo poètic es pregunta «quina flaire és amb mi, quin cant?» (Manent, 1961: 24), i és capaç de respondre's perquè ja ha conegut el so dels grills i el perfum de les glicines, una de les aromes que el jo d'«El bosc fragant» pretenia trobar, així com el so que la mare del segon tema celta rebutjava. En segon lloc, s'adverteix la necessitat que passat i futur —hivern i primavera— convisquin per fer

possible el pas del temps. De fet, aquestes temporalitats queden associades també formalment a través del color blanc de la neu i de la flor de la perera (Marrugat, 2021b: 437).

A «Elfs a Montserrat», criatures fantàstiques cullen l'essència de la natura en la boira «irisada» i «escolten la dolçor del cant que surt de l'ombra» (Manent, 1961: 25), és a dir, perceben el so d'una aroma que emergeix visualment de la foscor. Així doncs, es concep la natura com una fusió on, en paraules de Baudelaire (1908: 92), «les parfums, les couleurs et les sons se répondent». A propòsit d'això, sembla plausible considerar «Correspondances» de Baudelaire com a possible referent del poema de Manent, especialment pel que fa a l'ús d'elements com les campanes, el finestral o l'encens i, en definitiva, pel que fa al tractament de la natura com un temple. El jo poètic, però, es distancia del simbolisme baudelarià en la mesura que els elfs del poema no es queden per a si mateixos la troballa —l'encens— sinó que la duen al bosc, un bosc que ara ja no és ple d'aromes com al primer tema celta, sinó ple d'una olor: la de l'encens, l'essència del temple que és la natura.

L'encens relaciona «Elfs a Montserrat» amb l'església en què s'ambienta «El David de la catedral de Salisbury». Al primer poema d'estiu, el paisatge entra en contacte amb l'escultura que, a banda de ser art per si mateixa, representa la figura d'un personatge lligat a les arts: el rei David. En efecte, el fregament de l'herba sobre l'arpa de pedra dota de vida —d'una «trèmula saba» (Manent, 1961: 26)— l'escultura mineral. Així mateix, l'abella que besa David el vincula a la poesia. Aquests dos acostaments de la natura obren una nova línia en el procés de coneixement: es proposa l'art com a mitjà per eternitzar la natura i s'insinua que algú pot esdevenir-ne el creador.

Ni el David ni les veremadores del setè poema són encara les encarregades de complir aquest objectiu, però les segones són representatives d'un avenç en aquesta línia del procés. Per una banda, la seva feina consisteix literalment a extreure l'essència de la natura: cullen el raïm, l'essència del qual és el vi. Per altra banda, elles mateixes són l'essència de la vida, en tant que són descrites com «un raïm madur» que pesa dolçament «sobre la terra clara» (Manent, 1961: 27). És més, són portadores de totes les temporalitats: són les protagonistes d'un poema d'estiu on «passa llur juvenesa» i, a més, «tenen als dits encara / aquell rou de les vinyes on el setembre lluu» (Manent, 1961: 27). És a dir, encara mantenen el contacte amb la rosada associable a l'inici de la vida. Per acabar, en aquest rou hi brilla el setembre i, per tant, la tardor i l'etapa de la maduresa. Així, tal com apunta la primera estrofa, la vida de les veremadores és una «dansa tranquil·la» (Manent, 1961: 27) on la juvenesa conviu amb la

tardor vigilant —la maduresa— i l'alè d'argila —la creació de vida. En definitiva, elles es fusionen amb les temporalitats de la natura, de manera que n'esdevenen una essencialització.

En canvi, la protagonista de «Noia a Portlligat» fuig de la terra, que per a ella no ha esdevingut clara perquè no ha aconseguit comprendre-la ni interioritzar-la. Així, opta per marxar cap al mar, la immensa realitat informe que tradicionalment ha simbolitzat el desconegut (Marrugat, 2021a: 141) i, doncs, es desvincula del procés de coneixement. A més, el mar emet un so trist que pot associar-se a la melangia de l'aigua del poema següent. De fet, sembla que aquests dos poemes actuen com a *recto* i *verso*: a «Noia a Portlligat» es descriu la fugida del jo i a «No has vingut» el jo lamenta l'absència d'algú que no ha aparegut. Es pot postular, per tant, que la noia que fuig de Portlligat és la mateixa que es troba sola al següent poema. En aquesta solitud, la noia admira la puresa de la natura, però no aconsegueix desxifrar el secret que s'amaga «en el cel i en les fulles lleugeres», ni la boira que l'envolta, que «mig s'apaga o s'encén» i no esdevé clara (Manent, 1961: 29). Per tot això, aquestes dues composicions configuren un dels camins erronis que cal emprendre en tot procés de coneixement. Concretament, a *La ciutat del Temps*, fugir del pas del temps i de la natura suposa una equivocació necessària per adonar-se que sense aquests no hi pot haver vida.

Aquests dos poemes d'estiu donen pas al període de maduresa tardoral, en què es redreça el recorregut del procés. «A mitjan setembre» es construeix, com d'altres composicions, entorn d'una natura on visions, perfums i sons es responen, però afegeix una novetat: descriu una caiguda d'aglans, avellanes i pomes que es dona al mateix temps que creixen les avellanes «en verdes arracades» (Manent, 1961: 31). És més, el poema addueix avellanes que dringuen pels sacs i, a l'estrofa següent, noves avellanes que comencen a emergir. Així, els fruits i els seus sons —símbols de vida activa— s'integren en la música harmònica de la natura. I, encara més, els fruits que cauen conviuen amb els que tot just comencen a créixer, de manera que les temporalitats tornen a confluir.

Com s'ha apuntat, el record és un tall de temps fora del temps que permet la relació d'un individu amb un moment diferent, amb el qual conflueix. Aquest és el cas d'«Altafulla», en què el jo poètic —des de la tardor— s'acomia d'una vila que queda deturada a través del record en un estiu permanent: les cent palmeres i el castell de vi daurat esdevenen perdurables. Cal observar, a més, que el jo descriu el color del castell per mitjà del vi, que al llarg del poemari s'ha vinculat a l'essencialització de la vida.

Des de la tranquil·litat del coneixement ja adquirit, el jo d'«Andorra a l'octubre» contempla l'incendi de la tardor en mig d'una tempesta. De fet, la destrucció associada al foc i a la pluja torrencial contrasta amb la tranquil·litat del jo poètic. És més, els elements conformen una fusió de significats: en la tradició, l'aigua ha simbolitzat la vida i el foc, la destrucció. Tanmateix, els aiguats poden esdevenir destructors i la renaixença de les cendres fa possible una nova vida. Així, en aquesta composició, dos elements aparentment contraris —el foc i la pluja torrencial— queden vinculats pel seu poder destructor i, cal dir, necessari perquè la vida sorgeixi de nou. En aquesta línia, s'estableix formalment un paral·lelisme entre el color daurat del foc i de l'albercoc per fer palès que la destrucció deixa pas a l'eternitat i a la vida.

«Amb un orgull de seda» és també el resultat d'una observació tranquil·la que permet desxifrar els lligams de la natura. Garcés (1978: 32) afirma que els poemes de Manent són «un aplec de versos de circumstàncies» i, en efecte, és possible resseguir les anècdotes que donen lloc a diferents composicions del poemari (Molas, 1995: 157). Ara bé, tal com apunta Abrams (1989: 31), l'operació artística de Manent consisteix a convertir el temps profà en un temps sagrat o sacralitzat a través de la poesia, i «Amb un orgull de seda» és un exemple d'art que plasma la natura i la fa perdurable (vegeu 2.2).

El procés de «Terra clara» culmina amb «Viatge de febrer», on es descriu la sortida de l'hivern i l'entrada a una primavera que ja no és un inici d'inicis, sinó el començament d'un nou període d'aprenentatge que parteix de l'aprenentatge assolit. En aquest sentit, la blancor que envolta el jo poètic és significativa perquè evoca, per una banda, el color de la neu —la que tot just arriba i la que gairebé desapareixia a «Abril» — i, per altra banda, el color de les flors de l'ametller d'aquest poema i de les flors de la perera d'«Abril». Per tant, el color blanc lliga formalment l'hivern i la primavera tant a l'inici com al final del procés de coneixement de «Terra clara».

Per altra banda, cal comentar dues qüestions del darrer vers del poema: «amb plomes d'àngel l'ametller venia» (Manent, 1961: 35). En primer lloc, la figura de l'àngel connecta amb l'espiritualitat de «Fulls de breviari». En segon lloc, remet a la idea postsimbolista de la creació poètica, que funciona com la lluita entre Jacob i l'àngel: Jacob és el poeta, i l'àngel, les limitacions d'aquest (Carner, 1913: 297). En efecte, «Terra clara» es configura com l'eternització en poesia d'un combat entre la natura i el pas del temps, que esdevé convivència

fluida. Tanmateix, «Terra clara» no és el final del procés de coneixement, i l'àngel simbolitza les limitacions en què cal seguir treballant.

3.2.1.2 «Fulls de breuari»: enigmàtics auguris d'un camí cap a l'espiritualitat

Un cop s'ha trobat un espai per a les visions i els perfums a «Terra clara», arriba el torn dels «enigmàtics auguris», és a dir, de l'espiritualitat. Tal com s'ha comentat, Manent (1961: 17) observa que «tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa», ja que «d'una vaga i obscura manera, en cercar l'afinitat dels éssers revela un impuls cap a l'Ésser, la fascinació que sent l'home davant el misteri de l'Únic». El procés de coneixement que traça «Fulls de breuari» passa justament per desxifrar aquesta afinitat, sense oblidar els aprenentatges de «Terra clara».

El primer poema, «Sant Francesc es moria», descriu un ambient de «fulgor matinal, como de intacto rocío» (Manent, 1952: 7) molt semblant al que apareix a «El bosc fragant». De fet, el mateix Manent (1952: 7) constata que «no sin razón se ha comparado a la literatura franciscana» la poesia irlandesa dels ermitans.

Per altra banda, cal comentar la ressonància del *Càntic del sol* de Francesc d'Assís, la traducció del qual, publicada per Josep Carner l'any 1975, va ser prologada per Manent. En el *Càntic del sol* «les criatures són convocades per la divina lloança, però també evocades en llur relació amb l'home» (Manent, 1975: 143), d'una manera molt semblant a com succeeix en el poema de Manent. Al «Pròleg», el poeta defineix el *Càntic* com una «llarga tongada de tribulacions i sofrences» de Sant Francesc «quan ja era gairebé cec, en els darrers anys de la seva vida» (Manent, 1975: 143). Així mateix, el poema manentià addueix l'«últim romiatge» (Manent, 1961: 39) d'un Sant Francesc que s'està morint i que es guia pel so i no pas per la vista. Els peixos «vestits de lluna / i de rosa salvatge» (Manent, 1961: 39) —vinculables als salmons de «El bosc fragant»— que neden riu amunt per seguir Sant Francesc conformen una altra possible connexió amb el *Càntic*. I, així, si «la imatge del peix en el mar funciona com a correlat de la imatge de l'home perdut en un món divers, múltiple, eternament canviant i “callat”, ço és, sense sentit ni significació» (Marrugat, 2008: 99), es pot postular que els salmons, com a símbol dels homes perduts, persegueixen una significació que en aquesta secció consisteix a trobar l'espiritualitat.

Quant a l'àngel «que bevia / a la font muntanyana» i que sent «com un plor / de mare o de germana» (Manent, 1961: 39), simbolitza la poesia i l'espiritualitat que queden associades entre si i amb la vida representada per l'aigua. Finalment, en el *Càntic del sol* la mort és descrita com una germana. Així, el cant final que sent l'àngel manentià es pot vincular amb el cant de

la mort que, a diferència del que ocorre a «El bosc fragant» aquí no sols no és defugit, sinó que és acceptat com a via d'accés a la vida espiritual.

En les dues composicions de «Mysterium fidei» se segueix pel camí espiritual i, novament, el jo no oblida «Terra clara». En el poema «Has vingut de matí» sembla que hi ha una al·lusió a l'absència de la persona o la cosa que el jo de «No has vingut» lamentava. En aquest cas, una presència espiritual omple el buit de la solitud i dota de sentit el cel pur, que amagava un misteri a «No has vingut». Altrament, el jo poètic s'ajup com la «pols de Cafarnaüm», fet que remet al *pulvis es et in pulverum reverteris* bíblic i, per tant, a la idea de venir del no-res i de tornar-hi, però, per sobre de tot, de romandre en el món. Aquesta idea és reforçada per l'al·lusió a Cafarnaüm, una ciutat que va ser destruïda anys després de la mort de Jesús, però que es va refer. Per tot això, sembla que l'espiritualitat permet la perdurabilitat en el Temps.

És més, a «Una noia que combrega» el jo poètic demana una vestimenta de flors a algú que es mou entre núvols i que s'identifica, molt probablement, amb la Verge Maria, representada sobre núvols per autors renaixentistes com Ticià. Per aquest motiu, l'avenç en el procés és doble: el jo ja no dialoga amb l'esperit, sinó amb la Mare de Déu i, a més, demana assimilar-se amb la vegetació, de manera que apunta la possibilitat de perdurar a espiritualment a través de la natura.

En el darrer poema d'aquesta secció, la natura apareix essencialitzada en una vall que ha esdevingut més olorosa amb el pas de la tardor, és a dir, amb els coneixements de la maduresa. Per damunt d'aquesta vall, a prop del cel, se situa la ciutat de la Nit, creada en l'àmbit espiritual pel «Rei inconegut» (Manent, 1961: 42), Jesús. Finalment, a aquesta ciutat hi arriba el Temps, «que duu una barba de boscos i de grills» (Manent, 1961: 42) i que, per tant, és portador de les visions i dels sons de la natura. Així, gràcies als coneixements obtinguts a «Terra clara» i a «Fulls de breviari», la ciutat de la Nit esdevé la ciutat del Temps, on roman la natura i la vida espiritual. Tanmateix, cal encara investigar quin lloc perdurable poden ocupar les persones a la ciutat.

3.2.1.3 «Gent»: la perdurabilitat de les persones, els records i l'art

Els vuit poemes que conformen «Gent» immortalitzen moments transcendents de la vida de vuit personatges (Susanna, 1989: 47) a partir dels quals s'analitza com es relacionen les persones amb el temps al llarg de la seva vida. Cal destacar el lligam que traça aquesta secció amb el títol del poemari, atès que les persones són, en si mateixes, ciutats de Temps. És a dir,

una persona és un sol individu que viu en un moment determinat de la història, però, al llarg de la vida, una persona esdevé alhora totes les persones que ha estat i tots els temps en què ha viscut.

Les composicions de «Gent» investiguen la vida i la mort de manera alterna, i acaben adduint aquestes etapes de manera conjunta. «Carme es posa de llarg» posa el focus en la vida i, concretament, en el dia del casament d'una jove. El jo poètic descriu com Carme s'acomiada de la seva infantesa —l'abril lleuger— des de la maduresa —l'octubre. En efecte, el sentiment agredolç que l'escena provoca és causat pel canvi d'etapa, simbolitzat per la «neu de gessamí» (Manent, 1961: 45): la neu i la flor —hivern i primavera— queden associades un cop més a través de la blancor, també característica del moment nupcial.

«Enterrament d'una noia a Sallagosa» es construeix a través d'un paral·lelisme sintàctic de les estrofes (Marrugat, 2021a: 149). A la primera, el jo poètic descriu la juvenesa utòpica d'una noia i, a la segona, remet al temps present, en què es dona una mort inesperada. Així, l'expectativa de la vida conviu amb la mort i, doncs, la primavera i l'hivern tornen a confluïr. No obstant això, els quatre darrers versos del poema suposen un avenç en el procés de coneixement: a la noia se li «esborren el cant / de la guatlla» —l'inici de la vida—, i «la neu» (Manent, 1961: 46) —la vellesa i la mort. Per altra banda, l'Eternitat duu «mel secreta» a la noia, qui al seu torn ha esdevingut una «abella adormida» ajustada «a la cel·la» (Manent, 1961: 46). En definitiva, les temporalitats es difuminen i el cos de la noia descansa, però el seu record roman —com mel extreta per una abella— en l'àmbit etern de la poesia.

«Vora el Rin una monja medita» explora una opció vital similar, però en lloc de fer confluïr la temporalitat present amb la d'un record o amb la d'una expectativa, la monja observada pel jo poètic viu alhora en el present i en la meditació: el jo veu una dona en solitud llegint un llibre, però en tancar els ulls —en mirar més enllà de la realitat superficial i temporal— és capaç de veure la monja lluny de la riba, volant com un ocell. En certa manera, la monja es mou amb el temps i, alhora, el detura dins seu. Tanmateix, aquesta confluència de temporalitats no sembla l'òptima, atès que la llibertat de la monja és la d'un «ocell perdut». És més, al principi del poema la dona no mira el riu tèrbol que s'irisa, de manera que la terra no se li fa clara perquè es queda estancada en una espiritualitat evasiva que no permet la perdurabilitat.

En canvi, la fusió amb la natura sí que fa possible romandre. A «Ell passava, capblanc...» el jo torna a desdibuixar les fronteres entre mort i vida i, novament, fa ús del

paral·lelisme sintàctic i del color blanc per unificar dues etapes. A la primera estrofa, es descriu el pas lent d'un home de cabells blancs entre vidalbes, malves i flors d'avellaner blanques: l'hivern vital de l'home conviu amb la primavera del paisatge. A la segona estrofa s'explica que l'home no hi és. S'intueix, doncs, una mort que, tanmateix, torna a no significar el final: «maduraran els fruits, la casa serà oberta, / i quan el vent murmuri, sempre més / sentiré aquell pas lent a la sorra deserta» (Manent, 1961: 48). Per tant, el procés de coneixement avança: «Terra clara» i «Gent» —natura i persones— es connecten i s'explora aquesta fusió com a manera de romandre en l'harmonia de la ciutat del Temps.

«Noia francesa a la National Gallery» proposa eternitzar la vida a través de l'art. El poema s'estructura per mitjà d'una comparació: els primers deu versos descriuen un recorregut per una natura ja coneguda, i el segon terme de la comparació, format pels darrers dos versos de la primera estrofa, equipara el moviment pel paisatge amb el passeig de la protagonista per la galeria d'art. La noia s'abstreu en els quadres i coneix els secrets de les vides, fet que evidencia que l'art aplega moltes temporalitats. Ara bé, viure en l'art en aquest cas allunya la noia del moment present, en què coneix altres temporalitats sense posar-les en relació amb la seva. Per tant, tot i haver assumit que l'art pot eternitzar la vida, el següent pas del procés de coneixement és aprendre a viure equilibradament en totes les temporalitats.

«Mort d'un poeta» reprèn elements de «Noia francesa a la National Gallery» per trobar aquest equilibri. Ambdues composicions tenen en comú un element francès —la noia francesa i París— i totes dues analitzen el rol de l'art en el pas del temps. La diferència, però, és que la noia de la galeria pretén viure en l'art, mentre que el poeta protagonista retorna «al bosc de mel i d'ambre» (Manent, 1961: 50) després de viure, amb la seva mort. En «la tempesta inacabable i dura» (Manent, 1961: 50) que és el final de la vida, el poeta, amb els ulls clucs —mirant més enllà de la realitat superficial— veu una «mar fidel» (Manent, 1961: 50). Així, el mar que era desconegut per a la «Noia de Portlligat», a ell li és lleial. Finalment, l'espiritualitat representada pel cel vetlla el poeta durant el procés. Per tot això, havent interioritzat els aprenentatges de «Terra clara» i de «Fulls de breviari», el poeta és capaç de comprendre la relació que estableix ell —com a persona— amb la vida i la mort, així com el fet que la poesia i l'espiritualitat el fan perdurable.

A «La tomba de Rilke», el jo descriu el poeta txec com algú orgullós i alhora humil que va cercar en l'art una protecció i una seguretat que mai no va trobar a la vida (Marrugat, 2009: 37). Manent (2000: 157), però, afirma que «Rilke va tenir “la seva mort”, la mort ben

seva». En aquesta línia, a la segona estrofa s'explica que Rilke reposa en un indret on ningú el coneix, però on el seu llegat perdura. Per exemple, roman en els ceps en forma de lira: en una natura assimilada a l'instrument associat a la creació poètica. En definitiva, el poema transmet el missatge que Rilke es manté viu en el seu llegat artístic i poètic, que és present al voltant de la seva tomba, a la natura i, en extensió, al món.

La darrera composició del llibre, «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», reprèn els aprenentatges assolits. Així, a la primera estrofa l'ambient i el paisatge es perceben des de la sinestèsia de visions i olors: el to melangiós i tens del poema es construeix a partir de la visió de l'avet i de l'olor de la minestra. A la segona estrofa, l'arrel i el fruit que sorgeixen en la boira de l'hort s'equiparen al creixement de la nena, comparació que sembla aportar la troballa definitiva: en mig de la boira, cal collir la vida. A més, les rimes del darrer quartet, la vida i la mort conviuen i s'interrelacionen.

Aquesta composició, però, no pot significar un final definitiu, atès que el jo poètic no reconeix el «so pregon» que «fa estremir la finestra» (Manent, 1961: 52) i, doncs, cal que encara busqui la manera de trobar l'essència del món per conèixer-lo i fer-lo perdurable.

3.2.2 Mecanismes d'unitat no lineals

Tal com s'ha explicat, Manent fa del poemari un món harmònic postsimbolista per mitjà de recursos que vinculen els diferents elements entre si. En aquest treball, s'anomenen símbols les imatges que es repeteixen amb un mateix sentit, i es designen com a motius les temàtiques que apareixen reiteradament en diversos poemes.

3.2.2.1 Símbols

Una de les imatges més representatives de la poesia de Manent és la de la collita en la boira. A *La ciutat del Temps* la boira apareix en sis composicions i en totes s'associa a la llum i a la vida i, en extensió, a la idea de troballa lluminosa. En efecte, a «Elfs a Montserrat» la boira és irisada; a «No has vingut», s'encén; a «A mitjan setembre», és clara, a «Andorra a l'octubre», és identificada amb el fum de l'incendi tardoral; a «La tomba de Rilke», es vincula a la llum del poeta; i, finalment, a «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», es troba en l'hort i, doncs, al costat de l'arrel i del fruit dotats de vida.

En la mateixa línia, la imatge dels núvols lluminosos és també freqüent: a «Veremadores» i a «Noia francesa a la National Gallery», per exemple, hi apareixen núvols de foc i ardents, respectivament. Per altra banda, a «Altafulla» i a «Sant Francesc es moria» els núvols es relacionen amb la natura tardoral i amb la naixença d'un nou dia i, doncs, amb els

colors càlids de l'inici i el final de la vida. Finalment, els núvols d'«Una noia combrega» i de «Carme es posa de llarg» són blancs i, per tant, purs. Novament, en tots els casos es fa palesa la idea de la troballa lluminosa.

En el títol de la secció «Terra clara» també hi ressona la idea de la collita en la boira, i a «Elfs a Montserrat», «Noia a Portlligat» i «Carme es posa de llarg» hi apareix un element que posa de manifest aquesta claredat que ha adquirit la terra: el polsim de lluna a les oliveres, que Manent (1999: 223) descriu a l'article «Mitologia primaveral» en termes de «gris lunar de les oliveres [que] formava unes petites illes en la verdor nova dels avellaners». La idea que la terra —les fulles— esdevé clara a través de la il·luminació —la lluna— torna a fer-se present.

El símbol del grill a «Abril» representa l'essencialització de la natura a través del so. En canvi, quan el Temps puja en carrossa a la ciutat de «La Nit», els grills de la seva barba simbolitzen l'aprenentatge sobre la natura, és a dir, el coneixement de la terra ja clara.

La imatge dels ulls closos apareix a «Vora el Rin una monja medita», a «Mort d'un poeta» i en l'obra d'altres postsimbolistes com Foix i Riba per representar la capacitat de veure més enllà de la realitat superficial. Per altra banda, el símbol es pot vincular al son dels poemes «Una dona de muntanya demana quietud perquè el seu fill pugui dormir», «La neu que es fon» i «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», atès que, com els ulls closos, permet transcendir la primera impressió del món fragmentat.

Finalment, l'inici i el final del procés de coneixement queden enllaçats pel símbol de l'infant. A «Una dona de muntanya demana quietud perquè el seu fill pugui dormir», l'infant no agafa el son perquè no coneix la ciutat del Temps. En canvi, a «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra» la filla del jo poètic dorm plàcidament, perquè, al final del procés, ja han estat adquirits gairebé tots els coneixements necessaris.

3.2.2.2 Motius

La importància de la tradició és el primer dels motius presents a molts dels poemes. A tall d'exemple, «El bosc fragant» i «Sant Francesc es moria» tenen en comú l'ambient de «fulgor matinal e intacto rocío» de la poesia irlandesa dels ermitans (Manent, 1952: 7). En una línia semblant, «El David de la catedral de Salisbury» i «La tomba de Rilke», giren al voltant de personatges rellevants en la història de l'art.

El segon motiu a destacar és l'essencialització de la natura, encara no assolible a «Dos temes celtes», però aconseguida a «Abril», «Elfs a Montserrat» i «A mitjan setembre». Més

endavant, a «La Nit» o a «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra», aquesta esdevé un aprenentatge sobre el qual se'n construeixen d'altres.

Per altra banda, el tema representatiu de «Fulls de breuari» és l'espiritualitat, al seu torn, el tercer motiu del poemari. A banda de relligar els poemes de la segona secció, l'espiritualitat es configura com una resposta a altres poemes: per exemple, a «Has vingut de matí» hi apareix una presència espiritual encara absent a «No has vingut».

A «David a la catedral de Salisbury» s'insinua que la vida pot ser perdurable a través de l'art, i aquest suggeriment es converteix en el quart motiu que articula *La ciutat del Temps*. A «Viatge de febrer», la natura es relaciona amb l'àngel, que representa tant l'espiritualitat com la creació poètica, i més endavant «Enterrament d'una noia a Sallagosa», «Noia francesa a la National Gallery», «Mort d'un poeta» i «Tomba de Rilke» posen de manifest que l'art pot eternitzar la vida.

La vida, però, es compon de diverses temporalitats i el cinquè motiu del poemari és, precisament, la confluència d'aquestes. A «Abril», «Viatge de febrer», «Carme es posa de llarg» i «Ell passava, capblanc...» l'inici i el final de la vida —la primavera i l'hivern—, associats pel color blanc, formen un tot unificat sense límits temporals.

El darrer motiu és la convivència de la vida i la mort, que apareix en la natura d'«A mitjan setembre» i «Andorra a l'octubre», i que articula la secció «Gent». En efecte, «Enterrament d'una noia a Sallagosa», «Mort d'un poeta», «Tomba de Rilke» i «A la meua filla Maria quan tenia un any, en temps de guerra» mostren la rellevància de concebre la mort com a part de la vida.

4. CONCLUSIONS

El quart poemari de Manent es publica als anys seixanta, en un moment en què la poètica postsimbolista conviu amb el realisme històric. S'ha demostrat, però, que Manent s'oposa a la proposta de Castellet i Molas i es posiciona clarament a favor del postsimbolisme. De fet, el títol il·lustra aquesta tria: ni «ciutat» ni «Temps» al·ludeixen a cap referent històric, sinó a la «ciutat» que construeixen els mateixos poemes (Susanna, 1989: 39).

Per aquest motiu, cal llegir *La ciutat del Temps* en clau postsimbolista. En primer lloc, composicions com «Carme es posa de llarg» o «Mort d'un poeta» posen de manifest que Manent parteix d'experiències individuals, però acaba creant una poesia universalitzable. Així, fa ús d'imatges col·lectives, com la mel i l'abella. En segon lloc, la forma és rellevant i crea capes de significació. En tercer lloc, la tradició constitueix la base sobre la qual Manent

basteix la seva poètica i és present a «Dos temes celtes» o «La tomba de Rilke». En quart lloc, *La ciutat del Temps* es construeix com un procés de coneixement desglossat en tres seccions. En cinquè lloc, amb composicions com «Amb un orgull de seda» es fa palès que Manent entén la poesia com una experiència vital. En darrer lloc, les vint-i-sis composicions de *La ciutat del Temps* conformen un món harmònic postsimbolista que funciona com a paral·lel comprensible del món real.

Dins aquest món harmònic, Manent disposa els elements tant de manera lineal com no lineal, atès que, de fet, el temps no sempre és percebut com una seqüència d'esdeveniments. A tall d'exemple, les estacions que estructuren «Terra clara» doten el temps d'una noció de circularitat, i els records que apareixen al llarg del llibre conviuen amb el temps en què són evocats. És per això que en aquest treball s'ha analitzat el procés de coneixement del poemari des de dos punts de vista: el recorregut lineal i els mecanismes d'unitat no lineals.

Pel que fa al recorregut lineal, a «Terra clara» es busca conèixer la natura i comprendre com aquesta interacciona amb la vida. Així, a mesura que avancen els poemes, la consciència lírica va il·luminant el paisatge fins que la terra —fosca i desconeguda—, es fa clara. Els dos primers poemes se situen en la nit prèvia a la llum del coneixement, s'hi anhela una essencialització de la natura a través de visions, perfums i sons. En efecte, un cop el tercer poema inicia el procés de coneixement, la natura és percebuda, als poemes quart i cinquè, a partir de la seva essència. Ara bé, comprendre la natura no significa desvincular-la del pas del temps, ans al contrari, «Terra clara» insta a observar la confluència de diverses temporalitats en el paisatge i a apreciar la convivència de la vida i la mort. En arribar l'hivern, tots aquests aprenentatges esdevenen la base d'un nou procés de coneixement: la recerca de l'espiritualitat de «Fulls de breuari».

A la segona secció es posen en relació la natura i l'espiritualitat com a vies per accedir a una perdurabilitat. Així, el jo ressegueix un camí espiritual a partir de l'experiència de Sant Francesc i de la trobada amb l'Esperit Sant, la Verge Maria i, finalment, Jesús. Al darrer poema de la secció, tot el bagatge adquirit —sobre la natura i l'espiritualitat— conflueix en una Nit dotada de temporalitat, que esdevé el moment previ al darrer tram del procés.

A «Gent» s'investiguen les relacions que les persones estableixen amb la vida i la mort, així com la possibilitat d'abstreure's del fet de fluir dels dies a través de l'art i la meditació. A més, s'explora la manera d'accedir a la perdurabilitat per mitjà de la natura i la poesia. Els dos primers poemes de «Gent» reprenen la idea de la confluència de temporalitats i esbossen les

afectacions d'aquesta confluència en les persones. Després, els tres poemes següents estudien com gestionar aquesta confluència: abstraient-se de la realitat mitjançant la meditació o l'art o bé fusionant-se amb la natura. Finalment, els tres darrers poemes es configuren com la culminació del procés de coneixement, ja que sintetitzen tots els aprenentatges: la confluència de les temporalitats, la indefinició dels límits entre la vida i la mort, i la poesia com a via d'accés a la perdurabilitat.

Quant als mecanismes d'unitat no lineals, s'han destacat sis símbols i sis motius temàtics que entrellacen elements del poemari. Els símbols es poden dividir en dos grups. Per una banda, les imatges característiques de la tradició, com la de l'infant innocent que no pot dormir abans d'iniciar-se el procés del coneixement i que, en canvi, dorm plàcidament un cop obtinguts tots els aprenentatges, o bé la dels ulls closos que miren més enllà de la superfície. Per altra banda, hi ha els símbols de creació pròpia, com el grill —la natura ja intel·ligible— o el polsim de lluna a les oliveres, la boira lluminosa i els núvols lluent, que remetien a la imatge manentiana de la collita en la boira.

Cada secció es pot identificar amb un o més motius temàtics recurrents: «Terra clara» es vincula al motiu de l'essencialització de la natura, «Fulls de breuari», a la temàtica de l'espiritualitat i «Gent», a la confluència de temporalitats, la relació entre l'art i la vida, i la possibilitat de perdurar a través de la natura. Finalment, els motius que relliguen tot el poemari són la tradició i la idea que les fronteres temporals entre la vida i la mort s'esborren en un món unitari i harmònic com el que construeix *La ciutat del Temps*.

Per tot això, és plausible afirmar que *La ciutat del Temps* es configura, dins la poètica postsimbolista, com un poemari que traça un procés de coneixement en què s'exploren les relacions que estableixen la natura, l'espiritualitat i les persones, entre elles, amb un temps no limitat al moment present i sovint percebut de manera lineal, circular, aïllada i confluent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABRAMS, Sam (1989), «El dietari», dins *Marià Manent*, Barcelona, Publicacions de l'ICE/Universitat de Barcelona, pp. 25-34.
- AULET, Jaume (1995), «El Realisme Històric i la seva evolució: un cop d'ull a la situació de la poesia catalana dels anys seixanta», dins Tilbert Dídac Stegmann i Axel Schönberger (eds.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 215-223.
- BAUDELAIRE, Charles (1908), *Œuvres complètes*, 1. *Les Fleurs du mal*, París, Calmann-Lévy.

Laia López-Rigol (2025), «Temps, natura, espiritualitat i relacions humanes: una lectura de *La ciutat del temps* (1961) de Marià Manent», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 76-96.

- BALAGUER, Josep Maria (1998), «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra», dins Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana*, vol. 9, *República, autogovern i guerra. 1931-1939*, Barcelona, Edicions 62, pp. 118-134.
- CARNER, Josep (1913), «La dignitat literària», *Catalunya*, 22, pp. 294- 298.
- CASTELLET, Josep Maria i MOLAS, Joaquim (1963), *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÉS, Tomàs (1978), «Els vuitanta anys de Marià Manent», *Serra d'Or*, XX, 229, pp. 31-33.
- MANENT, Marià (1931), «Convenció i revolta en Poesia», *La Veu de Catalunya*, 29-10-1931, 10-11-1931, 11-11-1931, 17-11-1931 i 18-11-1931; recollit a Marià Manent (1934) *Notes sobre literatura estrangera*, Barcelona, La Revista, pp. 33-43.
- MANENT, Marià (1932), «Richard Aldington, per Thomas McGreevy», *La Veu de Catalunya*, 5-III-1932, pp. 5.
- MANENT, Marià (1952), *La poesia irlandesa*, Barcelona, José Janés.
- MANENT, Marià (1961), *La ciutat del Temps*, Barcelona, Josep Pedreira.
- MANENT, Marià (1965), «Poesia i realisme històric», *Serra d'Or*, vol. VII, n.º. 1, pp. 57-58.
- MANENT, Marià (1975), «Pròleg», dins Francesc D'Assís; Joan Miró; Josep Carner trad., Gustavo Gili (ed.), *Càntic del sol*, Barcelona, La Cometa.
- MANENT, Marià (1999), *Crítica, personatges, confidències: articles inèdites i dispersos*, Miquel Batalla ed., Barcelona, Columna.
- MANENT, Marià (2000), *Dietaris*, ed. Sam Abrams, Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona.
- MARRUGAT, Jordi (2006), «L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent», *Els Marges: Revista de llengua i literatura*, pp. 81-106.
- MARRUGAT, Jordi (2008), «Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)», *Llengua & Literatura*, 19, pp. 87-128.
- MARRUGAT, Jordi (2009), *Marià Manent i la traducció*, Lleida, Punctum/TRILCAT.
- MARRUGAT, Jordi (2021a), «La poesia», dins Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana, VII, (Del 1922 al 1959)*, Barcelona, Editorial Barcino/Enciclopèdia Catalana/Ajuntament de Barcelona, pp. 119-198.
- MARRUGAT, Jordi (2021b), «La poesia», dins Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dirs.), *Història de la literatura catalana, VII, (Del 1922 al 1959)*, Barcelona, Editorial Barcino/Enciclopèdia Catalana/Ajuntament de Barcelona, pp. 433-506.
- MOLAS, Joaquim (1995), *Obra Crítica, I*, Barcelona, Edicions 62.
- MOLAS, Joaquim (1996), «Una suma de quaranta anys», dins Joan Brossa et. al., *Homenatge a J. M. Castellet*, Barcelona, Edicions 62, pp. 144-149.

Laia López-Rigol (2025), «Temps, natura, espiritualitat i relacions humanes: una lectura de *La ciutat del temps* (1961) de Marià Manent», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 76-96.

- SUSANNA, Àlex (1989), «Notes per a un estudi de *La ciutat del Temps*», dins *Marià Manent*, Barcelona, Publicacions de l'ICE / Universitat de Barcelona, pp. 35-57.
- VIVES PIÑAS, Arnau (2018), «Lectures i traduccions orientalistes de Marià Manent en els anys 1918-1929», dins Josep Camps Arbós, Imma Farré Vilalta i Joan R. Veny-Mesquida (dirs.), *La ciutat d'ideals que volíem bastir. Màrius Torres i la literatura del seu temps*, Lleida, Aula Màrius Torres/Pagès Editors, pp. 345-366.
- VIVES PIÑAS, Arnau (2023), «La publicació del dietari de Marià Manent: història d'una construcció literària», *Revista de Catalunya*, 11, pp. 13-30.



DURACIÓN Y MEMORIA: EL TIEMPO BERGSONIANO EN *TRES PASOS FUERA DEL TIEMPO*, DE CARMEN LAFORET

IGNACIO CAAMAÑO GUERRERO

<https://orcid.org/0009-0005-6615-4082>

nachocaamano@gmail.com

INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen: El presente artículo analiza la influencia del pensamiento del filósofo Henri Bergson en el proceso de renovación literaria que Carmen Laforet emprende con su trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*. El análisis se centra en las dos novelas publicadas, *La insolación* (1963) y, especialmente, *Al volver la esquina* —publicada póstumamente en 2004—. Esta última novela refleja de manera destacada la concepción bergsoniana de la memoria, pues la tensión que se produce entre los recuerdos fijos y los olvidados ilustra cómo la memoria es un proceso dinámico, no un archivo estático. Así, memoria y tiempo subjetivo se entrelazan de manera fluida, invitando al lector a participar en la reconstrucción de la historia y a reflexionar sobre la naturaleza subjetiva del pasado.

Palabras clave: Laforet, Bergson, tiempo, memoria, novela.

Abstract: This article examines the influence of philosopher Henri Bergson's thought on the process of literary renewal undertaken by Carmen Laforet in her trilogy *Tres pasos fuera del tiempo*. The analysis focuses on the two published novels, *La insolación* (1963) and, especially, *Al volver la esquina* —published posthumously in 2004—. The latter novel notably reflects the Bergsonian conception of memory, as the tension between fixed and forgotten memories illustrates how memory is a dynamic process, not a static archive. Thus, memory and subjective time intertwine fluidly, inviting the reader to participate in the reconstruction of the story and to reflect on the subjective nature of the past.

Keywords: Laforet, Bergson, time, memory, novel.

1. INTRODUCCIÓN

La huella del pensamiento del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) se ha hecho sentir en las letras españolas, particularmente en la obra de autores como Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Pío Baroja¹. Las ideas bergsonianas tuvieron, entre finales del siglo XIX y principios del XX, una buena acogida en España, similar a la que recibieron en otros países europeos y en la época contemporánea al autor. Su crítica al positivismo convirtió a Bergson en una referencia habitual entre muchos intelectuales, poetas, filósofos y novelistas destacados del país. Aunque no todos eran estrictamente bergsonianos, incorporaron sus ideas en mayor o menor medida. La concepción bergsoniana del tiempo como duración², su énfasis en la intuición frente al racionalismo extremo, y su visión dinámica de la memoria³ y la conciencia resonaron profundamente en un contexto cultural que buscaba alternativas al materialismo y al determinismo científico. Sin embargo, a pesar de la buena acogida que tuvo su obra, las relaciones entre Bergson y la literatura española están todavía relativamente inexploradas (Fraser, 2010: 21-23).

El presente artículo se propone analizar la novela *Al volver la esquina* (2004), publicada póstumamente como parte de la trilogía inconclusa *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet, desde una doble perspectiva. Por un lado, se aborda la noción de duración bergsoniana, modelada por la ilusión cinematográfica como forma de representar el flujo temporal continuo; por el otro, se explora la posibilidad de que esta misma ilusión cinematográfica funcione como un mecanismo narrativo capaz de reflejar, desde una perspectiva psicoanalítica, dinámicas inconscientes —deseos reprimidos, proyecciones

¹ La influencia de las ideas bergsonianas en estos autores, y en otros como Juan Benet o Belén Gopegui, ha sido estudiada por el profesor Benjamin Fraser en *Encounters with Bergson(ism) in Spain: reconciling philosophy, literature, film and urban space* (2010).

² Bergson desarrolla el concepto de duración real como una forma de tiempo vivido opuesta al tiempo medido, cuantificable y espacializado que domina en la ciencia y en la experiencia práctica. En la segunda conferencia de «La percepción de la mutación» («La perception du changement», 1911), el filósofo expone con claridad en qué consiste esta duración: «lo que se ha llamado siempre tiempo, pero tiempo percibido como indivisible» (Bergson, 1936: 123). La duración real no es, por tanto, una sucesión de instantes yuxtapuestos, sino un flujo continuo, dinámico y cualitativo; el tiempo tal como lo vive la conciencia, en el que el pasado persiste en el presente y lo transforma. Este tipo de vivencia no puede ser abordado por el pensamiento analítico ni representado mediante categorías espaciales; solo la intuición, entendida como conocimiento inmediato que coincide con el devenir, permite acceder desde dentro a esa continuidad irreductible del cambio. Por eso, como afirma el propio Bergson, «la intuición es lo que atañe al espíritu, a la duración, a la mutación pura» (Bergson, 1936: 28).

³ Según Bergson, la memoria no es un simple almacén pasivo de recuerdos, sino una función activa de la conciencia que interviene directamente en la percepción. En su análisis, distingue entre dos formas de memoria. Por un lado, la que «recubre con un manto de recuerdos un fondo de percepción inmediata»; por el otro, la que «contrae una multiplicidad de momentos». Ambas formas, según el filósofo, constituyen «la principal aportación de la conciencia individual a la percepción, el lado subjetivo de nuestro conocimiento de las cosas» (Bergson, 2006: 48-49).

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

afectivas, procesos de olvido y rememoración— en los personajes. Esta articulación metodológica permite analizar la novela como un espacio narrativo en el que se entrecruzan las categorías filosóficas del tiempo y la memoria con una configuración subjetiva regida por el conflicto interno, el deseo y la reconstrucción simbólica del pasado.

Desde su título, la trilogía establece un vínculo explícito con la dimensión temporal, que sugiere una exploración que trasciende los límites convencionales del tiempo. Este planteamiento refleja, por parte de Laforet, un deseo de evolución en su narrativa, como pone de manifiesto en el prólogo a *La insolación* (1963), donde la autora, después de tres novelas protagonizadas por mujeres —*Nada* (1945), *La isla y los demonios* (1952) y *La mujer nueva* (1955)—, declara su intención de iniciar una nueva etapa en su labor como escritora, caracterizada por un enfoque más consciente (Laforet, 1963: 6). Tal y como recuerda el profesor Matthew Fehskens (2014), el teórico del arte Matei Calinescu identifica la crisis en la concepción del tiempo como un valor central para el artista moderno. Para Calinescu,

con la ruptura de la autoridad estética tradicional, el tiempo, el cambio, y la autoconciencia del presente han tendido cada vez más a convertirse en fuentes de valor de lo que en cierta ocasión Lionel Trilling denominó, con una acertada frase, la «cultura adversaria» del modernismo (Calinescu, 2003: 20).

Sin duda, la intención renovadora de Laforet se sitúa en la exploración de la temporalidad, entendida no solo como marco narrativo, sino como eje central que estructura la experiencia de sus personajes.

2. LA TRILOGÍA

Antes de adentrarnos en el análisis del influjo del pensamiento bergsoniano en la trilogía, conviene resumir brevemente el argumento de las dos novelas publicadas.

La insolación transcurre durante tres veranos consecutivos (1940-1942) y narra la historia de Martín Soto, un adolescente que se siente deslumbrado por los hermanos Anita y Carlos Corsi, jóvenes de origen extranjero, quienes representan una libertad y cosmopolitismo inusuales en la España de posguerra⁴. Martín vive con sus abuelos en Alicante durante el curso escolar y veranea en Beniteca con su padre, Eugenio, un militar homófobo y machista; y su madrastra, Adela. La relación de Martín con los Corsi despierta rumores en el pueblo, especialmente por la cercanía entre Martín y Carlos. Adela, celosa de las atenciones que Eugenio dedica a su hijo, aprovecha estos rumores para crear un conflicto

⁴ Laforet apunta en el prólogo a la novela que ha tratado de «dar el ambiente de arrebató y de interés que únicamente para un muchacho, Martín Soto, tienen los personajes y los sucesos que se narran» (Laforet, 1963: 8).

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

familiar. Cuando Eugenio descubre a Carlos durmiendo desnudo junto a Martín, le propina una paliza brutal al joven, quien huye para refugiarse con sus abuelos. Durante estos años, Martín descubre su vocación como pintor.

En *Al volver la esquina* la historia avanza hasta 1973. Martín Soto, ahora un pintor que ha abandonado su vocación tras heredar una fortuna, sufre amnesia y se somete a una terapia psicoanalítica, intentando recordar eventos de 1950, año de su reencuentro con los hermanos Corsi. Ocho años después de los sucesos de *La insolación*, Carlos se ha convertido en un actor de éxito bajo la dirección de Italo Rilcki, con quien parece estar involucrado sentimentalmente. Anita, divorciada de Rilcki, mantiene un romance con su vecino, el doctor Tarro. Martín, por su parte, inicia una relación fugaz con Zoila, la esposa de Carlos, y cree estar enamorado de Anita, a quien llega a pedirle matrimonio, pero ella lo rechaza. La novela termina con Martín reconociendo al hijo de una antigua amante y planteando la posibilidad de que también sea el padre del hijo de la sobrina de un amigo. Como ha observado Elisabetta Noè, esta segunda novela se configura como la obra de mayor complejidad técnica de Laforet, debido al uso de diversos procedimientos narrativos que densifican la estructura del relato. Entre ellos destacan la inclusión de un narrador heterodiegético en el llamado «cuento de Soli», la inserción del «diario policial» de Luis López —que se presenta como prólogo de cada parte del libro e interrumpe en ocasiones la voz del narrador principal—, así como el predominio de un narrador homodiegético que reconstruye los hechos. Estos recursos introducen múltiples voces narrativas y generan una estructura temporal discontinua, otorgando al relato un ritmo desigual y una dimensión introspectiva que aleja a la novela de la linealidad clásica y la acerca a una rememoración de ecos proustianos (Noè, 2007: 565-567).

En un principio, Laforet considera publicar las novelas en orden inverso, comenzando por la última etapa de la vida de sus personajes, pero finalmente decide mantener el orden cronológico, prescindiendo «de todo truco técnico» (Laforet, 1963: 7). La razón detrás de esta intención inicial de la autora se halla, sin duda, en la segunda de las novelas, pues el proceso psicoanalítico que emprende Martín en 1973 supone un viaje retrospectivo hacia su pasado, remontándose hasta el año 1950. En este sentido, cabe la posibilidad de que el final de *La insolación*, concebida como cierre de la trilogía, ofreciera la clave para descifrar la causa del trauma que desencadena la amnesia del protagonista, aunque la incompletitud del proyecto impide confirmarlo.

3. TIEMPO SUBJETIVO Y MEMORIA EN *TRES PASOS FUERA DEL TIEMPO*

La renovación literaria de Laforet puede entenderse mejor al considerar la influencia en la narrativa de la autora de los planteamientos de Bergson en relación con la percepción, el tiempo y la memoria, conceptos que resuenan profundamente en esta nueva etapa de la obra laforetiana, particularmente en la segunda novela de la trilogía, *Al volver la esquina*.

Un rasgo particularmente revelador de la influencia de Bergson en Laforet es el recurso al cinematógrafo como metáfora del mecanismo mediante el cual la inteligencia humana reproduce la realidad. Bergson lo emplea a partir de *La evolución creadora* (*L'évolution créatrice*, 1907), donde compara, en el capítulo cuarto, el mecanismo del pensamiento conceptual con el cinematógrafo. En el cine, una serie de imágenes estáticas —fotogramas— se proyectan rápidamente una tras otra, creando la ilusión de movimiento. Bergson argumenta que la inteligencia humana tiende a fragmentar la realidad, de manera similar, en momentos estáticos y discretos, para luego reconstruirla mentalmente como una secuencia:

Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. Se resumiría, pues, todo lo que precede diciendo que el *mecanismo* de nuestro conocimiento usual *es de naturaleza cinematográfica* (Bergson, 1963: 700-701).

Este proceso, según el autor, es una forma artificial de entender el movimiento y el tiempo, porque en realidad el movimiento es algo fluido y continuo, no una serie de instantes separados. Aunque Bergson usa esta analogía para explicar cómo funciona la mente, su filosofía busca ir más allá de este modelo. El autor critica esta forma de pensar porque reduce la experiencia del tiempo y el movimiento a algo mecánico y estático. Para el filósofo, el tiempo real —lo que él llama *duración*⁵— es algo vivo, continuo y no divisible en partes. En el capítulo segundo de su tesis doctoral, publicada con el título de *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889), Bergson apuntala ya el concepto de duración real, como la forma en que la conciencia experimenta el tiempo de manera interna y subjetiva. Se trata de una sucesión de estados de conciencia que no están claramente separados, sino que se penetran mutuamente, formando una continuidad fluida y cualitativa. A diferencia del tiempo homogéneo, que se representa como una serie de

⁵ Bergson introduce el concepto de «duración» como una experiencia subjetiva del tiempo. La duración es un concepto central en la filosofía de Bergson, que redefine el tiempo como un flujo continuo y creativo, en contraste con la visión estática y espacializada de la ciencia.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

momentos discretos y yuxtapuestos en el espacio, la duración real es una experiencia dinámica y heterogénea, donde los momentos no se distinguen claramente unos de otros, sino que se funden y se influyen entre sí (Bergson, 1999: 82-99).

La inteligencia, al fragmentar el tiempo y el movimiento, pierde de vista esta cualidad esencial de la realidad. Bergson propone que debemos liberarnos de esta forma de pensar «cinematográfica» para acceder a una comprensión más profunda y auténtica de la realidad. En lugar de ver el tiempo y el movimiento como una serie de momentos estáticos, debemos experimentarlos como un flujo continuo e indivisible. Esto es central en su filosofía, que busca recuperar la intuición como una forma de conocimiento más cercana a la verdadera naturaleza de la vida y el universo. A pesar de que Laforet no cuestiona la artificialidad del proceso descrito por Bergson, recurre asimismo a la metáfora cinematográfica para ilustrar el proceso de recuperación de la memoria que lleva a cabo Martín Soto en *Al volver la esquina*.

Para superar su amnesia, Martín promete a la doctora Leutari, su psicoanalista, «proyectar las imágenes perdidas en el recuerdo, tal como se vayan presentando a la memoria» (Laforet, 2004: 71). Se trata, en suma, de reconstruir el flujo continuo, articulando una sucesión que recupere la unidad del tiempo vivido. Esta operación de reensamblaje temporal convierte la conciencia de Martín en una suerte de sala de montaje donde la vida pasada se recompone como película subjetiva.

En este sentido, la operación que realiza Laforet podría anticipar, de alguna manera, la relectura que el filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995) realiza de la filosofía bergsoniana. En «Tesis sobre el movimiento Primer comentario de Bergson», primer capítulo de *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1 (L'Image-mouvement. Cinema I, 1983)*, Deleuze no acepta la crítica de Bergson al cine, que considera que, como sucede con el pensamiento y la percepción natural, no captura el movimiento real, que es indivisible y cualitativo, sino que ve en dicho medio la posibilidad de superar esta ilusión. Para Deleuze, las imágenes cinematográficas no son simplemente la suma de fotogramas estáticos, sino que expresan el movimiento en su forma más pura, convirtiéndose en un medio para explorar la duración y el cambio en su forma más profunda (Deleuze, 1984: 14-26)⁶. Así, si para Bergson la conciencia fragmenta el tiempo, para Deleuze el cine puede reunirlo, haciendo visible la

⁶ Por otro lado, Deleuze establece en «Del recuerdo al sueño. Tercer comentario de Bergson», incluido en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 (L'image-temps. Cinéma 2, 1985)*, que «la relación de la imagen actual con imágenes-recuerdo aparece en el *flashback*» (Deleuze, 1987: 72). El recurso a los *flashbacks* por parte de Laforet como técnica para estructurar la trilogía, así como la relación de estos con el cine negro, también se puede consultar en mi tesis doctoral.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

estructura dinámica de la duración. Desde esta perspectiva, la construcción de la memoria en *Al volver la esquina* puede leerse como una operación cercana a esta visión deleuziana del cine. La película cinematográfica funciona como un archivo, de ahí que Martín hable constantemente de «la película de mi vida» para referirse a su memoria. Esta película no es un registro objetivo de su pasado, sino una construcción subjetiva, un relato que él mismo ha «comentado y dirigido» (Laforet, 2004: 191). Es decir, Martín no solo recuerda, sino que también interpreta y reconstruye sus recuerdos, proyectando sobre ellos sus emociones, deseos y conflictos.

Sin embargo, la memoria de Martín no es homogénea. Por un lado, está la película principal de su vida, es decir, sus recuerdos no olvidados, que conforman su relato construido; por el otro, las imágenes perdidas, aquellos recuerdos que han sido olvidados o reprimidos por un proceso amnésico, que emergen gradualmente durante la terapia psicoanalítica. Ahora bien, más que una restitución plena u objetiva del pasado, la novela representa un proceso subjetivo de reconstrucción, marcado por la fragmentación, la ambigüedad y la contradicción. Esta tensión no surge únicamente en *Al volver la esquina*, sino que se insinúa ya en *La insolación*, donde comienzan a aparecer recuerdos de naturaleza confusa y fragmentaria, como se observa en el capítulo XVI:

De la subida al tejado Martín no recordó luego más que confusas imágenes de Anita y de sus propias manos mientras gateaba otra vez por el estrecho valle entre los dos tejadillos, como el día en que se había caído Carlos. Luego la imagen de Anita sentada a caballo sobre la cima del tejadillo delantero cuando llegó junto a la pared de la torre (Laforet, 1963: 220).

Esa misma lógica de confusión se repite cuando Martín intenta evocar su visita al pueblo con Frufrú y Carlos, en el capítulo XX: «cuando quería recordar aquella noche, todo lo que había hecho y había visto se le aparecía ahora en una confusión de colores y ruidos con algunas imágenes sueltas que se le escapaban a veces» (Laforet, 1963: 287).

En *Al volver la esquina*, la tensión entre los recuerdos fijos y los olvidados se convierte en el eje vertebrador de la narración. Esta tensión refleja la idea bergsoniana de que la memoria no es un archivo estático, sino un proceso dinámico en el que los recuerdos pueden ser modificados, reinterpretados o incluso olvidados. Dice Bergson en *La evolución creadora*:

La memoria [...] no es una facultad de clasificar recuerdos en el cajón de un armario o de inscribirlos en un registro. No hay registro ni cajón; no hay incluso aquí, hablando con propiedad, una facultad, porque una facultad se ejercita intermitentemente, cuando quiere o cuando puede, en tanto que el amontonamiento del pasado sobre el pasado se prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia, está ahí, pendiendo sobre el presente con el que va a unirse, ejerciendo presión contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera (Bergson, 1963: 442).

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

En el capítulo XIX, donde se narran los días que Martín y los Corsi pasan en la playa, esta tensión se hace especialmente evidente. Los recuerdos olvidados que Martín recupera están asociados a los hermanos Corsi, lo que sugiere que estos recuerdos estaban ligados a experiencias emocionalmente intensas o conflictivas que habían sido reprimidas:

Sale de los recuerdos olvidados aquel primer baño en la noche, en la solitaria playa [...] Por unos momentos mágicos estuvimos los tres solos en el mundo: Carlos, Anita y yo. Por lo menos yo me sentía solo con ellos, sin que Zoila se interpusiera en mi pensamiento [...] Mi espíritu se expandía, sin atadura alguna; me sentía tan capaz de entregar mi amistad y con ella lo más puro, lo más generoso, lo mejor de mí a los dos hermanos, cuando volvíamos juntos hacia la casa, como si aún no la hubiese empañado ni el tiempo, ni el olvido ni otros sentimientos espinosos como zarzas (Laforet, 2004: 249).

Tras recuperar este recuerdo, Martín cierra «el cajón de imágenes olvidadas» y sigue «esa línea de mis recuerdos tal como se solidificaron en mí durante años, cuando traté de explicarme aquellas vacaciones». Su intención es constatar «qué novedad traen a mi memoria esas otras instantáneas vivas y desechadas de la memoria» (Laforet, 2004: 249).

La recuperación de los recuerdos olvidados de Martín a través de la terapia psicoanalítica refleja la idea bergsoniana de la memoria pura⁷. Estos recuerdos, que habían sido reprimidos, emergen de manera espontánea y en su singularidad, revelando aspectos de la vida de Martín que habían permanecido ocultos. Si bien el marco narrativo alude a una terapia psicoanalítica, es importante señalar que, en términos bergsonianos, la memoria pura no se recupera mediante un proceso voluntario o analítico. Más bien, constituye un fondo estructural de la conciencia que puede manifestarse de forma indirecta, súbita y no controlada, impulsada por asociaciones afectivas o percepciones presentes.

En este sentido, más que un mecanismo que permita acceder a la memoria pura, la terapia se presenta en la novela como un contexto narrativo desde el cual se tematiza la emergencia involuntaria de imágenes pasadas, cuya irrupción altera y reconfigura el relato del yo. Así, tanto Bergson como Laforet nos invitan a pensar la memoria no como un archivo estático, sino como un flujo dinámico en el que el pasado y el presente están en constante diálogo. Bergson lo expresa así en *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (*Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 1896):

no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples «signos» destinados a recordarnos

⁷ Bergson concibe la memoria pura como la conservación integral y completa de todo el pasado de un individuo. A diferencia de la memoria hábito, que selecciona y repite ciertos recuerdos útiles para la acción presente, la memoria pura conserva todos los detalles del pasado en su singularidad y riqueza.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

antiguas imágenes. La comodidad y la rapidez de la percepción existen a ese precio; pero de allí nacen también las ilusiones de todo género (Bergson, 2006: 48).

La idea de Bergson sobre la percepción impregnada de recuerdos encuentra un interesante paralelismo en el uso de las sobreimpresiones de imágenes en la trilogía laforetiana. El filósofo sostiene que no existe una percepción pura, ya que «no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos» (Bergson, 2006: 48). Estos recuerdos no solo complementan la percepción actual, sino que a menudo la desplazan, dejando solo «signos» que evocan imágenes anteriores. Este proceso, aunque útil para la rapidez y comodidad de la percepción, también es fuente de ilusiones y distorsiones. En *La insolación*, tras la caída de Carlos que resulta en la fractura de su brazo, Martín visualiza una imagen que se superpone a su percepción actual. Aturdido por el olor a desinfectante y obsesionado con el instrumental médico de don Clemente, su mente se cruza con una imagen inesperada: Frufrú, la tía de los hermanos Corsi, con alas de mariposa, bailando en una cuerda que atraviesa la clínica, justo sobre la cama de reconocimientos (Laforet, 1963: 163). Esta imagen no es casual; antes de la caída, Frufrú había compartido con los jóvenes su pasado circense y les había confesado su amor por el domador, un hombre casado, y cómo un león, supuestamente inofensivo, le arrancó el brazo a su amado. La sobreimpresión de Frufrú en la mente de Martín no es más que una proyección subconsciente, una conexión que él establece entre ambas historias, identificándose con la mujer enamorada del domador que pierde un brazo.

Este recurso de la sobreimpresión se repite en *Al volver la esquina*. En el capítulo V, Martín vuelve a experimentar esta impresión al reencontrarse con Anita. En este caso, la imagen de Anita se superpone con la de Soli, la niña que Anita tiene acogida en su casa, como si se tratara de una fotografía mal impresionada, donde dos imágenes se fusionan en una sola. Martín reflexiona sobre este fenómeno, atribuyéndolo a un «absurdo de la memoria», como una película estropeada donde las imágenes del pasado y el presente se mezclan sin razón aparente:

¿Por qué cuando aparece Anita en la puerta del saloncillo donde la esperábamos se interpone otra figura, como en esas fotografías en que el cliché ha sido impresionado dos veces? Es un absurdo de la memoria. Una película estropeada. Pero aquí están las dos imágenes. La más antigua es la de Soli en la cocina de las Martínez. Se une a la otra, no sé por qué (Laforet, 2004: 56).

Esta asociación entre Anita y Soli no es casual; ambas representan los objetos amorosos de Martín en diferentes momentos de su vida: Anita en 1950 y Soledad —Soli— en 1973, cuando la joven ya tendría más de treinta años. Esta duplicación de figuras femeninas, además de reflejar una constelación afectiva compleja, puede leerse también como Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

una manifestación de la superposición de tiempos subjetivos. Desde esta perspectiva, la memoria afectiva de Martín no se articula de forma lineal, sino que activa simultáneamente distintas capas del pasado, haciendo que rostros y emociones reaparezcan bajo nuevas formas. Además, en *Al volver la esquina*, Martín parece utilizar a Anita como una especie de pantalla para ocultar su atracción hacia Carlos. Esto se hace evidente en el capítulo XI, cuando, en un intento de besarla, la imagen de Carlos se superpone a la de Anita, deteniendo su impulso:

En esa mínima fracción de tiempo que ahora revivo, siento la atracción que tuvo para mí la sonrisa medio inocente, medio provocativa de Anita y el descubrimiento de cuánto me gustaba y la seguridad de que iba a besarla. Un deseo y una seguridad tan fuertes que sólo una alucinación pudo pararlos: una alucinación extraña debida a las sombras y el reflejo vacilante de la luz en sus facciones. O simplemente el recuerdo de un gesto, como pensé después, ya que hay gestos familiares que se reproducen en personas muy distintas. De lo que estoy seguro es de que vi sobre el rostro moreno y expresivo de Anita la cara adolescente y rubia de su hermano tal como era en el tiempo en que nos conocimos (Laforet, 2004: 115).

Este momento revela cómo la sobreimpresión le sirve a Laforet no solo para conectar recuerdos y emociones, sino también para exponer conflictos internos y deseos reprimidos. Estas sobreimpresiones en la obra de Laforet encuentran un sólido respaldo teórico en el concepto de *duración real* bergsoniano, entendido como la forma en que la conciencia experimenta el tiempo de manera interna y subjetiva. Se trata de una sucesión de estados de conciencia que no están claramente separados, sino que se penetran mutuamente, formando una continuidad fluida y cualitativa. A diferencia del tiempo homogéneo, que se representa como una serie de momentos discretos y yuxtapuestos en el espacio, la duración real es una experiencia dinámica y heterogénea, donde los momentos no se distinguen claramente unos de otros, sino que se funden y se influyen entre sí (Bergson, 1999: 82-99). En este sentido, las sobreimpresiones que experimenta Martín —la imagen de Frufrú, la fusión simbólica entre Anita y Soli, o la irrupción de Carlos en el momento íntimo con Anita— no son meras distorsiones de la memoria, sino manifestaciones de cómo el pasado y el presente se entrelazan en su conciencia, influyendo en su percepción y sus acciones. Laforet consigue así transmitir que memoria y percepción no operan como compartimentos estancos, sino como capas entrelazadas de una misma duración subjetiva.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, la influencia del pensamiento de Henri Bergson en la obra de Carmen Laforet, particularmente en *Al volver la esquina*, se manifiesta como un ejercicio literario complejo en el que tiempo, memoria y percepción se replantean desde un enfoque radicalmente subjetivo.

Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

Laforet incorpora y reconfigura los conceptos centrales de la filosofía de Henri Bergson para articular una estructura narrativa que subvierte la linealidad cronológica y enfatiza la experiencia interna del tiempo. Mediante una serie de recursos —los saltos en el tiempo, las imágenes superpuestas, el empleo de la metáfora cinematográfica—, la autora logra plasmar la complejidad de la experiencia humana, donde el pasado y el presente se entrelazan en una continuidad fluida y dinámica. Esta aproximación refleja la filosofía bergsoniana de la *duración real*, que concibe el tiempo no como una serie de momentos estáticos, sino como un flujo indivisible y cualitativo. Esta innovadora propuesta literaria permite una representación más fiel de los procesos de conciencia y de la forma en que los sujetos configuran su pasado.

La dimensión bergsoniana del relato se ve además enriquecida por la constante irrupción de elementos que remiten al campo del inconsciente: recuerdos reprimidos, proyecciones afectivas, sustituciones simbólicas y conflictos de identidad. En este sentido, la novela se sitúa en un punto de intersección entre filosofía y psicoanálisis, y la ilusión cinematográfica adquiere en este contexto una potencia simbólica: se convierte en dispositivo narrativo capaz de mostrar la simultaneidad del tiempo vivido y la emergencia de contenidos psíquicos no elaborados. La terapia psicoanalítica de Martín Soto sirve como un mecanismo para reconstruir su memoria, revelando cómo los recuerdos olvidados y reprimidos emergen de manera espontánea, modificando su percepción del presente. Este proceso no solo ilustra la naturaleza dinámica de la memoria, sino que también expone los conflictos internos y deseos reprimidos del protagonista, como su atracción hacia Carlos y su relación ambivalente con Anita. La película de la memoria, que el protagonista dirige y comenta, por tanto, no sólo reconstruye un pasado discontinuo, sino que también revela zonas de sombra emocional.

El papel de la introspección es clave en este proceso. Es a través de un ejercicio introspectivo, inducido por el psicoanálisis, que Martín Soto comienza a interrogar su identidad, reordenando fragmentos inconexos de su historia personal y reelaborando vínculos afectivos que habían permanecido ocultos o desplazados. La introspección no es aquí un mero recurso psicológico, sino el mecanismo que permite al personaje cruzar el umbral entre el relato vivido y el relato reprimido, entre la memoria construida y la memoria pura. Gracias a este proceso, la novela despliega una concepción radicalmente interior del tiempo, donde pasado y presente no se suceden, sino que coexisten en una misma duración subjetiva. Además, las sobreimpresiones de imágenes, que fusionan el pasado y el presente, funcionan como una herramienta narrativa que refleja la subjetividad de la experiencia

temporal, alineándose con la idea de Bergson de que la memoria no es un archivo estático, sino un proceso vivo y en constante transformación.

Al volver la esquina representa una renovación literaria que trasciende los límites convencionales del tiempo, pues la temporalidad no es solo un telón de fondo, sino un eje central que configura el significado de la obra. A través de una narrativa que combina elementos psicoanalíticos, filosóficos y estéticos, Laforet logra crear una obra que invita al lector a reflexionar sobre la naturaleza fluida de la percepción y la memoria. Este enfoque forma parte del cambio de rumbo que la autora desea emprender en su narrativa, tal y como señala en el prólogo a *La insolación*, donde expresa su intención de iniciar una nueva etapa en su labor como escritora, caracterizada por un enfoque más consciente y continuado.

En este sentido, la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo* se erige como un testimonio de la capacidad de la literatura para explorar las dimensiones más profundas de la experiencia humana, en diálogo con las ideas filosóficas que desafían nuestra comprensión del tiempo y la memoria. Sin embargo, lamentamos profundamente el extravío de la última de las novelas, *Jaque mate*, cuya pérdida impide dimensionar correctamente el alcance del proceso de renovación literaria que la escritora había emprendido. A pesar de esta ausencia, las dos novelas publicadas de la trilogía ofrecen una reflexión profunda sobre cómo el pasado y el presente se entrelazan en la construcción de la identidad y la percepción. En especial, *Al volver la esquina* confirma que las aportaciones de Carmen Laforet a la narrativa española no se agotan en *Nada*, sino que se proyectan hacia formas más complejas de experimentación literaria. Su trilogía inacabada —y en particular esta segunda entrega— introduce una concepción innovadora del tiempo narrativo, no como cronología externa sino como duración subjetiva en constante transformación. Al representar la memoria como un proceso vivo, fluido y estructuralmente inestable, Laforet se alinea con una sensibilidad moderna que concibe la identidad como construcción dinámica, atravesada por tensiones entre conciencia e inconsciente. Su escritura, al entrelazar filosofía y narrativa, contribuye a renovar el tratamiento del tiempo, la percepción y el recuerdo en la literatura española, abriendo un espacio de reflexión estética en torno a las posibilidades de narrar lo interior sin renunciar a la complejidad formal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGSON, Henri (1936), *El pensamiento y lo movable*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla.
- BERGSON, Henri (1963), *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar.
- BERGSON, Henri (1999), *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Ignacio Caamaño Guerrero (2025), «Duración y memoria: el tiempo bergsoniano en *Tres pasos fuera del tiempo*, de Carmen Laforet», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 97-109.

- BERGSON, Henri (2006), *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Editorial Cactus.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Postmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos.
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.
- FEHSKENS, Matthew (2014), «El bergsonismo literario en el modernismo hispano transatlántico: El caso de Antonio Machado y Rubén Darío» [en línea]. *Magazine modernista. Revista Digital del Modernismo*, 18, en [\[https://magazinmodernista.com/2014/05/01/el-bergsonismo-literario-en-el-modernismo-hispano-transatlantico-el-caso-de-antonio-machado-y-ruben-dario/\]](https://magazinmodernista.com/2014/05/01/el-bergsonismo-literario-en-el-modernismo-hispano-transatlantico-el-caso-de-antonio-machado-y-ruben-dario/) (11/03/2025).
- FRASER, Benjamin (2010), *Encounters with Bergson(ism) in Spain: reconciling philosophy, literature, film and urban space*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- LAFORÉ, Carmen (1963), *La insolación*, Barcelona, Editorial Planeta.
- LAFORÉ, Carmen (2004), *Al volver la esquina*, Barcelona, Ediciones Destino.
- NOÈ, Elisabetta (2007), «Otro paso “fuera del tiempo”: *Al volver la esquina* de Carmen Laforet», *Revista de Literatura*, 138, pp. 559–576.



REESCRIBIENDO EL TIEMPO EN *MADRE DE CORAZÓN ATÓMICO* DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

NOEMÍ ALONSO NICOLÁS

<https://orcid.org/0009-0007-1107-3650>

noemi.alonso.nicolas@uva.es

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen: Este artículo investiga la fractura del tiempo contemporáneo en la obra *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo. Para ello se examina el formato fragmentado de la obra, el cual se presenta como una estrategia estética que busca reconstruir la identidad inherentemente incompleta del ser humano. Además, se consideran las digresiones sobre temporalidad que emergen del texto desde las aproximaciones teóricas de Martin Heidegger, las cuales facilitan un análisis de la cronología contemporánea en constante transformación. A partir de estas nociones, se profundiza en el uso disruptivo del tiempo en la obra, interpretándolo como una práctica memorialística productiva que no solo refleja la complejidad de la percepción temporal actual, sino que también actúa como un medio para la superación de traumas. Este enfoque permite comprender cómo el uso del tiempo en las autobiografías puede ofrecer una visión más profunda sobre la experiencia humana en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: tiempo, autobiografía, identidad, fragmentariedad, escritura terapéutica.

Abstract: This article inquiries into the contemporary fracture of time in Agustín Fernández Mallo's *Madre de corazón atómico*. For this purpose, we examine the fragmented format of the work, which is presented as an aesthetic strategy that seeks to reconstruct the inherently incomplete identity of the human being. In addition, we consider the digressions on temporality that emerge from the text based on the theoretical approaches of Martin Heidegger, which facilitate an analysis of contemporary chronology in constant transformation. From these notions, we delve into the disruptive use of time in the work, interpreting it as a productive memorialist practice that not only reflects the complexity of current temporal perception, but also acts as a means of overcoming traumas. This approach allows us to understand how the use of time in autobiographies could provide a deeper insight into human experience in the contemporary context.

Keywords: time, autobiography, identity, fragmentarity, therapeutic writing.

1. INTRODUCCIÓN

El tiempo es uno de los conceptos centrales en *Madre de corazón atómico* (2024), la última novela de Agustín Fernández Mallo. En una de sus más recientes entrevistas, el autor expresó de manera explícita su intención de investigar la realidad a través de sus textos (Sánchez, 2025), y en este caso, a partir de materiales de su propia vida, describiendo *Madre de corazón atómico* como una obra con profundas reflexiones sobre lo que son la vida, la muerte, la identidad, la pérdida del recuerdo de un ser querido y la memoria (Sánchez, 2025), todos ellos conceptos intrínsecamente relacionados con la noción del tiempo. Además, el entrevistador destacó el enfoque fragmentado característico de Fernández Mallo, señalando que este planteamiento logra captar la ruptura de la subjetividad inherente al mundo digital globalizado en el que vivimos (Sánchez, 2025). Estas observaciones sugieren por tanto que esta obra no solo busca indagar en nuestra contemporaneidad, sino también plantear nuevos cuestionamientos sobre la temporalidad, por lo que el objetivo de este artículo es investigar la fractura del tiempo contemporáneo que se expone en *Madre de corazón atómico*. Esta temática, por otra parte, es asimismo rastreable a lo largo de toda la producción de Fernández Mallo, siendo algunos ejemplos representativos *El hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011), *Proyecto Nocilla* (2013), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)* (2018) o *Ya nadie se llamará como yo + Poesía reunida (1998-2012)* (2015).

Las ficciones autobiográficas, como la que aquí se analiza, constituyen un objeto de estudio idóneo para la exploración de la identidad, dado que permiten una introspección profunda en la construcción del yo. Siguiendo la línea de pensamiento propuesta por Martin Heidegger en *Ser y tiempo* (2003), sostenemos que el análisis del tiempo y su impacto en nuestras vidas son herramientas esenciales para la configuración de nuestra identidad. Este fenómeno se manifiesta en diversas autobiografías recientes, donde el tiempo adquiere un papel significativo tanto en la estética como en las tramas, posiblemente como respuesta a un contexto sociohistórico cada vez más heterocrónico. A su vez, al igual que lo han señalado autores como Paula Sibilia (2008), Nora Catelli (2007) o Miguel Ángel Hernández (2020), este hecho enlaza con la aparición de las nuevas tecnologías, la revolución digital y sus implicaciones sociológicas, que han contribuido enormemente a repensar la cronología tradicional.

Para representar esta nueva percepción e interpretación del tiempo, autores como Fernández Mallo a menudo emplean técnicas relacionadas con la fragmentariedad, que reflejan la escisión perceptiva de la realidad. Con este fin, abordamos brevemente la discusión sobre lo fragmentario, siguiendo la clasificación de Vicente Luis Mora entre lo fragmentado y lo discontinuo (2022: 21-26). Clasificamos *Madre de corazón atómico* dentro del primer grupo, ya que presenta indicios de una totalidad descompuesta en fragmentos que el lector va ensamblando según las directrices del autor, revelando así un conjunto desquebrajado. En el presente artículo examinamos pues el uso del tiempo en la obra de Fernández Mallo, que consideramos disruptivo dado que intenta abrir nuevas vías para la concepción de la realidad, alineándose de manera más adecuada con nuestro sentir de época. En la terminología propuesta por Miguel Ángel Hernández (2020: 53), defendemos que esta novela puede ser entendida como una práctica memorialística productiva al utilizar el pasado como una herramienta activa para la transformación del presente, facilitando así la superación del trauma asociado a la muerte de su padre. En estos términos, Victoria Eugenia Díaz Facio Lince, en su estudio sobre las memorias del duelo, analiza las funciones terapéuticas que cumple la escritura en relación con la experiencia de la pérdida, sosteniendo que «introducir la muerte en el discurso desempeña la función de una ceremonia de entierro en la que [se] les otorga un lugar en el pasado a los muertos, mientras [se] abre y ordena el espacio del presente para los vivos» (2019: 18). Por tanto, esta obra, como muchas otras escrituras autobiográficas, narra la vida del autor con el propósito de desentrañar una experiencia vivida, un suceso o un evento traumático, con el fin de revelar algo que únicamente la escritura tiene la capacidad de generar y, posiblemente, comunicar a la conciencia y a la memoria de los demás.

2. EL SER Y EL TIEMPO: LA EXPLORACIÓN DE LA IDENTIDAD EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS COMO UNA INDAGACIÓN TEMPORAL DEL YO

Fernández Mallo, en un ejercicio introspectivo y autobiográfico, construye un relato que, más que narrar un pasado personal, busca una reflexión profunda sobre el presente, el sentido de la vida y la relación que el ser humano entabla con el tiempo. Por ello, es necesario abordar algunas consideraciones sobre el género autobiográfico en el que se inscribe y su vinculación con el contexto sociohistórico contemporáneo, así como con la reflexión sobre la temporalidad.

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

La revolución digital del siglo XXI y los cambios socioculturales que trajo aparejados han sido fenómenos ampliamente analizados. Junto con conceptos como sociedad del espectáculo o sociabilidad líquida, se han acuñado los términos *giro subjetivo* o *giro autobiográfico* para señalar el cambio hacia la centralidad del yo en la sociedad, reflejado por ejemplo en la transición del retrato de los otros al *selfie*, o en la obsesión con las narraciones del yo (Catelli, 2007: 13). Este giro ha provocado una expansión de narrativas autobiográficas, como los *reality shows* o las autobiografías literarias, tanto en Internet como en otros formatos, dando lugar a una verdadera «sed de realidad, un apetito voraz que incita a consumir vidas ajenas y reales» (Sibilia, 2008: 41). Pero lo que resulta particularmente relevante para nuestro estudio es que, en el ámbito literario, en un gran número de estos textos autobiográficos encontramos también espacio para la reflexión temporal, como por ejemplo en: *Tiempo de vida* de Marcos Giral Torrente (2010), *Conjunto vacío* de Verónica Gerber (2015), *Ordesa* de Manuel Vilas (2018), *Los llanos* de Federico Falco (2020) o *Libro de familia* de Galder Reguera (2020), entre otros.

En lo concerniente a las teorías sobre autobiografía literaria es indispensable referir al concepto de «pacto autobiográfico» introducido por Philippe Lejeune, según el cual entre el autor y el lector se establece un acuerdo convencional en el que ambos asumen que los hechos presentados en la obra son verídicos y se refieren a la realidad (1994: 82-83). A pesar de que no hay distinciones formales entre una novela en primera persona y una autobiografía en términos de contenido textual, existen diferencias en relación con el paratexto, específicamente en la página del título donde se encuentra el nombre del autor (Lejeune, 1994: 51-52). Esta información nos proporciona detalles sobre la conexión entre el autor y la identidad del narrador-personaje, completando así el triángulo autor-narrador-personaje como una misma persona (Lejeune, 1994: 56-61). En este contexto, resulta relevante no solo que Fernández Mallo figure como autor y personaje de su obra, sino la ambigua naturaleza genérica que adopta *Madre de corazón atómico* desde el peritexto editorial (Genette, 2001: 25-35), clasificándola como novela en la contraportada mientras el subtítulo de la anteportada reza *Una historia verdadera*. Esto refuerza el carácter verídico de la obra, en línea con el *pacto autobiográfico* de Lejeune y del denominado *pacto de no ficción*, definido por Pozuelo Yvancos como un acuerdo de lectura que establece la dimensión de autenticidad reclamada por el autor (2022: 688). Desde nuestro punto de vista, proponemos denominar el texto como *ficción*

autobiográfica, ya que este término refleja la tensión entre los dos polos que se manifiestan en la obra, en consonancia con el concepto de *autofiguraciones* de Pozuelo Yvancos:

Un tipo de narraciones autobiográficas confesionales que, aunque presentadas o editadas como novelas, terminan siendo testimonios o fragmentos de vida. [...] un tipo de figuración que, aunque sea un yo imaginario e indisimuladamente literario, no siempre es ficcional en el pacto establecido o buscado por el lector, pues no disimulan remitir a experiencias propias que se proclaman importantes para el sujeto que escribe y que contienen posiciones autobiográficas ciertas al margen de la ambigüedad (2022: 679).

Consiguientemente, este tipo de textos ofrecen un rico campo de estudio sobre la conformación de las identidades y cómo estas pueden verse afectadas por los nuevos devenires históricos. En su libro *La intimidad como espectáculo*, Paula Sibilia cuestiona «de qué manera estas transformaciones contextuales afectan los procesos mediante los cuales se llega a ser lo que se es» (2008: 19), en otras palabras, cómo todas las mutaciones advenidas con la revolución digital impactan los diversos modos de ser. Tomando esto como pretexto, las narrativas autobiográficas pueden ser entendidas como espacios en los que los escritores exponen sus herramientas de autoconocimiento, como si la escritura les confiriese la capacidad de crear su conciencia de la realidad. En este sentido, Sibilia afirma que «el lenguaje no sólo ayuda a organizar el tumultuoso fluir de la propia experiencia y a dar sentido al mundo, sino que también estabiliza el espacio y ordena el tiempo, en diálogo constante con la multitud de otras voces que también nos modelan, colorean y rellenan» (2008: 38).

Por eso, en esta era del ego desmedido y en medio de esta velocidad irreflexiva, Fernández Mallo nos trae un ejercicio de memoria viva, para abrir el tiempo y pausarnos a tasar qué relación afectiva tenemos con el pasado. En su ensayo *Ser y Tiempo* (2003) el filósofo Martin Heidegger aborda el tiempo como un medio esencial para comprender la naturaleza del ser humano. Introduce el concepto del *dasein* (2003: 30-35), o *ser-ahí*, para plantear la cuestión ontológica del ser en su vinculación con la temporeidad. En este contexto, investiga la necesidad del *estar vuelto hacia la muerte*, idea que induce a la comprensión de nuestra finitud e interpela a la naturaleza inherentemente inacabada del ser, concebido como un *poder-ser* constante (2003: 257). Además, para aproximarse a una comprensión auténtica de la existencia, propone una existencia fáctica, entendida como la referencia a la experiencia cotidiana como única instancia válida para la interpretación de la conciencia (2003: 311). A tal efecto, Heidegger afirma que «la cuestión de la existencia ha de ser resuelta siempre tan solo por medio del existir mismo» (2003: 35). Para alcanzar tal comprensión, Heidegger sostiene que es necesario abandonar la concepción vulgar del tiempo, es decir, actuar con

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

autonomía al margen de una delimitación existencial predeterminada, abrirse de modo que se pueda explorar libremente la temporeidad y analizar las posibilidades de la existencia del *dasein* y del ser (2003: 321-323).

Fernández Mallo se hace eco en su novela de tales nociones —quizá de forma consciente— y nos va desbrozando en ella su *dasein*, su *ser-abí*, a través de los hechos que él selecciona como los conformadores de su historia y que nos llegan a los lectores por medio de una narrativa que parece querer deshacerse de los dogmas temporales que mencionaba Heidegger. Borja Cano Vidal afirmaba a este respecto «la dificultad para percibir la experiencia temporal, que [...] no resulta ajena a la creación literaria reciente, de ahí que ciertas escrituras del panorama actual en lengua española revelen su contrariedad y reverso reivindicando un panorama más amable» (2023: 226). De este modo, Fernández Mallo nos propone una experiencia narrativa temporalmente transgredida, más adaptada a la realidad interpretativa de nuestra experiencia temporal, «que implica el desajuste ocasional, percibido por el sujeto, entre la extensión del tiempo medida por un reloj, de naturaleza paramétrica, y la percepción, de naturaleza propiamente distensiva, que de tal duración elabora su conciencia» (Toboso Martín, 2003: 5). Así pues, es sintomática la siguiente cita con la que Fernández Mallo dice haber podido empezar su libro: «los años han muerto pero al tiempo no le ha pasado nada» (2024: 11), que remite directamente a esa disociación entre nuestra percepción temporal y el flujo natural y constante del tiempo.

En esta línea, el propio autor define su creación como un «haz de recuerdos tecleados» (2024: 235), lo que resalta dos dimensiones clave en su escritura: la memoria y su anclaje en el tiempo presente. La palabra *recuerdos* evoca el pasado, que trae a colación el factor temporal que inunda toda la obra; mientras que *tecleados* introduce el elemento contemporáneo de la tecnología, el presente y el acto mismo de escribir. Este doble eje temporal —el pasado, desde la memoria, y el presente, desde el proceso de escritura— se complejiza en la narración a través de múltiples motivos y técnicas hasta transformarse en el tiempo topológico que anticipaba Fernández Mallo en su *Teoría general de la basura*:

El tiempo es algo que no avanza según una recta y sí según un entrelazamiento de capas de momentos históricos que en ese apilamiento se van cediendo materiales las unas a las otras por una especie de ósmosis o capilaridad, lo cual fructifica en una red de relaciones, afectos y conceptos. El tiempo de las obras así vistas, no es un tiempo vectorial, no es un tiempo cronológico sino un tiempo topológico (2018a: 165).

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

El tiempo desde esta concepción permite una comprensión más compleja de la experiencia humana y la memoria, continuamente en proceso de reconfiguración y reinterpretación. Por tanto, el artista traza aquí una nueva extensión del tiempo a través de su texto, una nueva forma de experimentarlo que supone una rotura con la manera tradicional de interpretar el complejo fenómeno temporal. De esta forma, el relato se inicia con la muerte de su padre y Fernández Mallo nos ofrece sus vivencias como un cristal quebrado por tal suceso. Él guía nuestra mirada a través de las esquirlas, algunas simultáneas, otras separadas en el tiempo, algunas con conexiones claras entre sí y otras demasiado distantes como para reconocer sus nexos. En cualquier caso, en la obra se nos hace partícipes de la contemplación de un espejo identitario, el del autor, que en su vinculación al tiempo se transforma en una potente herramienta filosófica.

3. EL FRAGMENTO Y LA MENTE: UNA APROXIMACIÓN A LA ESCISIÓN PERCEPTIVA DE LA REALIDAD, LA MEMORIA Y LA LITERATURA

Una de las premisas de las que parte este texto es precisamente la escritura terapéutica, que se identifica en gran medida con la técnica de plasmar el flujo de la conciencia, buscando una forma de sanación mediante la externalización de pensamientos y emociones (Kohan, 2013: 28, 48; Mendive Moreno, 2017: 13-14). De hecho, Adorna Castro evidencia cómo, ya desde la filosofía aristotélica, el término catarsis fue adaptado del del contexto médico, donde se refiere al proceso de eliminación de sustancias perjudiciales del organismo, para ilustrar cómo las artes, y en particular la tragedia, facilitan a la psique la liberación de aquellos elementos que la agobian y sobrepasan (Adorna Castro, 2013: 11). Esto no hace sino subrayar que, desde hace siglos, tanto la lectura como la escritura han sido reconocidas como medios para que las personas se liberen de ciertos sufrimientos y alcancen un mayor estado de bienestar. En *Madre de corazón atómico*, siguiendo la reflexión heideggeriana sobre el *estar vuelto hacia la muerte* como punto de partida hacia la reconciliación personal, la muerte del padre se convierte en el catalizador para cuestionarse a sí mismo y su relación con el mundo. Este proceso de reconstrucción autobiográfica es, por tanto, un intento de sanar los fragmentos de una vida atravesada por la pérdida.

En la narración de este proceso de escritura, entendemos que la experiencia individual, y especialmente la biográfica, no puede ser íntegramente reconstruida, es decir, resulta irreductible a la totalidad. Como señala Vicente Luis Mora, «solo podemos aspirar a fragmentos o retazos de la misma, a recuerdos parciales entrevistados como en un sueño»

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

(2022: 43); o en palabras del propio Fernández Mallo: «ese carácter de incompletitud emocional del cual la humanidad al completo participamos» (2024: 112). De esta manera, su ficción autobiográfica representa la psicología de la impotencia humana, encarnada en la fragmentación que, como afirma Mora, «es un modo de aceptar que [...] es difícil que siendo finitos podamos aspirar a entender o representar con propiedad conceptos infinitos» (2022: 50). Esta idea se relaciona con la noción de la existencia humana como incompleta y siempre en proceso de Heidegger, lo que refuerza la concepción de la fragmentación no solo como técnica literaria, sino como una representación fiel de nuestra condición existencial.

La fragmentariedad en la literatura contemporánea, y específicamente en la obra de Fernández Mallo, responde al *zeitgeist* de nuestra época, caracterizada por la rapidez y la brevedad. El fragmento refleja una era dominada por prácticas como el *scrolling* en redes sociales, el zapeo televisivo y la estructura serial de los programas, elementos todos ellos que se traducen en una literatura que también busca, por medio de la atomización, captar la velocidad y la interconexión propias del mundo actual (Mora, 2021: 1007). El propio título de la obra, *Madre de corazón atómico*, refleja esta fragmentariedad. La alusión al átomo, vinculada también irónicamente a la profesión de Fernández Mallo como físico atómico, se erige como un símbolo que conecta diversos elementos de la novela, creando una red de significados que van desde la referencia a *Atom Heart Mother* de Pink Floyd (2024: 59-61), pasando por la carátula de tal disco cuya vaca nos recuerda al viaje del padre por Estados Unidos (2024: 53-56 y 87), hasta la lengua que allí se habla, el inglés, como aquella que preña la palabra *mother* que da cierre al libro (2024: 236-237). Esta red, que crece y se expande a lo largo del texto, contribuye a una construcción de la identidad del autor como un conjunto de fragmentos interconectados, esas esquirlas que mencionábamos anteriormente.

Fernández Mallo, que no es ajeno a los movimientos del campo teórico-literario, reflexionaba sobre la naturaleza del fragmento en la literatura en su artículo «A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo», donde plantea la cuestión de cómo una obra literaria puede, al mismo tiempo, ser fragmentada y adoptar la forma de un mundo hiperconectado (2018b: 42). Su respuesta se encuentra en el concepto de *red de libre escala* (2018b: 43), que describe como una estructura de conexiones espontáneas que garantizan la mayor interconectividad y rapidez de intercambios de contenidos entre sus nodos. Esta red, aunque fragmentada, se opone a la fragmentación clásica al estar organizada de forma que permite una interconexión total. Para Fernández Mallo, este tipo de escritura es lo que él mismo denomina como

postpoesía, el tipo de fragmentarismo que, según sus propias palabras, atraviesa toda su obra (2018b: 44).

Es importante subrayar que la fragmentariedad o lo fragmentario ha sido ampliamente estudiado y discutido (Gómez Trueba y Venzón, 2022: 11-19). A tal efecto resulta iluminadora la distinción que propone Mora entre lo discontinuo y lo fragmentado: lo discontinuo muestra algo que ha sido quebrado con la intención de mostrar que nunca fue realmente sólido, a la vez que tiende hacia la rotura y la dispersión; mientras que lo fragmentado se nos presenta como un objeto roto que aparece representado por sus grietas, donde existen una serie de puntos que conforman una red conceptual que alcanzamos a vislumbrar parcialmente y cuya totalidad intuimos (2022: 40). Siguiendo esta clasificación, *Madre de corazón atómico* puede considerarse obra fragmentada, en la que sus piezas no aparecen desordenadas ni dispersas, sino organizadas en una red interconectada, en la que la narración se dilata y se desvía en episodios diversos que, lejos de romper la estructura, la enriquecen con una experiencia estética propia más adaptada a nuestra percepción de la realidad.

Esta noción de lo fragmentado entronca directamente con la crítica que Fernández Mallo realiza a lo que él denomina la *falacia del fragmentado* en la literatura:

Respecto a la estructura interna de una obra, acostumbra a decirse que es fragmentada cuando no es posible asignarles un curso temporal a sus partes, o lo que es lo mismo, cuando se nos aparece como una sucesión de imágenes que solo podemos filiar a una espacialidad. [...] Como si el tiempo a tales propósitos se hubiera anulado. Pero ello no impide que no podamos ordenarlos conceptualmente, atendiendo a criterios no temporales (2018a: 194).

Para él, el concepto de fragmentación no implica necesariamente la desorganización temporal, sino una reorganización conceptual que trasciende la linealidad del tiempo. En su opinión, la estructura fragmentaria debe ser entendida como una estructura que permite una comprensión conceptual más allá de las limitaciones del tiempo lineal. Si trasladamos esta reflexión a la obra que aquí nos atañe, observaremos que esta preocupación por la fragmentación y el tiempo queda perfectamente evidenciada hacia el final de la obra, cuando el autor alcanza a comprender que lo que necesitaba para completar su relato no era solo una idea abstracta de los fragmentos, sin una dimensión carnal que los uniera en un todo.

De este modo, la fragmentariedad en *Madre de corazón atómico* cumple una doble función: es tanto una técnica estructural narrativa como una postura estética que refleja la

condición fragmentada de la experiencia humana y de la mente, cuya reconstrucción total parece, en última instancia, inalcanzable.

4. EL TIEMPO DISRUPTIVO: EL PASADO COMO HERRAMIENTA ACTIVA PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL PRESENTE

En uno de sus ensayos, Jorge Carrión sostiene que «el realismo de nuestra época es necesariamente traumático» (2015: 56), y reflexiona sobre el concepto de una vanguardia estratégica, una neovanguardia que busca la transgresión, pero no en términos convencionales, sino como un intento de sustituir la ruptura por la exposición. Dicho de otro modo, propone exponer la crisis, su colapso y sus ruinas para abrir un nuevo camino de reconstrucción. Este realismo traumático que propone Carrión se fundamenta en lo abyecto, en la cultura de la remezcla, y rechaza tanto el realismo tradicional como la noción de un único lenguaje para narrar la realidad (2015: 56-57). De esta forma, cabría interpretar este tipo de realismo como alejado de la tradición y distanciado de la línea establecida, que aboga por formas híbridas de representar lo real y por concepciones alternativas de la realidad que se encuentran fuera de lo canónico. Sobre esto se posicionaba el propio Fernández Mallo de forma muy similar:

Quando en el *continuum* del presente aparece un conflicto se hace necesario metaforizarlo, ritualizarlo de algún modo. [...] De no existir tales ritos metafóricos, el flujo temporal se detendría, no circularía, el propio tiempo se inflaría como un globo para estallar el presente ante nuestros ojos. Todo un duelo tras un mal trance personal, o todos los relatos elaborados acerca de catástrofes colectivas no tienen otra función que poner de nuevo en marcha la correa del tiempo, la realidad, a través de metáforas (2018a: 327).

La obra *Madre de corazón atómico* constituye un ejemplo pertinente para ilustrar esta propuesta estética, donde el autor nos exhibe los restos de la crisis vital provocada por la pérdida de su padre, como un remix de momentos vitales y experiencias que se superponen entre sí y se fusionan con sus percepciones, sus sentimientos e ideas, abriendo de esa manera ese nuevo camino necesario para la sanación. Como él mismo llega a formular: «todo detalle que fijamos en la memoria y después ascendemos a recuerdo lo hacemos para que tarde o temprano aflore como nudo sentimental, como generador de un conflicto» (Fernández Mallo, 2024: 94-95). Este entramado se vuelve claramente perceptible al analizar la dimensión temporal que recorre toda la obra, la cual transgrede la linealidad temporal y presenta un espíritu combativo que busca precisamente abrirse a nuevas posibilidades.

El carácter disruptivo del tiempo en *Madre de corazón atómico* puede entenderse a través de las reflexiones que plantea Miguel Ángel Hernández en su libro *Arte a contratiempo*, donde

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

esboza las diferencias entre prácticas memorialistas productivas e improductivas, es decir, si se trata de una celebración ingenua, nostálgica y sentimental del pasado, limitándose a un pasado personal y sin relacionar activamente este pasado con nuestro presente, o bien si actúa de forma contraria (2020: 53). A pesar de que pueda tener algún resquicio de nostalgia sentimental, *Madre de corazón atómico* es eminentemente una obra productiva cuya mirada retrospectiva sirve para reflexionar y cuestionar el presente. Fernández Mallo no presenta un pasado para que nos deleitemos en el recuerdo, sino que es la vía utilizada para repensar su ahora:

Lo antiguo no existe, se trata de un invento puesto en marcha por el mercado de la nostalgia. [...] El presente todo lo actualiza. Lo valioso de todas esas cosas que llamamos antiguas no radica en cantar o llorar su pérdida, sino en todo lo contrario: traerlas al hoy para ver cómo construyen nuestro presente. Digo esto para decir que lo mismo ocurre con los muertos, especialmente si son nuestros progenitores (2024: 136-137).

En la misma dirección, la presencia constante del motivo de las vacas con su inmutable rumiar podría interpretarse como una metáfora de lo que hace precisamente aquí Fernández Mallo con sus recuerdos y anécdotas personales, revisitarlos una y otra vez para sacar de ellos su esencia, la energía que necesita para continuar con su viaje vital (2024: 26-27). Este enfoque de la memoria como una herramienta activa de reflexión sobre el presente convierte a la obra en un ejercicio de escritura terapéutica. De hecho, ya en la segunda página del libro se nos dice: «Tras doce años escribiendo estas páginas llegas a una inesperada y magnífica conclusión: la muerte es una clase de resurrección, no es un final sino un punto de partida» (2024: 12), precisamente porque esta obra sobre la muerte del padre, al final del libro, es transformada en eclosión. Se sumerge en el pasado para tener un futuro, es una vuelta atrás para accionar el movimiento hacia delante. Como él mismo afirmaba años antes en su ya mencionado ensayo *Teoría general de la basura*: «El pasado viene al presente para construirnos hoy, para hablarnos de cómo somos hoy. Una arqueología que no da a luz a la nostalgia de un pasado sino a la construcción de una identidad hoy» (2018a: 168).

De este modo, el autor construye un panóptico vital, su particular espejo roto y nos invita a recorrerlo al hilo de sus cavilaciones, dándonos una perspectiva concreta sobre lo que supone el paso del tiempo. En esta obra se nos hace evidente la diferenciación entre tiempo físico —el de los relojes, calendarios y cronómetros— y el tiempo subjetivo —el experimentado por la conciencia humana—, precisamente porque el tiempo narrativo no avanza de forma objetiva, sino que se dilata o se comprime dependiendo de la situación, de

la reflexión o del estado emocional del autor (Toboso Martín, 2003: 6). Esta dinámica explica la estructura narrativa de la novela en su conjunto y de cada uno de sus capítulos, donde los eventos no se presentan en orden cronológico, sino que se organizan de manera heterogénea, obligando al lector a interpretar el orden de los acontecimientos. Además, la separación entre las distintas anécdotas es difusa, ya que se presentan de forma continua y sin una clara delimitación entre su inicio y su conclusión. Un ejemplo ilustrativo de esta técnica narrativa se encuentra en el capítulo comprendido entre las páginas 117 a 124. Este capítulo comienza con el autor acompañando a su padre hospitalizado y para reflejar la intranquilidad de esa espera, vemos una puntuación marcada, con frases cortas y escuetas que evocan el estilo de un informe médico: «Habitación 405. Cierro la ventana. Consulto el reloj, 11.30 am. Circulo por el breve pasillo que separa las dos camas» (2024: 117). A continuación, sin ningún tipo de transición, se narran una serie de eventos significativos ocurridos entre 1999 y 2002, tras su divorcio, mientras el autor residía en un pueblo de Mallorca: la única visita que le hicieron sus padres (2024: 118), la primera fiesta a la que asistió allí (2024: 119) o el descubrimiento de la leyenda de suicidio que se asociaba a la casa que alquiló (2024: 120). Estos hechos tampoco figuran ordenados cronológicamente, ni se distingue el inicio de una historia del comienzo de la siguiente, lo que exige una lectura atenta por parte del lector. Sin embargo, al final del capítulo, el autor hace referencia a ello describiendo un «enloquecido orden, una disposición de cosas que las historias generan por sí mismas» (2024: 124). De modo que, en este caso particular, este estilo refleja una etapa de desequilibrio emocional tras el divorcio.

Como vemos, esta fragmentación temporal que rompe con la cronología objetiva va ampliando su significación y permite representar la complejidad de la percepción temporal humana a menudo alterada por traumas y deseos. La narración se estructura frecuentemente de manera entrecortada, conectando de forma no convencional recuerdos e imágenes, un proceso que, como argumenta Miguel Ángel Hernández refleja una concepción del «tiempo como algo abierto y manipulable donde pasado, presente y futuro se encuentran conectados y en constante proceso de construcción» (2020: 24). Un buen ejemplo de ello se encuentra en el capítulo inmediatamente anterior al ya comentado (Fernández Mallo, 2024: 109-116), donde se manifiesta de manera evidente la manipulación del tiempo a través de la narración. Mientras espera en el hospital, el autor recibe un correo sobre una cena de antiguos alumnos y, al mirar por la ventana, observa la casa de uno de esos compañeros de clase en la que no había reparado antes. En ese momento, vislumbra la silueta de alguien en el interior y

reflexiona: «Me pareció entonces estar espiando mi propio pasado, y aparté la vista. ¿No es cierto que a veces sentimos el pudor de espiarnos a nosotros mismos?» (2024: 113). Después, Fernández Mallo se introduce la mano en el bolsillo y encuentra una factura, lo que provoca su regreso a la realidad temporalmente, que pronto es de nuevo abandonada para ahondar en elucubraciones sobre el significado personal que tiene este objeto para él. Entonces, el autor recuerda un momento en el que la pérdida de memoria de su padre ya era avanzada y van a tomar chocolate con churros, siendo esta la primera y última vez que lo hacen a solas. Ese día su padre le insta a conservar la factura, que el autor describe como «el objeto que de pronto nos convertía en un padre y un hijo para un final. [...] Resumía y al mismo tiempo consolidaba la particular relación de toda una vida» (2024: 116). Así, el capítulo presenta una amalgama de momentos vitales con tal maestría que nos resultan casi imperceptibles los saltos en la perspectiva y en el tiempo que acaban de ser descritos. Mientras Fernández Mallo espera en el hospital su mente divaga hacia momentos del pasado, vuelve a sus recuerdos una y otra vez para establecer nuevas conclusiones sobre la vinculación de estos hechos con su presente y solo son momentos puntuales de realidad los que consiguen extraerlo de su mente. En última instancia, como lectores, somos testigos de esta serie de imágenes y hechos entrelazados hábilmente, siempre manipulados por la memoria de Fernández Mallo, que reconfigura el tiempo en cada instante en función de sus necesidades.

Al hacer este tipo de ejercicios, Agustín Fernández Mallo cuestiona y explora la linealidad y unidireccionalidad temporal, lo que también se percibe, por ejemplo, a través de metáforas visuales, como la de la pantalla del ordenador que su padre deja encendida tras una videollamada con él, suscitando así una sensación de tiempo dislocado que se ve prolongada por la contemplación del atardecer sobre el despacho de su progenitor (2024: 45-49). En esta potente metáfora visual vemos también la idea de Internet como la suma de todos los tiempos (Fernández Mallo, 2018a: 171), que como los propios nombres de los capítulos («Antes», «Después», «Absolutamente después»), indican esos nuevos sentidos del tiempo que generan ambigüedad y que son traídos aquí para ser explotados, para buscar nuevos tiempos que funcionen mejor, más acordes con nuestro sentir generacional. A este respecto es asimismo llamativa la inclusión de fotografías como una suerte de tiempo suspendido que no son memoria ni documento, sino una invitación al diálogo y la reflexión (Fernández Mallo, 2024: 180); unas imágenes que suelen obedecer a una estética *low-fi*, precarizada, sarcásticamente «como si la definición y la claridad absoluta de la imagen las alejasen de la

realidad» (Miguel Ángel Hernández, 2020: 191). Son también frecuentes los motivos de continuidad, repetición y ciclicidad que inserta el autor en la novela: el relato que escribe para *El País* sobre las primeras veces y el concepto de *ritornello* (Fernández Mallo, 2024: 125); los *Siete Problemas Del Milenio*, de los cuales seis son problemas irresueltos, que tienen un carácter también inacabado, de tiempo que les espera y que en forma de pegatinas él ha distribuido por diferentes lugares del mundo (2024: 129-132); o la reflexión sobre esa ausencia absoluta de tiempo que suponen los momentos previos a tu concepción y que sin embargo, de algún modo, pueden acabar impactando tu vida (2024: 195). En la obra de Fernández Mallo, todas estas significaciones se entrelazan para generar una sensación global de un tiempo que se aleja de nuestras experiencias habituales, constituyendo así una subversión temporal que se intensifica a medida que avanza la narrativa y que nos invita a reflexionar sobre nuestro propio tiempo de vida. Como señala el autor, sus palabras poseen un «tono de cuaderno de bitácora, de personas que exploran aguas que por mucho que sean navegadas siempre le serán extrañas, viajeros que se adentran en un mar que termina en una catarata: la vida» (2024: 11).

Finalmente, en un momento de revelación, el autor descubre que lo que realmente le faltaba era la carnalidad representada por su madre, que a su vez simboliza su vínculo con su padre. Esta iluminación se manifiesta de manera simbólica a través de la transcripción manuscrita de todo el libro, que culmina con la palabra *mother* (2024: 236-237). Cristina Rivera Garza, en su breve ensayo *Nadie escribe en soledad*, menciona la idea de «producir presente» mediante el contacto con la materialidad y la necesidad de los afectos (2023). En la novela de Fernández Mallo, se nos invita a experimentar ese roce con los elementos de su vida: los textos que ha escrito, las fotografías que ha tomado a lo largo de los años y las narraciones de sus experiencias familiares y de infancia. Este contacto con su historia personal es lo que propicia su sanación, alcanzando un punto culminante cuando escribe a mano, es el acto de conexión con lo material y lo tangible lo que le permite abrir los ojos y transformar su presente. En ese momento, Fernández Mallo encuentra lo que había estado buscando, lo que le da sentido a su existencia y, por ende, a la estructura misma de la obra. En definitiva, lo que ha cambiado no es el curso de los acontecimientos, sino la perspectiva adquirida a lo largo del tiempo lo que permite al escritor alcanzar una comprensión más profunda de su ser y su existencia. Así pues, el paso del tiempo y la reflexión que de ello hace son fundamentales para que Fernández Mallo pueda reevaluar su identidad y determinar los pasos a seguir tras este proceso curativo.

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

5. CONCLUSIONES

A pesar de nuestro afán demiúrgico irremediable, el tiempo perdura siendo un fenómeno incomprensible e incontrolable, lo que sigue alimentando nuestra fascinación por él. La ficción autobiográfica de Fernández Mallo, al igual que muchas otras en la actualidad, se adentra en esta compleja temática, reflejando un momento histórico de crisis ontológica impulsada por la revolución digital y los cambios sociales que la acompañan. Al desglosar el régimen temporal de su propia vida desde la perspectiva de su yo, Fernández Mallo nos invita a explorar un espacio inhabitado por el constructo del tiempo, un lugar donde los múltiples tiempos de vida se entrelazan y suspenden en una constante reconfiguración. A través de su escritura el tiempo se vuelve flexible, maleable, para poder dar forma a una experiencia suspendida, en la que los recuerdos y las emociones se traspasan de una capa temporal a otra. Si bien la fragmentación puede ser la forma elegida para expresar estas ideas, en su trasfondo resalta la naturaleza no lineal del tiempo y el papel del artista como explorador de estos modelos. Fernández Mallo nos desafía a cuestionar nuestras concepciones temporales desnaturalizando prácticas comunicativas que a menudo pasamos por alto. El autor encuentra en la escritura una herramienta para lidiar con su vida y trascender el dolor, haciendo de la vida fragmentada tal como él la percibe una vía para dar sentido a su existencia. La disrupción temporal que caracteriza su obra, lejos de representar un vacío, se convierte en el espacio donde el autor reconstruye su identidad, donde el tiempo se presenta como una red flexible que conecta los fragmentos de la memoria y el ser. Así, *Madre de corazón atómico* supera la mera narración de la muerte y la pérdida, convirtiéndose en un testimonio de cómo la reinterpretación del tiempo puede abrir nuevas dimensiones de comprensión y reconfiguración de la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNA CASTRO, Reyes (2013), *Practicando la escritura terapéutica: 79 ejercicios*, Bilbao, Descle & Brouwer.
- CANO VIDAL, Borja (2023), «Un esbozo de felicidad: espacio, tiempo y escritura en *Los llanos*, de Federico Falco», en Juan Antonio González Iglesias y Guillermo Aprile (eds.), *La felicidad en la historia. Representaciones literarias de la felicidad desde la antigüedad al presente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 225-236.
- CARRIÓN, Jorge (2015), «¿Son las series arte contemporáneo?», en Adriana Amado y Omar Rincón (eds.), *La comunicación en mutación. Remix de discursos*, Bogotá, Ars Docendi, pp. 49-57.
- Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

- CATELLI, Nora (2007), *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- DÍAZ FACIO LINCE, Victoria Eugenia (2019), *La escritura del duelo*, Medellín, Ediciones Uniandes.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2015), *Ya nadie se llamará como yo; Poesía reunida: (1998-2012)*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018a), *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018b), «A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo», en Adolfo R. Posada y Mihai Iacob (eds.), *Narrativas mutantes*, Bucarest, Ars Docendi, pp. 42-44.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2024), *Madre de corazón atómico. Una historia verdadera*, Barcelona, Seix Barral.
- GENETTE, Gérard (2001), *Umbrales*, México, Siglo Veintiuno.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa y VENZON, Ruben (2022), «El “fragmentarismo” a debate», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlín, Peter Lang, pp. 11-19.
- HEIDEGGER, Martin (2003), *Ser y tiempo*, Jorge Eduardo Rivera ed., Madrid, Editorial Trotta.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2020), *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal.
- KOHAN, Silvia Adela (2013), *La escritura terapéutica: claves para escribir la vida y la creación literaria*, Barcelona, Alba.
- LEJEUNE, Philippe (1994), «El pacto autobiográfico (1973)», en Ana Torrent trad., *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- MENDIVE MORENO, Noelia (2017), *Transformación emocional: un viaje a través de la escritura terapéutica*, Bilbao, Desclee de Brouwer.
- MORA, Vicente Luis (2021), «La estrategia de Chopin: modos fractales, reticulares y fragmentarios de escritura narrativa en español de finales del XX y principios del XXI», *RILCE*, vol. 37, n.º. 3, pp. 1002-1023.
- MORA, Vicente Luis (2022), «Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa», en Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, Berlín, Peter Lang, pp. 21-59.
- POZUELO YVANCOS, José María (2022), «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 673-696.
- Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.

- RIVERA GARZA, Cristina, «Nadie escribe en soledad», *Revista Anfibia*, en [\[https://www.revistaanfibia.com/cristina-rivera-garza-no-ficcion-nadie-escribe-en-soledad/\]](https://www.revistaanfibia.com/cristina-rivera-garza-no-ficcion-nadie-escribe-en-soledad/) (22/06/2023).
- SÁNCHEZ, Sebastián (2025), «An Interview with Agustín Fernández Mallo», *Asymptote*, en [\[https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-agustin-fernandez-mallo/\]](https://www.asymptotejournal.com/interview/an-interview-with-agustin-fernandez-mallo/) (12/02/2015).
- SIBILIA, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TOBOSO MARTÍN, Mario (2003), «Tiempo y sujeto (II): sobre una noción de temporalidad del sujeto», *A Parte Rei: revista de filosofía*, 28, pp. 1-20.

Noemí Alonso Nicolás (2025), «Reescribiendo el tiempo en *Madre de corazón atómico* de Agustín Fernández Mallo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 110-126.



ESCRITURA Y TEMPORALIDAD EN T. S. ELIOT Y LUIS ROSALES. DOS ESCRITURAS PARA UN MISMO TIEMPO

FRAN CONTRERAS

<https://orcid.org/0000-0002-2864-6191>

fran.contreras@ehu.eus

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA (UPV/EHU)

Resumen: El presente trabajo ensaya un acercamiento a la escritura del tiempo, uno de los temas recurrentes en la literatura de posguerra, a través de dos poemarios fundamentales en las obras de Thomas Stearns Eliot (1888-1965) y Luis Rosales Camacho (1910-1992): *The Waste Land* y *La casa encendida*, respectivamente. Puesto que este tema es también uno de los más reflexionados en la literatura, la filosofía y la ciencia contemporánea, se proponen para su estudio algunos textos críticos relevantes para esta cuestión referidos siempre a la obra de los dos autores seleccionados: no se trata, por tanto, de revisar una cuestión tan amplia en su contexto general, sino de aterrizarla en el análisis concreto de los textos elegidos. El análisis de la escritura del tiempo en la obra eliotiana permite, en un segundo movimiento, comparar las constantes principales del tratamiento del tiempo que desarrolla uno de los poetas fundamentales de la modernidad con las preocupaciones que vertebran el planteamiento de la temporalidad de Rosales en una de sus obras más representativas. De los resultados de este análisis se extrae entonces una conclusión fundamental y común. Estas escrituras del tiempo no están tan alejadas como en un primer momento pudiera parecer, puesto que ambas responden a un mismo tiempo, el de la posguerra: la de la Primera Guerra Mundial, en el caso de Eliot, y la de la Guerra Civil, en el caso de Rosales. Ambas son síntomas y constatan, a su vez, las secuelas de una misma fractura.

Palabras clave: Luis Rosales, Thomas Stearns Eliot, escritura del tiempo, literatura comparada, literatura contemporánea.

Abstract: This paper attempts an approach to the writing of time, one of the recurring themes in post-war literature, through two fundamental collections of poems in the works of Thomas Stearns Eliot (1888-1965) and Luis Rosales Camacho (1910-1992): *The Waste Land* and *La casa encendida*, respectively. Since this subject is also one of the most widely reflected on in literature, philosophy and contemporary science, some critical texts relevant to this question are proposed for study, always referring to the work of the two selected authors: it is not, therefore, a question of reviewing such a broad question in its general context, but of grounding it in the specific analysis of the chosen texts. The analysis of the writing of time in Eliot's work allows us, in a second movement, to compare the main constants in the treatment of time developed by one of the fundamental poets of modernity with the concerns that underpin Rosales' approach to temporality in one of his most representative works. The results of this analysis lead to a fundamental and common conclusion. These writings on time are not as far apart as might at first appear, since both respond to the same time, the post-war period: that of the First World War, in the case of Eliot, and that of the Civil War, in the case of Rosales. Both are, in turn, a symptom and evidence of the after-effects of the same fracture.

Keywords: Luis Rosales, Thomas Stearns Eliot, time writing, comparative literature, contemporary literature.

Recibido: 12/03/2025. Aceptado: 23/06/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16419878>

1. INTRODUCCIÓN. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS*

«Es claro que el propósito didáctico impone un cierto grado de simplificación. Pero conviene servirle sin traicionar la fidelidad a la dialéctica del proceso cultural, siempre compleja, e irreductible, en su totalidad» (García de la Concha, 1987: 9). Estas palabras, que Víctor García de la Concha escribió a propósito de las generaciones poéticas de 1927 y 1936 y que atañen, en un sentido más amplio, a la diversidad de formas que componen el conjunto de la poesía española de preguerra y de posguerra, bien podrían —y, quizás, debieran— hacerse extensibles también a la literatura de principios del siglo XX y al proceso cultural en el que esta se ve inmersa; un panorama harto complejo para el que el tradicional método generacional se revela insuficiente, y más aún si se tienen en cuenta, como pretende este trabajo, las literaturas extranjeras y su recepción e influencia en el ámbito literario español.

En síntesis, estas páginas proponen un primer abordaje crítico al problema del tiempo a través de dos libros fundamentales en las trayectorias de ambos autores —*La casa encendida* (1949, 1967), de Luis Rosales, y *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot— entrelazados por un motivo común y central que hermana ambas escrituras, lo que Ioana Gruia llamó *escritura del tiempo* (2009: 31).

2. «ZAGUÁN», UNA PUERTA COMUNICANTE ENTRE LUIS ROSALES Y T. S. ELIOT

Fue Noemí Montetes-Mairal quien, al analizar las diferentes versiones de «Zaguán» (2010a), el soneto que sirve de pórtico a *La casa encendida*, apuntó la posibilidad de una influencia latente que permitiría relacionar el tono y los símbolos doloridos de la primera versión de este soneto, aparecida en el número 37 de la revista *Escorial*, publicado en octubre de 1943, y los primeros versos de *The Waste Land*, publicada en inglés en 1922 y traducida a nuestra lengua por primera vez en 1930¹. Con el tiempo, esta influencia se borraría en el resto de

* El presente trabajo se realiza en el marco de una ayuda para la investigación dentro del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco. Fran Contreras es miembro del grupo de investigación de la UPV/EHU «Ideolit: La literatura como documento histórico: historia, ideología y texto» (GIU21/003) y miembro del proyecto de investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades «Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI (Continuación)» (PID2022-138918NB-I00).

¹ En 1930 aparecen dos traducciones fundamentales de *The Waste Land* a nuestra lengua: una de Enrique Manguía, en prosa, titulada «El Páramo de T. S. Eliot», publicada en México, en el número 26-27 (julio-agosto) de la revista *Contemporáneos*, y otra de Ángel Flores, en verso, publicada en forma de *plquette* por la Editorial Cervantes y titulada como se titularía a partir de entonces en nuestro idioma, *Tierra baldía* (Barón, 1996: 18), que fue, según Howard T. Young, «la primera completa en castellano» (1993: 270). Para una aproximación a la influencia de T. S. Eliot en España resultan de gran interés los trabajos ya citados de Emilio Barón y Young, recogidos en la bibliografía final.

versiones de este soneto, cuyo acento «apesadumbrado, atormentado y absolutamente desesperanzado se transforma por entero en las sucesivas versiones» (Montetes-Mairal, 2010a: 75).

Cabe entonces preguntarse si Rosales llegó a leer alguna de las dos versiones en castellano de *The Waste Land*, pero podríamos también responder a renglón seguido que quizás esta pregunta no es tan importante como la siguiente: ¿influyó la escritura de T. S. Eliot, directa o indirectamente, en las preocupaciones que zahieren la poética rosaliana? A esta última podríamos contestar, con Emilio Barón Palma, que sí, pues el impacto profundo de la estética del poeta anglonorteamericano en la generación del 36 y en los poetas cercanos a Rosales —los del llamado grupo *Escorial* o grupo Rosales— se debió al

vacío dejado por la Primera Guerra Mundial, reflejado en *TWL*, y la búsqueda de una trascendencia religiosa, propia de la poesía posterior y de los *Four Quartets*. Desolación que los españoles conocerían más tarde, con la Guerra Civil de 1936, y que les haría leer con ojos ahora experimentados la poesía de Eliot. Búsqueda de una trascendencia religiosa, que afectaría por igual a aquellos, como Cernuda, que vivían en el exilio [...], que a aquellos otros, como Alonso, Muñoz Rojas, Cano o Leopoldo Panero, que vivían en la nueva España (1996: 35)².

Pero estábamos aún en el «Zaguán». Observar la primera versión de este soneto en relación con aquellos primeros versos de *The Waste Land* nos permitirá avanzar algunas reflexiones interesantes para el estudio de la temporalidad y sus implicaciones en estas dos escrituras. Esta versión apareció en un número 37 de la revista *Escorial*, un número, por cierto, muy vinculado al tiempo desde su título, *Ojeada al 1943 y pronósticos para el año 1944*³, y la disposición de sus diferentes secciones, vinculadas a las diferentes estaciones y los meses del

² Los años que median entre el nacimiento de *Escorial* y la desaparición de *España* son, como señalaba Fanny Rubio (2003) en su ya clásico *Las revistas poéticas españolas, (1939-1975)*, «años marcados por el trauma de la guerra civil reciente, por el vacío literario provocado como consecuencia del exilio de gran parte de la inteligencia en la dureza de aquellos años de cultura dirigida, de fuerte esquematismo religioso y político, de relativa diversidad dentro de las pocas opciones posibles: los caminos religioso, épico, estetizante, intimista, por los que avanzan los poetas de la primera década hasta desembocar en una corriente rehumanizadora que absorberá los últimos años de la misma» (Rubio, 2003: 31). Para comprender esta época y el papel que las revistas culturales tuvieron durante la inmediata posguerra, además del citado libro de Fanny Rubio, siguen siendo de enorme interés los estudios de Mainer (1971) y Joaquín Juan Penalva (2005), entre otros. Este último estudia, además, el importante papel que jugaron en este contexto la revista *Escorial* y el llamado «grupo Escorial» o «grupo Rosales».

³ En ese mismo número, acompañado de dibujos de José R. Escassi y viñetas de Carlos Tauler, aparecerían además tres ensayos de Rosales: «Codorniz del silencio» (1943b), «El antiguo silencio» (1943c) y «La ley del olvido» (1943d).

año. A Rosales, como no podía ser de otra manera, le corresponde abrir la sección dedicada al mes de abril, y «Abril» es el título que recibiría allí aquella primera versión de este soneto:

Primavera mortal

Si el corazón perdiera su cimiento,
y vibraran la tierra y la madera
del bosque de la sangre, y se sintiera
la carne propia en leve movimiento

total, como un alud que avanza lento
borrando en cada paso una frontera,
y fuese una luz fija la ceguera,
y entre el mirar y el ver quedara el viento,

y formasen los muertos que más amas
un bosque bajo el mar, con dioses mudos,
con troncos que acrecientan su congoja

ya, para siempre, en soledad desnudos...
Y volase un enjambre entre las ramas
donde puso el temblor la primer hoja... (Rosales, 1943a: 89).

Este texto presenta algunas variantes fundamentales frente a la versión que terminaría apareciendo al frente de *La casa encendida*. En primer lugar, el epígrafe introductorio «*Primavera mortal*» enlaza el título de esta primera versión, «Abril», con el contenido del soneto, que, por lo demás, poco tiene que ver con el mes de abril, si acaso esa última alusión al enjambre que revolotea entre el temblor de aquella «primer hoja», tal vez la primera en tremolar, caerse y volar con el anuncio de la primavera. Este epígrafe introduce además otro elemento importante, la inversión del mito de la primavera creadora como principio de las cosas y renacer del mundo y la naturaleza: aquí la primavera es mortal, símbolo de acabamiento y muerte. Ambos elementos, título y epígrafe, desaparecerían ya en la primera versión impresa del poemario, donde el poema aparece con otro título, «Temblor junto a la memoria», e incluido en una primera sección prologal, «Zaguán» (Rosales, 1949: 19)⁴. Por otro lado, el cuarto verso —«la carne propia en leve movimiento»— se convierte en otro ligeramente distinto «en tu carne un pequeño movimiento», desplazando el foco desde la interioridad de la carne propia hacia la exterioridad de la carne ajena de una persona que podría ser la de la

⁴ Aquella primera edición, recogida en la bibliografía final, fue publicada en Ediciones Cultura Hispánica, en la colección «La encina y el mar», con ilustraciones de José Caballero, en 1949, e incluía además un paratexto que desaparecería en ediciones posteriores: el poema «Lo más inmediato», de *Rimas* (Rosales, 1996: 276).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

amada —no hay que olvidar el componente amoroso que vertebraba los poemas de *Abril*—, la del lector o, en un giro autorreferencial, la del propio poeta que escribe estos versos y, a su vez, queda escrito en ellos. Finalmente, los versos que enlazan los dos tercetos —«un bosque bajo el mar, con dioses mudos, / con troncos que acrecientan su congoja / ya, para siempre, en soledad desnudos...»— alteran significativamente su lectura en «un bosque ardiendo bajo el mar desnudo / —el bosque de la muerte en que deshoja / un sol, ya en otro cielo, su oro mudo—»: desaparece la congoja y el bosque bajo el mar se enciende y arde, es —lo sabemos ahora— el bosque de la muerte, donde brilla tenue un sol en otro cielo, mudo pero audible, perceptible.

No obstante, y pese a estos cambios sutiles al incluirlo en *La casa encendida*, existe, ya en aquella primera versión del soneto, una acuciante preocupación por el paso del tiempo y su experiencia en la propia carne mortal. La «primavera mortal» del epígrafe introductorio opera, como en Eliot, en una doble dirección que remite, por un lado, a la concepción cíclica de las estaciones que se suceden, donde la primavera se propone como un periodo de renovación, florecimiento y restitución del orden vegetal de la naturaleza, y, por otro, a la ruptura o la inversión de ese potencial genesiaco. El avance temporal se perpetúa en su circularidad, pero esta no es ya la habitual de los ciclos que disponen las estaciones en el calendario, sino una nueva progresión donde la primavera acrecienta y precipita el desgaste. La primavera es mortal porque mortal es también todo lo que en ella retoña: el «bosque de la sangre», ese bosque de muertos repleto de árboles que amplifican su congoja y su dolor, recuerda y proyecta el acabamiento de las cosas.

Cada repetición de ese ciclo, cada año que pasa, no hace sino confirmar la inevitable obsolescencia de lo vivo y lo vivido, de ahí, también, la naturaleza condicional de todo el soneto: se imagina o se propone un mundo donde, entre la majestad del dolor, irrumpiera un leve temblor, una única hoja que devolviera por un momento la esperanza. Ese leve temblor es el anuncio de un todavía leve latido del corazón, órgano fundamental en la poética rosaliana⁵, epicentro del dolor, pero también de la memoria y del amor donde se juntan y se

⁵ De entre las muchas pruebas que podrían aducirse de la importancia del corazón en la poética y el pensamiento de Rosales, baste ahora con recordar el título de aquel librito tan bello como dolorido, a medio camino entre la poesía y la narración propia de un libro de memorias, *El contenido del corazón*, y algunos versos, como los que

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

encienden los recuerdos, como ocurre al final de este poemario. Esta es la esperanza que destella en la reescritura de este soneto que comentábamos arriba, la de hacer convivir lo vivido juntándolo hasta encenderlo en el corazón. Dentro de este planteamiento, la palabra poética asume un papel fundamental, pues es ella quien posibilita esa restitución dotando de unidad, luz y sentido a los recuerdos y a las cosas, como disponen los primeros versos de la segunda sección del poemario, donde leemos: «*la palabra donde todas las cosas extensas y reales / se encienden mutuamente y de nosotros, / se encienden mutuamente y conviviéndose desvarían / lo mismo que un espejo, que, algunas veces, cuando lo quiere Dios, tiene unas décimas de fiebre, / porque todo es distinto y tú lo sabes*» (Rosales, 1996: 303).

Por su parte, T. S. Eliot, como señalaba Stephen Spender, estaba obsesionado con el tiempo. En su poesía coexisten el pasado y la modernidad en un presente, el del poema, poblado de símbolos en conflicto a los que se ligán los valores de la vida espiritual y de la muerte (Spender, 1975: 9). El pasado no es, por tanto, un lugar al que volver desde la nostalgia para escapar del presente, sino todo lo contrario, una fuerza que todavía sobrevive en el presente y que puede ser reavivada y convertida en vida y acción. En su retrato del mundo contemporáneo, la idea de la vida no está ligada a su cualidad de pasado ni a su presencia, sino a la capacidad que esta tiene para estar al mismo tiempo fuera de cualquier tiempo concreto —aunque se ubique muy conscientemente también dentro de él— y vinculada a los hechos finales y a lo sobrenatural (9-10).

En este contexto es en el que debemos considerar la trascendencia de la escritura del tiempo eliotiano como uno de esos principios estéticos y éticos que el anglonorteamericano transmite y asumir, con Gruia, que su obra refleja «una complejísima meditación sobre el tiempo», tanto en sus poemas como en sus ensayos, que «inventan una tradición a través de una peculiar escritura del tiempo» (2009: 31). Dentro de esta podemos distinguir entre, al menos, dos modos de representación de la temporalidad en el discurso poético eliotiano: un tiempo «cotidiano y fragmentario», «hecho jirones», «fracturado» y «mutilado», como el que encontramos en *The Waste Land*, y ese «gran tiempo» que encontramos, por ejemplo, en los

escribiría años más tarde en *La carta entera*: «siento que la sangre se columpia en los cuerpos, / que se van tropezando, / que se van conviviendo / imaginados, vivos, principiantes» (Rosales, 1996: 597), o el propio título de la tercera sección de *La casa encendida*: «La luz del corazón llevo por guía».

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

Four Quartets (31). Se percibe una tensión constante entre el «tiempo medido [...] del reloj» y «el tiempo real de la memoria» (32). Entre ambas obras hay un proceso que va desde el tratamiento moderno del tiempo en *The Waste Land* hasta la concepción metafísica y religiosa del tiempo que encontramos en los *Four Quartets* (43), una progresión temporal que se da en paralelo a una evolución personal, en un tránsito de un yo que podríamos considerar colectivo, compuesto por las diferentes *personae* del relato, a un yo unificado (43). La tensión entre ambos tiempos a la que alude Gruia al hablar del «tiempo medido» y «el tiempo real» la podemos encontrar en los versos con los que da comienzo *The Waste Land*, que nos devuelven también al ejercicio comparativo que proponía aquel primer soneto de Rosales:

April is the cruellest month, breeding
lilacs out of the dead land, mixing
memory and desire, stirring
dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
earth in forgetful snow, feeding
a little life with dried tubers.
[...]
What are the roots that clutch, what branches grow
out of this stony rubbish? Son of man,
you cannot say, or guess, for you know only
a heap of broken images, where the sun beats,
and the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
and the dry stone no sound of water. Only
there is shadow under this red rock,
(come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different
[...]
I will show you fear in a handful of dust (Eliot, 2022: 242, 244).

Aquí *abril*, como señalaba el epígrafe introductorio del soneto rosaliano, es el primer anuncio de una primavera mortal que hace brotar algunas yerbas —los dos bosques, el de la sangre y el submarino, y los restos de los troncos, las ramas y las hojas en el caso del granadino; las lilas que brotan de la tierra muerta, las raíces inertes, los tubérculos secos y el árbol muerto en el del anglonorteamericano— que, sin embargo, no consiguen repoblar esa basura rocosa, ese erial frente al que se yergue el personaje poético del «hijo del hombre». Abril encarna un presente cruel que mezcla la *memoria*, que se proyecta hacia el pasado, con el *deseo*, que se proyecta hacia el futuro y el tiempo hipotético de lo —aún— no sucedido, generando esa tensión entre los tiempos de la que hablábamos antes, entre un presente —

abril—, un pasado —en la memoria— y un futuro —en el deseo—. El sujeto fragmentado se muestra entonces incapaz de adquirir un conocimiento total fiable, pues solo puede conocer las esquirlas de un puñado de imágenes rotas.

Ambas escrituras se enfrentan a una quiebra fruto de unas circunstancias históricas concretas similares, aunque no iguales —las de la Guerra Civil española y la I Guerra Mundial, respectivamente—, que hallan su correlato en ese cambio drástico que cierra un ciclo y abre otro, el de la primavera, aunque paradójicamente el refugio sigue siendo la nieve, que es, como el agua, símbolo inequívocamente relacionado con la memoria y el tiempo en ambos poemas. En *La casa encendida*, la nieve es reflejo de un estremecimiento íntimo que se asemeja a «un alud que avanza lento / borrando en cada paso una frontera»; en *The Waste Land* será la nieve, y no el sol, lo que conserve el calor y proteja a quienes atraviesan el invierno: «Winter kept us warm, covering / earth in forgetful snow» (2022: 242). Del mismo modo, ambos poemas presentan una cavidad oscura que promete refugio, pero termina por negarlo. En los versos de Rosales es el bosque subacuático el que acoge entre los brazos de los muertos más amados, aunque finalmente se revela que sus troncos solo acrecientan la congoja y dejan al sujeto poético, el nuevo integrante de ese bosque, desnudo y en soledad. En el caso de T. S. Eliot, ni el árbol muerto, ni el grillo ni el agua inexistente de la piedra roja proporcionan alivio, solo queda la oscuridad bajo la piedra roja desde la que una voz promete una nueva enseñanza que no es otra que la del miedo: «fear in a handful of dust» (243). El desenlace es fatal en ambos casos⁶.

3. *THE WASTE LAND* Y *LA CASA ENCENDIDA*: ENTRE EL TIEMPO Y LA MEMORIA

La tensión, en *The Waste Land*, entre el tiempo pasado, la difícil experiencia del presente y la incógnita del futuro, reflejada en otros momentos del poemario, como el que enfrenta el recuerdo de «the hyacinth girl» con las predicciones erráticas del futuro que augura Madame Sosostris (244), o el estancamiento general de los personajes que recorren las galerías del poemario, que da de bruces con la prisa acuciante de algunos de sus pasajes.

⁶ A estas concomitancias cabría añadir una más. En *The Waste Land* hay una imagen similar de un bosque marino que también termina ardiendo, aunque es, en realidad, el dibujo de la madera a la luz de las velas del candelabro: «Huge sea-wood fed with copper / Burned green and orange, framed by the coloured stone, / In which sad light a carvéd [*sic*] dolphin swam» (2022: 248).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

Como solución al colapso temporal que ya plantean los primeros versos de *The Waste Land*, Eliot pone en práctica el «método mítico», la fusión de tiempos en la que se entremezclan, de una manera especial, el pasado, el presente y, en ocasiones, también el futuro. Son, de hecho, tres los conceptos fundamentales que colaboran en la puesta en marcha de este procedimiento estético: *tradición, método mítico y correlato o correlativo objetivo* — «objective correlative»—. Para llevar a cabo esta refundición es necesario, ante todo, un entendimiento concreto y especial de la tradición y de cómo esta afecta al escritor en el momento efectivo de la escritura. En su conocidísimo ensayo «Tradition and the Individual Talent», incluido posteriormente en los *Selected Essays*, Eliot expone que la idea de tradición lleva implícito un

historical sense [which] involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order (1956: 14).

Sobre esta idea de tradición se articula entonces el llamado «método mítico». Para su comprensión conviene tener a la vista al menos dos trabajos relevantes del poeta anglonorteamericano. El primero de ellos aparece en 1919 con el título «The Method of Mr. Pound» y explica, a partir de la poesía del poeta estadounidense, lo que Eliot llamaría, en un primer momento, «método histórico»:

Most poets grasp their own time, the life of the world as it stirs before their eyes, at one convulsion or not at all. But they have no method for closing in upon it. Mr. Pound's method is indirect and one extremely difficult to pursue. As the present is no more than the present existence, the present significance, of the entire past, Mr. Pound proceeds by acquiring the entire past; and when the entire past is acquired, the constituents fall into place and the present is revealed. Such a method involves immense capacities of learning and of dominating one's learning, and the peculiarity of expressing oneself through historical masks. Mr. Pound has a unique gift for expression through some phase of past life. This is not archeology or pedantry, but one method, and a very high method, of poetry. It is a method which allows of no arrest, for the poet imposes upon himself, necessarily, the condition of continually changing his mask; *hic et ubique*, then we'll shift our ground (1919: 1065; la cursiva es del autor).

A este primer planteamiento se añadiría, en 1923, el hallazgo del «método mítico» que, tal y como lo plantea Eliot en la breve reseña que le dedica al *Ulysses* de James Joyce, «*Ulysses, Order and Myth*», tiene la importancia de un descubrimiento científico para la

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

literatura contemporánea. Este método consiste en el empleo del mito «in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history» (482-483). «Método histórico» y/o «método mítico», lo cierto es que ambos planteamientos se presentan como el desarrollo de un método sistemático. No se trata, en absoluto, de un proceder arbitrario, ni pedante, ni inconsciente, sino de un modo metódico y profundo de hacer literatura que apunta hacia clara dirección: la reintegración del pasado en el presente a través de las múltiples máscaras y la fusión de tiempos que puede ponerse en marcha en el poema.

Por último, el entendimiento de la tradición en estos términos y el empleo del «método mítico», contribuyen a la configuración del «correlato objetivo» en los términos en los que lo exponía el poeta anglonorteamericano en su ensayo sobre «Hamlet and His Problems», incluido en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (1920: 92).

Si, como explica el propio Eliot, el correlato objetivo supone la objetivación de la experiencia íntima en un referente exterior que la evoque de un modo renovado para comunicar una emoción potenciada con esa nueva construcción, la articulación de este procedimiento junto con los mecanismos que proporcionan ambos métodos, histórico y mítico, permite la intensificación de esa emoción al dotar de cualidades específicas a ese correlato. Por decirlo de otro modo, cuando Eliot escribe «I had not thought death had undone so many» (2022: 246) no está solo remarcando la sorpresa ante el inabarcable caudal de la muerte, sino que está evocando una emoción a medio camino entre el pasmo y el terror —la *paura* de Dante— que se filtra desde la teología y el conocimiento de las Escrituras y la mitología clásica que ostentaba el florentino, queda recogida y condensada en el uso fuertemente poético y alegórico de su lengua vulgar en la *Commedia* y viaja a través de toda la tradición occidental hasta recalar en la escritura de *The Waste Land*, que a su vez traduce y recontextualiza esa emoción en una nueva escena.

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

No obstante, cabe señalar que este método no está solo en el bosquejo de una teoría que podemos expurgar de los ensayos que hemos aducido, sino que es una práctica que se encuentra realizada desde el principio en el conjunto de la poesía eliotiana, y muy especialmente en *The Waste Land*, donde su uso aparece estrechamente vinculado a la escritura del tiempo que este poema desarrolla. Tal vez la primera ocurrencia de este procedimiento sea la que rodea a la memorable visión de la multitud el puente de Londres, preludiada por la visión de Madame Sosostri —«I see crowds of people, walking round in a ring» (244)—, que culmina en los siguientes versos:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
[...]
There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!
'You who were with me in the ships at Mylae!
'That corpse you planted last year in your garden,
'Has it begun to sprout? Will it bloom this year? (246).

Más allá de la aplicación del método mítico a través de la evidente referencia a la *Comedia* de Dante, que el propio Eliot aclara en sus notas, y la fugaz alusión a las guerras púnicas escondida en aquellas naves de Milas, estos versos dan cuenta de una concepción cíclica del tiempo reflejada en la circularidad del movimiento de las almas que purgan sus pecados dando vueltas en círculos y que emergen desde el abismo de los días al presente del puente de Londres. Allí, como en la *Comedia*⁷, se produce un encuentro entre el personaje poético y Stetson, y la pregunta por ese cadáver a punto de florecer confirma la fusión entre los planos temporales del tiempo medido del presente, el tiempo de la memoria y, también, el tiempo mítico, ese tiempo sin tiempo en el que se mueven los muertos que habitan la eternidad.

⁷ El célebre verso «I had not thought death had undone so many» remite a otro conocido pasaje del *Infierno* de Dante: «e dietro le venía sí lunga trata / di gente, ch'io non averei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta» (Alighieri, 1982: 30). Asimismo, el encuentro con Stetson parece reflejar el de Dante y Casella en el *Purgatorio* (Alighieri, 1976: 21-25).

Otro momento igualmente significativo es el que protagoniza el río Támesis —al fondo, Heráclito⁸—, epicentro de la *city* londinense, al comienzo de la tercera parte del poema, «The Fire Sermon», donde leemos:

The river's tent is broken: the last fingers of leaf
Clutch and sink into the wet bank.
[...] The nymphs are departed.
Sweet Thames, run softly, till I end my song.
The river bears no empty bottles, sandwich papers,
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.
And their friends, the loitering heirs of City directors;
Departed, have left no addresses.
By the waters of Leman I sat down and wept . . .
Sweet Thames, run softly till I end my song,
Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long (256).

Aquí, de nuevo, todo es símbolo de decadencia: las ruinas, las hojas hundidas, la polución de las aguas... El río de la *city* londinenses funde sus aguas con las del río del tiempo heraclitiano a través del referente mítico de otro río, el de las ninfas, a las que la vorágine destructiva del progreso de la entonces incipiente sociedad industrial y sus residuos ha expulsado de su hábitat natural. El río del tiempo aún fluye, pero despacio, contaminado y casi estancado, extendiendo con su curso silencioso las miasmas de la muerte: no hay renovación posible, solo estancamiento hasta que llegue la pausa final. Pero no son solo escenas o paisajes los elementos que remiten a esta proyección mítica del presente o la presentización del pasado mítico, real o imaginado, que implica el método mítico: también ocurre algo similar con algunos personajes. Dejando a un lado la Sibila que señorea al poemario —que, tras ser testigo de todo y experimentar simultáneamente el pasado, el presente y el futuro, ya sólo ansía la muerte— quizás los personajes más significativos en este sentido sean los de Flebas, el fenicio, y Tiresias.

⁸ Entre las referencias que podrían rastrearse para el río que aparece en estos versos, además de Heráclito, podrían destacarse la del Salmo 137 —«Junto a los ríos de Babel / estábamos sentados y llorando, / recordando a Sión» (1980: 256)— y/o la de «Prothalamion» de Edmund Spenser —«Sweet Themmes, runne softly, till I end my song» (1860: 296)—. No obstante, no debe pasarse por alto tampoco las palabras que José Antonio Muñoz Rojas escribía a propósito de los *Four Quartets* pero que, a mi modo de ver, bien podrían aplicarse también a las aguas de *The Waste Land*: «La asociación tiempo-mar, tiempo-río recurre sin una referencia directa, haciendo la suferencia más estremecedora» (1996: 185).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

«The Hanged Man. Fear death by water» (244), había advertido en sus predicciones Madame Sosostriis, y «Death by water» es el título de la cuarta sección que divide el poemario y que gira en torno a ese enigmático personaje de proporciones míticas que es Flebas, el fenicio. Flebas ha muerto engullido por el mar, que finalmente se ha quedado con sus huesos, después de haber atravesado todas las edades de su vida: «As he rose and fell / He passed the stages of his age and youth» (266). La experiencia turbulenta y confusa del paso del tiempo y la vivencia simultánea de cada una de las distintas fases que lo integran terminó dando con sus huesos en la calma chicha del mar que sucede a la tempestad, y dejando para el nuevo navegante una vieja advertencia que secunda la de Madame Sosostriis: «Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you» (266). También Flebas fue joven, y también Flebas se ahogó. Asimismo, Tiresias es, como la Sibila, profeta y vidente pese a la limitación física de su ceguera. Su figura, de proporciones igualmente míticas, puede rastrearse en múltiples ocasiones a lo largo de toda la historia de la literatura occidental. Y, aunque en un primer momento del poema eliotiano Tiresias aparece desprovisto de esas proporciones míticas, caracterizado como un anciano «palpitando entre dos vidas», un viejo con un arrugado pecho de mujer o un anciano de ubres arrugadas, pronto se nos revela su don: «I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / old man with wrinkled female breasts, can see [...] / (And I Tiresias have foresuffered all / enacted on this same divan or bed; / I who have sat by Thebes below the wall / and walked among the lowest of the dead.)» (258, 260).

Tiresias, como Flebas, ha sufrido todo, ha padecido una y otra vez la terrible experiencia del tiempo, pero ha sobrevivido y atraviesa aún una vuelta más. Tiresias estuvo en Tebas, caminó entre las profundidades de la muerte y ahora, de nuevo, se sienta en este diván y se funde con la escena del encuentro sexual entre el joven carbuncular y la mecanógrafa. Una vez más, el pasado, el presente y el futuro —puesto que esta escena, al igual que las otras vividas por Tiresias, se han repetido y se repetirán en un bucle de tiempo aparentemente infinito— se entrelazan formando una amalgama de tiempo compleja donde todo sucede y choca simultáneamente. Todas las *personae* que componen el complejo tarot de personajes de *The Waste Land* se mezclan hasta confundirse, todas las escenas ya sucedieron en otra ocasión y sucederán de nuevo más adelante, todos los ríos —el mítico río de las

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

ninfas, el de Heráclito, el Támesis, el del tiempo...— y todos los mares llevan las mismas aguas, todas las ciudades son esa «Unreal City».

El episodio de Flebas condujo a Viorica Patea a leer *The Waste Land* en unos términos de renovación y regeneración espiritual con los que me resulta imposible coincidir. La crítica plantea que su muerte «supone el fin de todo lo degradado y corrupto en el tiempo que posibilita la repetición de una nueva creación y un nuevo nacimiento» (2022: 148) y añade que «su descenso en el agua pone fin a la muerte en vida y al estado del no-ser de los habitantes de la tierra baldía. Cumple, así, el deseo de la Sibila, anunciado en el epígrafe del poema» (149). Ni creo que la muerte de Flebas pueda leerse como en las citas anteriores — Flebas es, desde el inicio de esa cuarta parte, «a fortnight dead» (Eliot, 2022: 266)—, ni mucho menos creo que la Sibila buscase renacer cuando pronuncia aquellas palabras; antes bien, creo que lo que buscaba era precisamente eso, morir y abandonar el desastre que la rodeaba. Más adecuada me parece la lectura de Ioana Gruia, quien ve en la poética de Eliot, no solo en *The Waste Land*, la constatación de *El triunfo de la muerte*, por decirlo con el título del cuadro de Brueghel el Viejo. Tal y como ella señala, «la “liberación” de lo temporal es imposible y conduce a una tensión insostenible [...] y, en último término, a la muerte. No se puede escapar a la historia» (2009: 59). En este marco eminentemente temporal, «el “yo” es historia por más que busque liberarse de ella, es la historia de su amor hacia países, caras y lugares, cosas que la proximidad de la muerte desvanece» (60). En síntesis, todos los tiempos conforman un mismo tiempo que conduce siempre a la muerte: no hay redención posible. Como sentenciaba el comienzo de «Burnt Norton», la primera sección de los *Four Quartets* (1944): «Time present and time past / are both perhaps present in time future, / and time future contained in time past. / If all time is eternally present / all time is unredeemable» (Eliot, 2017: 10).

No obstante, como venía advirtiendo, no parece razonable reducir la influencia de los presupuestos y las preocupaciones de la escritura eliotiana en *La casa encendida* a la comentada versión de su «Zaguán». Y convendría no restringirla tampoco a ese «Zaguán», pues este soneto es tan solo la prótasis de una oración condicional cuya apódosis comienza justo cuando finaliza el poema, tras esos puntos suspensivos tan cargados de significación. De hecho, la última versión del poemario añade un nuevo paratexto previo a este soneto, «A

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

imitación de prólogo», que funciona como una suerte de poética o manifiesto donde se exponen los puntos fundamentales de la reflexión metafísica que vertebra el poemario, que colinda, también, con la idea del eterno retorno y la concepción cristiana del tiempo vivido. La recurrencia de unas conocidas palabras de Azorín en *Castilla*, «Vivir es ver volver», le sirven al granadino para introducir el tema fundamental del eterno retorno y la concepción metafísica, epistemológica y ontológica del tiempo que inexorablemente rigen la vida:

Vivir es ver volver. El tiempo pasa; las cosas que quisimos son caedizas, fugitivas; se van. Y esto es morir: borrarse de sí mismo, borrarse dentro de sí mismo y sentir que se nos van desvaneciendo, que se nos van secando, poco a poco, aquellas cosas que nos hacen el alma, aquellos seres que hemos amado un día y a los cuales debemos lo que somos. Pero vivir es ver volver (Rosales, 1996: 297).

Y la preocupación principal, necesaria y justa, no es otra que la de «conservar los afectos como eran y los recuerdos como serán, y atar los unos y los otros, en una misma ley de permanencia» y saber que lo que ha sido, todo cuanto hemos vivido, sigue vivo dentro de nosotros y continúa «aún como diciéndose de nuevo en nuestra vida y en la vida». Se trata, en suma, de mantener la «memoria del vivir» y preservar en nuestra alma el «equilibrio de esperanzas ya convertidas en recuerdos y de recuerdos ya convertidos en esperanzas», una difícil empresa que solo puede llevarse a cabo a través de la palabra poética, que lo restaña todo: «la poesía, y solamente la poesía, sigue diciendo su palabra, sigue teniendo su palabra. Y así sea» (297). Hay, como en Eliot, una tensión difícilmente resoluble entre el pasado que se desvanece, el futuro que nos acecha y el presente que se nos escapa, ante la que la poesía se propone como único medio eficaz para la restitución del conjunto de la experiencia, como única forma de restañar los engranajes perdidos del tiempo.

En este marco se sitúa el principal personaje poético de *La casa encendida*, bastante parecido al de *The Waste Land*, atrapado en un presente anodino que lo vuelve irrelevante, y la llegada de ese sujeto poético en soledad a su propia casa vacía e inalterable —«todas las cosas están exactamente colocadas como estarán dentro de un año», (299)— no hace sino constatar la correlación que existe entre su radical soledad y el estancamiento temporal que lo rodea: «definitivamente solo porque todo es igual y tú lo sabes» (300). El personaje rosaliano es un personaje que, sin memoria y fuera de cualquier anclaje con la realidad circundante, avanza irremediabilmente en busca del fundamento de su existencia; una

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

existencia donde el presente no significa nada, donde la palabra *ahora* se vacía de sentido en una vida sin presente, sin futuro y sin memoria: «cuando nace la nieve, / cuando crece la nieve en una vida que quizás está siendo la mía, / en una vida que no tiene memoria perdurable, / que no tiene mañana, / que no conoce apenas si era clavel, si es rosa, / si fue azucenamente hacia la tarde» (300).

El sujeto poético no solo duda de su identidad, sino que, de la misma manera que le ocurría al sujeto eliotiano, carece de *memoria perdurable* y de *mañana*. La nieve aquí, al igual que en *The Waste Land*, está indudablemente vinculada a la memoria: «forgetful snow» que cubría la tierra baldía de Eliot (2022: 242), nieve que *nace, crece* y «de empezar a ser bastante / sigue cayendo», porque «sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual, / sigue haciéndose luego, / sigue cayendo», en Rosales (1996: 301). Frente a esa nieve, la palabra poética, tal y como se nos advertía en «A imitación de prólogo», será para el sujeto la única manera para recobrar su pasado, y será esa misma palabra la que hilvanará su memoria a lo largo de las cinco partes que componen el poemario. Él mismo advierte, al comienzo de la segunda parte, «Desde el umbral de un sueño me llamaron», que «*la palabra del alma es la memoria / y en el bosque donde vuelve a ser árbol cada huella / la sustancia del alma es la palabra*» (1996: 303). La palabra, la memoria y el «contenido del corazón», el alma, se encuentran íntimamente entrelazados: frente al ineludible paso del tiempo y la distancia que este impone entre nosotros y las cosas, la palabra poética da forma a los recuerdos, los reaviva al decirse y los mantiene ardiendo en su duración, alentando así los rescoldos del alma, por eso es también su sustancia.

A este respecto, Montetes-Mairal señalaba que el sujeto rosaliano «es consciente de que antes de disfrutar del presente y encarar el futuro debe cumplir una deuda con el pasado, debe aunar todos los tiempos en uno, integrarlos, y así perdurar en ellos, revitalizándolos» (2010b: 73), una situación similar a la del sujeto eliotiano que, fracturado y descompuesto, no puede conocer más que un puñado de imágenes rotas golpeadas por el sol. Sin embargo, este último no logra reunir nada más que ruinas: «These fragments I have shored against my ruins» (2022: 274). No parece arriesgado entonces suponer que tanto en Rosales como en Eliot el sujeto fracturado y el tiempo mutilado forman, de alguna manera, un solo conjunto difícilmente divisible. En Rosales, serán las apariciones del amigo y poeta Juan Panero, «que murió hace diez años / y que ahora está conmigo porque siempre volvía» (306), de la amada

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

María Fouz, «una mujer que también llueve» (312) y del padre, Miguel Rosales Vallecillos, «tan integrado con el mundo» (327), las que desencadenen la fractura temporal que condicionará también a la propia configuración de la subjetividad poética. Al fin y al cabo, la experiencia de ese «gran tiempo» que trasciende el tiempo medido del día a día solo es transmisible a través de las palabras del humano que lo percibe desde su finitud.

Es con el primero de ellos, con Juan Panero, con quien el flujo natural del tiempo parece alterarse súbitamente: «Quizá pasaba el tiempo; quizá volvía; quizá estaba allí, con nosotros, sentado» (306). Si bien no puede hablarse de nada parecido al método mítico eliotiano en el caso de la escritura rosaliana, el diálogo que Rosales entabla con el pasado fragmentado que aún reside en los recuerdos sí apunta en una dirección similar, pues plantea la necesaria reintegración de todos los tiempos en un «gran tiempo» donde todo pueda conciliarse y vivirse simultáneamente al calor del corazón y el alma. Aquí el tiempo se extiende y fluctúa escapando a la comprensión en un remolino similar al que engulló a Flebas, el fenicio, en *The Waste Land*, y, frente a este, el sujeto poético no alcanza a comprender si el tiempo avanza, retrocede o se desvanece, pues carece —por ahora— de una memoria que le permita abarcar la complejidad de los bucles del tiempo para alcanzar la comprensión total a la que aspira. Juan Panero acude «después de nieve», regresa revivido desde el pasado, pero su *presencia* es rotunda: «Es Juan Panero quien me habla; murió y era mi amigo. / Y ahora, / después de nieve, / después de siempre, / ha venido, ha venido» (305). La simpatía con él se estrecha hasta el abrazo, y el abrazo parece desplazar al sujeto poético, que habita el anodino lugar de las cosas cotidianas, hacia un nuevo lugar, más parecido al lugar de lo eterno que habitan las almas, «dentro de aquella parte de nuestro corazón, / donde no hubiera ruido, / donde no hubiera nieve [...] / donde no hubiera ya, sino una sola cosa» (306). Y aunque ese encuentro es fugaz, antes de marcharse, Juan Panero deja al poeta con una única certeza que conservará ya para siempre: «la muerte no interrumpe nada» (310); algo similar a lo que comprende el sujeto de *The Waste Land* tras la visión de la multitud sobre el puente de Londres y el encuentro con Stetson, que lo hace consciente de la verdadera densidad del tiempo —y de los muertos— y de su incontenible fluir hacia el futuro, que preludia la unidad a la que se llegará al final de ambos poemas. Unidad en los planteamientos que atañen a la concepción de la temporalidad, pero no en su resolución, pues, como vengo señalando, la

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

poética de Rosales se funda en la esperanza de reunirlo y convivirlo todo en el corazón, algo que, a mi juicio, no ocurre en los planteamientos de *The Waste Land*, donde ese tortuoso periplo desemboca en la disolución final que, si concede algo de paz, no es ya dentro de las fronteras de este mundo o esta vida.

Al comienzo de la tercera parte del poemario el pensamiento, de nuevo, vuelve a condensarse y avanza un paso más en la reflexión que habían planteado los fragmentos anteriores:

*la palabra del alma es la memoria; la memoria del alma es la esperanza
y ambas están unidas como el haz y el envés de una moneda,
están unidas en el paso igual que el pie que avanza se apoya en el de atrás
la esperanza, que quizá es tan solo la memoria filial que aún tenemos de Dios,
y la memoria que es como un bosque que se mueve,
como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella* (Rosales, 1996: 310).

En estos versos se plantea un proceso de conocimiento y de avance hacia la comprensión de todo a través de la memoria: «la memoria del alma es la esperanza», y esta se proyecta siempre hacia el futuro. En este sentido, habría que situar este tono meditativo que adquiere la poesía de Rosales más cerca de los *Four Quartets* de Eliot —sobre todo de «Burnt Norton» y «East Coker»— que de *The Waste Land*, donde encontraríamos un tono más fatalista y desesperanzado, pero sin olvidar que ambas concepciones del tiempo forman parte de una misma reflexión que atravesaría el conjunto de toda la poesía eliotiana. En este pasaje, memoria y esperanza, pasado y futuro, están inextricablemente unidas en el paso, en el presente, y vinculadas a Dios; una vez más, en línea con el Eliot más reflexivo, metafísico y religioso de los *Four Quartets*, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta la consabida fe cristiana que profesaba Rosales. La memoria es además «como un bosque donde vuelve a ser árbol cada huella», donde cada huella se proyecta, como un árbol cuyas copas rozasen la eternidad, hacia una memoria total, transparente y reunida. En ambos poetas los tiempos se funden al final del relato que narran sus versos. Llegados a este punto, resulta casi inevitable recordar los versos de Eliot de los *Four Quartets* que apuntábamos arriba: ese archiconocido comienzo de «Burnt Norton» y el de «East Coker», «in my beginning is my end» (2017: 24). Y, volviendo de nuevo a *The Waste Land*, podríamos también afirmar con Gruia (2009: 41) que, mientras que el método mítico del anglonorteamericano desemboca en la desintegración

radical en la última sección del poemario, «What the Thunder Said», el planteamiento poético de la temporalidad en *La casa encendida* tiende a la totalidad hasta casi alcanzarla.

Tal es el caso de algunos de los pasajes ya comentados y de otros como el dedicado a María Fouz de Castro (1917-2001), la amada y mujer de Luis Rosales, a quien va dedicada *La casa encendida*, que padece el inevitable y abrumador paso del tiempo bajo la incesante lluvia que la cubre en los últimos peldaños de la escalera que se hunde en el mar. Nuevamente, el tiempo es, como en Eliot, agua, nieve o lluvia que, en este caso, inunda toda una habitación, una lluvia «triste como un llanto de ciegos» e «interminablemente sucesiva», una lluvia que lo empapa todo, también a esa mujer, María, «que también llueve, / que también dice adiós entre la niebla, / que también sabe que ahora es de noche y está sola» (312). Todo está «precisamente allí / diciéndose y lloviendo para siempre» (312), y la contemplación de esta escena le concede al sujeto poético una nueva capacidad de visión que lo acerca a la comprensión absoluta de todo lo acontecido: «lo estoy mirando todo / sin poderlo entender, / y sé que no es posible y, sin embargo, es triste, / y sé que no es posible y, sin embargo, es verdadero [...] / son las aguas reunidas en la extensión del mar lo que estoy viendo» (311). No puede llegar a comprenderlo, pero mira y, ahora, ve.

Finalmente, el sujeto poético acude, de nuevo, a las palabras para fijar dentro del confuso fluir de los tiempos el ser y el nombre de su amada: «Yo reuní para ti, como en un ramo, a todas las palabras verdaderas, / yo reuní todas las palabras, / y abrazándote entonces / te puse para siempre, / te puse, para siempre, sobre los labios, el nombre de María» (316). Consciente, ahora sí, de que «la muerte no interrumpe nada» (316). No obstante, el sujeto sigue afincado en su radical soledad, aunque trata de reunirse a sí mismo y de componer los dolorosos fragmentos de su ser que no conviven juntos, es aún una de esas personas que tratan de «que nunca pueden completar su unidad, / que nunca podrán ser, / que nunca podré ser / sino tan solo un hombre sucesivo que se escribe con sombras» (317). Es desde este lugar desde el que constata que «no hay un amor total, / no hay una memoria total, / ni siquiera un recuerdo que pueda esperanzarnos / y calentar en un instante todo el pecho» (316). Mientras permanezcamos en soledad podremos alcanzar una memoria total que nos permita sobrevivir al incesante avance del tiempo.

En este recorrido se revela el paso de un tiempo lineal, en el que las cosas se suceden ahora igual que sucedieron antes y tal y como sucederán después, porque «ahora es lo de siempre» (300), a uno circular, reflejado en las cosas cotidianas que rodean al poeta y le indican que «vivir es ver volver» (297) porque, como señala el verso que abre *La casa encendida*, «todo es igual y tú lo sabes» (299). Este verso a su vez recuerda, por un lado, a la forma típica del poema que comienza con una estructura causal y a la tradición del poema salmódico de base bíblica, presente en el «versículo largo, salmódico» que emplea Rosales (Montetes-Mairal, 2010b: 157), y, por otro, al citado comienzo de «Burnt Norton» y al de *Ash Wednesday*: «Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn». Como apuntaba Montetes-Mairal, en Rosales, este tiempo circular del que hablábamos desemboca en un tiempo en espiral que «se renueva en su repetición»: es un tiempo que «avanza; en círculos, pero avanza», y «discurre enredándose [...] hasta el último de sus poemarios» (2010b: 75).

Pero todo parece cambiar cuando aparecen sus padres: «ya están aquí y eran mis padres, / murieron y son todo, / me lo han reunido todo para siempre» (320). Ese aquí es, ahora, otro, es ese siempre que está dentro del propio tiempo (318) donde todo puede, ahora sí, reunirse para siempre y fundirse en un abrazo total (320). Al estar todos finalmente reunidos, los vivos y los muertos, unos dentro de los otros, todas las heridas cicatrizan: «tal vez todo cicatrice [...] / y tal vez todo se reúna / porque la muerte no interrumpe nada» (326). Es entonces, cuando la memoria «se ilumina como un cabo de vela que se enciende con otra» y el corazón «se enciende con otro corazón que yo he tenido antes» (302) y todo, reunido, arde, cuando el sujeto, como Flebas, el fenicio, naufraga⁹ en las aguas del tiempo: «mientras me hundo / más y más cada vez dentro del agua, / más y más cada vez dentro y cayendo, / como una piedra lenta que camina hacia el fondo / del abrazo total» (320). Él, no obstante, sobrevive. Esa reunión con «todos los muertos que más amas» finalmente hace circular una sangre que es común a todos los corazones, y es esta misma sangre con su calor

⁹ No hay que olvidar la importancia que adquiere la figura del «náufrago metódico» en el conjunto de la obra de Rosales, quien, al construir su «Autobiografía», publicada en *Rimas*, recordaba amargamente que vivir era algo parecido a existir «como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir; / y las contase, y las volviese a contar, / para evitar errores, / hasta la última» (247).

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

la que derrite la nieve que antes y permite una vida renovada. Es entonces cuando la palabra *ahora*, inútil al comienzo de *La casa encendida*, se resignifica llenándose de sentido y llegando a rebasarlo todo: «En un lugar donde el tiempo se ha convertido, de repente, en la palabra ahora, / esta palabra misma: / ahora, / que ayer era un latido perdiéndose en la lluvia, / y hoy ya junto a vosotros crece y se agranda hasta borrar el mundo» (331). Después de ella no cabe ninguna palabra más. Si acaso, dar las gracias.

4. CONCLUSIONES

Aunque no cabe duda de que, desde el comparatismo tradicional, podrían también rastrearse los *rappports de fait* que tal vez permitan corroborar una posible lectura más o menos directa de la obra de T. S. Eliot por parte de Luis Rosales durante los años que rodean a la escritura y la reescritura de *La casa encendida*, creo que estas páginas constatan el interés no menos significativo que tiene el ejercicio comparatístico de los textos propuestos no buscando una lectura de uno en el otro, sino proponiendo una lectura conjunta en torno a un problema común, en este caso, la escritura del tiempo. Tampoco ignoro la complejidad inherente al estudio de estas obras en el contexto complejo del siglo XX desde una perspectiva internacional. Como se expone al comienzo de este trabajo, la historia del siglo XX —y la de sus literaturas— ha de entenderse en toda su complejidad y heterogeneidad, tanto en el ámbito nacional como en el internacional, contemplando para ello las relaciones que de hecho existen entre nuestra literatura y las literaturas extranjeras y sus respectivas tradiciones. Asimismo, cabe señalar que la naturaleza de este estudio conlleva una visión necesariamente fragmentaria de estas obras que en ningún caso deseo imponer: las obras han de entenderse siempre en su totalidad —especialmente en el caso de Rosales, que concebía la suya como un proyecto de obra total en constante reescritura—.

En definitiva, este análisis comparativo de la escritura del tiempo en *The Waste Land* y *La casa encendida*, dos obras en las que cuestiones como el tiempo, la memoria, el sujeto y el diálogo forman parte de una misma reflexión, revela una serie de puntos comunes entre ambas que permiten relacionarlas con las circunstancias históricas que rodean al momento de su producción. Dado que el poema de Eliot pertenece a una primera época en la que su poética no había alcanzado aún su completo desarrollo, resulta inevitable incluir en este

análisis textos posteriores de *Ash Wednesday* o los *Four Quartets*, que completan la visión que se anuncia en *The Waste Land* y, en cierto modo, la concluyen desembocando en reflexiones muy próximas a las que desarrollaría Rosales al final de *La casa encendida*.

Asimismo, no podemos olvidar la importancia que tuvieron la poesía y la filosofía de Antonio Machado para la poesía española del s. XX. En su investigación sobre la escritura del tiempo en Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, Ioana Gruia recordaba, y con razón, la importancia que tuvieron las consideraciones sobre el tiempo elaboradas por Henri Bergson a principios del s. XX en el pensamiento y la obra del propio Eliot y de Machado, cuyos presupuestos heredaría más tarde Luis Rosales. Por tanto, no parece descabellado sostener que ambas poéticas beben de un mismo manantial, del que brotan todas las reflexiones modernas sobre el tiempo y sus efectos, y responden así a una misma concepción del tiempo: el colapso temporal que observamos en *The Waste Land* desemboca, en los *Four Quartets*, en una fusión temporal en la que presente, pasado y futuro se unen en un mismo tiempo; en cambio, en Rosales, la fractura temporal de ese tiempo en espiral en el que se ve inmerso el sujeto parece resolverse a través de la memoria total, transparente y reunida, estrechamente vinculada a la plenitud y a Dios en el verso que cierra el poema. Y ambas poéticas responden, también, a una misma situación de quiebra tras la experiencia traumática de la historia en dos guerras que marcaron para siempre el curso del convulso siglo XX: la I Guerra Mundial y la Guerra Civil española. Ciertamente, «nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo hombre» (Rosales, 1996: 329).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante (1982), *Comedia. Inferno*, ed. Á. Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- ALIGHIERI, Dante (1976), *Comedia. Purgatorio*, ed. Á. Crespo, Barcelona, Seix Barral.
- ANÓNIMO (1980), *Los salmos*, ed. Ángel González Núñez, Barcelona, Herder.
- BARÓN PALMA, Emilio (1996), *T. S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería.
- ELIOT, Thomas Stearns (2017), *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe J. E. Pacheco, Ciudad de México, Ediciones Era / El Colegio Nacional.
- ELIOT, Thomas Stearns (1919), «The Method of Mr. Pound», *The Athenaeum*, 4669, pp. 1065-1066.
- ELIOT, Thomas Stearns (1919b), «Tradition and the Individual Talent», *The Egoist*, pp. 54-55 y 72-73.

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.

- ELIOT, Thomas Stearns (1920), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co.
- ELIOT, Thomas Stearns (2022), *La tierra baldía*, ed. bilingüe V. Patea, Madrid, Cátedra.
- ELIOT, Thomas Stearns (1923), «Ulysses, Order and Myth», *The Dial*, vol. 75, n°. 5, pp. 480-483.
- ELIOT, Thomas Stearns (1956), *Selected Essays*, London, Faber and Faber.
- ELIOT, Thomas Stearns (1936), *Collected Poems 1909-1935*, London, Faber and Faber.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987), *La poesía española de 1935 a 1975. I*, Madrid, Cátedra.
- GRUIA, Ioana (2009), *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea*, Madrid, Visor.
- MAINER, José Carlos (1971), *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2010a), «“Zaguán”, de Luis Rosales: seis versiones distintas para un soneto esencial», en Xelo Candel (ed.), *Luis Rosales. El contenido del corazón*, Madrid, E. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y La Casa Encendida, pp. 69-76.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2010b), «Introducción», en Luis Rosales, *La casa encendida. Rimas. El contenido del corazón*, N. Montetes-Mairal (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 15-221.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (1996), *Ensayos anglo-andaluces*, Valencia, Pretextos.
- PATEA, Viorica (2022), «Introducción», en Thomas Stearns Eliot, *La tierra baldía*, ed. bilingüe V. Patea, Madrid, Cátedra, pp. 9-189.
- PENALVA, Joaquín Juan (2005), *La revista Escorial: poesía y poética. Trascendencia literaria de una aventura cultural en la alta posguerra*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Ángel L. Prieto de Paula, Universidad de Alicante, Alicante.
- ROSALES, Luis (1943a), «Abril», *Escorial*, 37, p. 89.
- ROSALES, Luis (1943b), «Codorniz del silencio», *Escorial*, 37, pp. 115-120.
- ROSALES, Luis (1943c), «El antiguo silencio», *Escorial*, 37, pp. 315-320.
- ROSALES, Luis (1943d), «La ley del olvido», *Escorial*, 37, pp. 321-323.
- ROSALES, Luis (1949), *La casa encendida*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- ROSALES, Luis (1996), *Obras completas. Poesía*, Madrid, Trotta.
- RUBIO, Fanny (2003), *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Alicante, Universidad de Alicante.
- SPENSER, Edmund (1860), *The Poetical Works of Edmund Spenser*, Philadelphia, Jas. B. Smith & Co's.
- SPENDER, Stephen (1975), *Eliot*, Glasgow, Fontana.
- YOUNG, Howard T. (1993), «T. S. Eliot y sus primeros traductores en el mundo hispanohablante, 1927-1940», *Livius*, 3, pp. 269-277.

Fran Contreras (2025), «Escritura y temporalidad en T. S. Eliot y Luis Rosales. Dos escrituras para un mismo tiempo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 127-149.



**«AHÍ VIENE POSEIDÓN CON ANFÍTRITE Y TODO SU CORTEJO»:
APOTEOSIS DE LA (RE)CREACIÓN DE LA HISTORIA EN *LA ISLA DE LOS
JACINTOS CORTADOS***

CARMEN ARAUJO

<https://orcid.org/0009-0004-7914-9525>

carmenaraujo@ucsb.edu

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

Resumen: Este artículo analiza *La isla de los jacintos cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester, enfocándose en la relación entre Historia e historia, la intertextualidad y la fractalidad en la construcción del relato. Tomando como punto de partida la teoría de la narratividad histórica de Hayden White, se examina cómo la novela problematiza la construcción del pasado, la autoridad del historiador y la autoría literaria. Integrando la polifonía bajtiniana y la intertextualidad según Julia Kristeva, se exploran las posibilidades de creación literaria y de escritura como un ejercicio de conjugación de múltiples voces y transgresión. De esta forma, se analiza el relato enmarcado, en el que el narrador, en su intento de (re)construcción de la figura de Napoleón, no solo revisita la historia, sino que la transfigura, guiado por un personaje misterioso. Finalmente, se propone una lectura de la novela como un ejercicio de puro gozo, que en el juego de la repetición transforma la Historia en historia.

Palabras clave: intertextualidad, polifonía, narrador autoconsciente, narración enmarcada, mito y literatura.

Abstract: This article analyzes *La isla de los jacintos cortados* (1980) by Gonzalo Torrente Ballester, focusing on the relationship between History and story, intertextuality, and fractality in the construction of the narrative. Drawing from Hayden White's theory on historical narrativity, the novel is examined as a text that challenges the construction of the past, the authority of the historian, and literary authorship. Additionally, through Bakhtinian polyphony and Kristeva's concept of intertextuality, the article explores the possibilities of literary creation and writing as an exercise in the fusion of multiple voices and transgression. Thus, the framed narrative is analyzed, where the narrator, in his attempt to (re)construct the figure of Napoleon, not only revisits history but also transfigures it, guided by a mysterious character. Finally, the novel is proposed as an exercise in pure literary enjoyment, where through the play of repetition, History is transformed into story.

Keywords: intertextuality, polyphony, self-conscious narrator, framed narrative, myth and literature.

1. INTRODUCCIÓN: HISTORIA E HISTORIA EN CONTRASTE¹

La trilogía fantástica de Gonzalo Torrente Ballester aborda como tema central la metaliteratura en todas sus vertientes: autorreferencialidad, metaficción, parodia y reescritura, intertextualidad y narrador autoconsciente². La última novela de esta tríada, *La isla de los jacintos cortados: cartas de amor con interpolaciones mágicas* (1980), utiliza la narración enmarcada como técnica estructural para explorar la creación literaria en contraste con la labor del historiador. La narración principal, contada en primera persona, gira en torno a dos profesores universitarios: Claire Sidney, de Historia, cuya controvertida teoría sobre Napoleón desencadena los acontecimientos de la novela, y el propio narrador, profesor de Literatura, quien se propone ayudar a su amigo y colega, Claire. Este ha publicado un libro en el que sostiene que Napoleón nunca existió, hipótesis que provoca su descrédito académico y pone en riesgo su carrera. Mientras Claire está de viaje, el narrador propone a Ariadna, alumna y amante de Claire, colaborar en reivindicar la teoría de Claire y, con ello, restaurar su prestigio³. Así, el relato marco está constituido por el diario del narrador —cuyas entradas son cartas dirigidas a Ariadna— sobre este proceso de colaboración.

El relato enmarcado transcurre en la isla de La Gorgona, alternando entre dos momentos históricos del siglo XIX. En este territorio —como en el resto del Mediterráneo— se libra una constante lucha de poder entre diversas entidades. En La Gorgona, el conflicto involucra a los nativos —los griegos, población oprimida—, los primeros invasores —los latinos— y los nuevos colonizadores —los ingleses—. En el pasado lejano, sir Ronald Sydney —antepasado de Claire— mantiene una relación clandestina con Inés, interrumpida por el ascenso al poder del

¹ En este artículo, se empleará *Historia* con mayúscula para referirse a la disciplina que estudia y narra los acontecimientos pasados, mientras que *historia* en minúscula designará la narración de dichos acontecimientos, ya sea basada en hechos reales o construida como relato.

² La trilogía fantástica se compone de *La saga/fuga de J.B.* (1972), *Fragmentos de Apocalipsis* (1975) y *La isla de los jacintos cortados* (1980), obra que es objeto de análisis en el presente artículo y que, por razones de concisión, se denominará en adelante *La isla*.

³ «...en su reunión los decanos han acordado nombrar un comité de especialistas que estudie el caso y dictamine si el sentido del humor derrochado en el libro lo exime por su propia exuberancia (y quizá por su peso) de toda pretensión científica y lo relega al ámbito inocente de la mera poesía, en cuyo caso Claire será perdonado, si bien a condición de que se disculpe en público (hay quien habla de organizar un simposio, pero yo opino, y así lo dije, que *el único modo de explicar un libro es escribiendo otro*). Pero en el caso contrario, aunque considerando que es la costumbre de los anglosajones expresarse con gracia, y cuanto más abstruso sea el tema más se procura enmascarar su gravedad, si Claire se empeña en que la pretensión científica del libro permanezca como su justificación y su sustancia, perderá la cátedra» (Torrente Ballester, 1980: 36; énfasis mío).

dictador Ascanio Aldobrandini y el agravamiento de las circunstancias políticas y sociales. En el pasado cercano, Ascanio y sus aliados perpetúan la represión contra los griegos y fomentan la animadversión entre estos y los latinos. Sin embargo, el dictador desarrolla una nueva obsesión: su creciente y prohibido amor por Agnesse.

El narrador, creador junto con Ariadna del relato enmarcado, emprende esta reconstrucción de la historia de Napoleón con el fin de contrarrestar los efectos negativos derivados de la obra de Claire. Esta tarea lo obliga a repensar la noción misma de Historia. Su propósito no es únicamente exponer una nueva versión de la Historia, sino convertirla en una historia de amor con Ariadna —quien ha sido siempre, aunque en secreto, su interés amoroso—. De este modo, la novela plantea un debate sobre la relación entre realidad y ficción, centrado en el cuestionamiento de la Historia como herramienta para representar lo real y el desafío a las jerarquías tradicionales entre Historia y Literatura.

Este gesto de reescritura crítica del pasado por parte del narrador de *La isla* responde a una concepción de la Historia como artefacto literario, en el que la pretensión de cientificidad y objetividad absoluta resulta ilusoria (López Fonseca y Hoz García-Bellido, 2022: 14). La separación disciplinar entre Historia y Literatura es relativamente reciente y responde a un momento en que la Historia asume la racionalidad y el método científico, abandonando los procedimientos retóricos y miméticos propios de la literatura (13). Este proceso comienza en el siglo XVII y culmina en el siglo XIX —escenario del relato enmarcado— cuando se produce un punto de inflexión en la concepción de la Historia, al pretender esta alcanzar la cientificidad mediante la profesionalización de la disciplina y el desarrollo de metodologías críticas y analíticas. Es en este contexto cuando la Historia se escinde de la Literatura, separándose de sus orígenes comunes y del carácter ficcional inherente a todo relato sobre el pasado.

Sin embargo, White (2014: 2) explica que a consecuencia de las indagaciones filosóficas en el siglo posterior se instala la sospecha de que la conciencia histórica no es más que una base teórica para el posicionamiento ideológico a partir del cual Occidente percibe sus relaciones con otras culturas y civilizaciones que la preceden o con las contemporáneas, «by which the presumed superiority of modern, industrial society can be retroactively substantiated». Pensadores europeos continentales como Valéry, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss y Foucault, y sus homólogos angloamericanos, plantearon serias dudas sobre el valor de una conciencia

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

específicamente «histórica», subrayando el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y cuestionando las pretensiones de la Historia de ocupar un lugar entre las ciencias.

En la novela, el siglo decimonónico se configura como un horizonte referencial que permite al narrador tejer redes intertextuales para recuperar el pasado y escribir su relato. Sin embargo, se pone en duda la indiscutibilidad de los archivos históricos y la idea de que la Historia es un reflejo fiel de la realidad. El término clave en este contexto es «realismo». En el siglo XIX, el término «realista» significaba algo más que una comprensión «científica» del mundo, aunque ciertos autodenominados «realistas», como los positivistas y los darwinistas sociales, identificaban su «realismo» con el tipo de comprensión de los procesos naturales que las ciencias físicas proporcionan (White 2014: 45). La discusión sobre el imposible realismo o la ficcionalidad de la historia de Napoleón es el punto de partida para la empresa que se propone el narrador. Este critica el acercamiento radicalmente cientificista al mundo y la pretensión científica de la Historia, personificados en Claire.

White sostiene que un trabajo histórico tiene niveles de conceptualización que, en mayor o menor grado, coinciden con el de un escritor: crónica, historia, modo de estructuración de la trama, modo de argumentación y modo de implicación ideológica (2014: 5). Tanto la crónica como la historia —los elementos primitivos—, son considerados por White como producto de un proceso de selección y disposición del vasto *unprocessed historical record* con el objetivo de hacerlo más comprensible para una audiencia determinada (2014: 5). La mediación que describe White se asemeja a la tarea del escritor en la selección y disposición de lo variado e informe de la realidad para conformar una determinada historia ficcional. Sin embargo, precisa: «Unlike the novelist, the historian confronts a veritable chaos of events *already constituted*, out of which he must choose the elements of the story he would tell. He makes his story by including some events and excluding others, by stressing some and subordinating others.... That is to say, he “emplots” his story» (2014: 6).

En este sentido, Torrente Ballester concibe la escritura del narrador como un ejercicio de confrontación con el caos de los acontecimientos, en un gesto que recuerda al trabajo del historiador moderno. Sin embargo, lejos de limitarse a organizar o jerarquizar esos materiales, el narrador asume una actitud performativa y creativa, «explorando» —a través del fuego de la chimenea— la isla como un espacio narrativo en construcción. A ello se suma la parodia de los

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

procedimientos historiográficos, que el narrador activa mediante el recurso del *manuscript trouvé*: cartas, libros de poesía y textos históricos ficticios sobre el suceso son presentados como materiales «encontrados», con los que reconstruye los acontecimientos. Estos elementos remiten a los niveles iniciales del trabajo del historiador —la crónica y la historia, según White—, y revelan una conciencia crítica sobre los mecanismos de selección, disposición y narrativización que rigen la construcción del relato histórico.

White (2014: 6) subraya que el historiador también inventa cuando asigna una función a un evento como elemento de una historia, por ejemplo: «The death of the king may be a beginning, an ending, or simply a transitional event in three different stories». Por lo que, luego, el historiador tiene que justificar sus decisiones en varios modos, que se corresponden con los otros niveles de conceptualización mencionados anteriormente, ya sea explicación por la estructuración de la trama, por la argumentación, y por la implicación ideológica. Esta dimensión inventiva del historiador encuentra un reflejo en el narrador de la novela. Así como el historiador, el narrador selecciona y organiza los eventos en función de un objetivo doble: ayudar a Claire con su teoría y, al mismo tiempo, escribirla junto con Ariadna para ganarse su afecto. Por ello, el narrador presenta en el relato enmarcado los hechos centrales —vinculados a la política y a la figura de Napoleón—, intercalados con aquellos detalles aparentemente secundarios, como la vida íntima de la clase dirigente. Al integrarlos en su relato, compone una historia donde se entrelazan el deseo, la ambición y el poder, en función de su doble propósito narrativo y afectivo.

Asimismo, la labor del narrador en cuanto historiador performativa responde y se opone a la postura de Claire respecto a este tema específico⁴. Según el narrador, el origen verdadero de la teoría de Claire sobre Napoleón no surge del análisis riguroso, sino de una intuición infantil que Claire ha intentado racionalizar:

Tenía siete años, ¿sabes?, una edad muy temprana para ciertas intuiciones, una edad en que se piensa que tras un nombre hay siempre una realidad; pero, me explicó Claire, lo suyo fue como si aquel nombre le recordase algo que ya sabía, o como si a su conjuro se destapase un saber hasta entonces velado. Me dio a entender que aquella convicción debía haberle venido como el color del pelo y la forma de la nariz, con los mismos cromosomas (Torrente Ballester, 1980: 33).

⁴ Utilizo el término *historiador performativo* para referirme al rol del narrador que adopta superficialmente los gestos y recursos propios del discurso historiográfico, sin asumirlos desde una posición epistemológica rigurosa. El rol del narrador en la novela es más cercano a la performance que a la investigación sistemática del pasado.

Desde que Claire advirtió por primera vez en su conciencia el misterio en torno a Napoleón, esta revelación se impuso como una verdad ineludible, como si le hubiera sido transmitida en su propio código genético. Más que un simple personaje histórico, con el paso del tiempo, Napoleón se convierte para Claire en un mito persistente, un signo cuyo significado nunca se disipa por completo.

En las novelas de la trilogía fantástica, el mito agrupa diversas narrativas bajo un mismo concepto, ya que su función no depende de su origen, sino de su capacidad para generar significado dentro del relato⁵. Siguiendo a Roland Barthes, el mito en la trilogía se asemeja a un sistema semiótico secundario. En este sentido, las referencias históricas representan el primer sistema semiótico, en el que el signo —Napoleón como personaje histórico— tiene un significado estable. Este signo inicial se transforma en mito a través de su resignificación dentro del relato. De acuerdo con Barthes —citado por Meletinski—, «el sentido y la forma de los significantes cambian necesariamente, mientras que la repetición de las ideas permite descifrar el significado del mito (y el significado del mito no es otra cosa que el propio mito)» (Meletinski, 2001: 85). El mito en *La isla* opera mediante un sistema de connotaciones en constante transformación, generando un juego de significados en el que coexisten múltiples interpretaciones⁶.

Claire intenta reducir la figura de Napoleón a una invención discursiva. Sin embargo, su obsesión por demostrar que no existió lo mantiene en objeto de un constante proceso de resignificación, reforzando su carácter mítico dentro del relato. Por su parte, el narrador desafía el racionalismo estricto que moldea la visión que Claire tiene del mundo⁷. Desde la perspectiva

⁵ Según Blackwell (1985: 22), Torrente Ballester «[...] labels as myths the classical stories of divine or supernatural beings from the Greek, Roman, and Celtic civilizations, as well as stories of national and even regional folk heroes or larger than life characters who embody some universal or national values. The latter are called legends, he admits, but in his novels they function simply as another facet of myth. Even social conventions, passed down from generation to generation without question, contain elements of myths».

⁶ Barthes explica que la connotación en un texto literario se desarrolla a través de dos espacios: el secuencial, que sigue el orden de las frases, a lo largo del cual el sentido prolifera por *marcottage*; y el aglomerativo, en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con sentidos externos al texto material, formando «nebulosas de significados» (1970: 15). El mito, como el texto, no tiene un significado fijo ni unívoco, sino que se expande en múltiples direcciones.

⁷ Claire es descrito como un personaje obstinadamente escéptico a las dimensiones inexplicables de la vida. Este rasgo opuesto al narrador, se revela en el contacto de ambos con la naturaleza. Mientras el narrador cuenta que tuvo una experiencia trascendental en un bosque: «[...] una noche que ahora ya me resulta tan antigua como mi corazón, bajando por la ladera de una montaña alemana, experimenté la sensación, o acaso el sentimiento, de penetrar en un

del narrador, la intuición de Claire se vincula con lo misterioso e inefable. En consonancia con esta perspectiva, el narrador no descarta la intuición, la magia y lo sobrenatural para resolver el enigma en torno a Napoleón. Su método de construcción de la historia no busca la demostración lógica, sino el juego con las múltiples posibilidades del relato. Su enfoque creativo se asemeja a un proceso ritual: frente al fuego, haciendo uso de sus facultades imaginativas, él y Ariadna contemplarán las escenas que les proporcionen material narrativo para explicar la teoría de Claire. Este proceso creativo se manifiesta en la problematización de la distinción entre *Historia* e *historia*. Propongo que Torrente Ballester presenta ambos conceptos como una misma realidad fluida y simultánea. A partir de esta interpretación, en el resto del artículo se empleará el término H/historia para hacer referencia a esta concepción unificada.

2. (RE)CREACIÓN LITERARIA: H/HISTORIA, POLIFONÍA, INTERTEXTUALIDAD Y FRACTALIDAD

Al comienzo de sus sesiones creativas, el narrador presenta a Ariadna un personaje único: «Voy a hablarte del tiempo, y para eso he de referirme al Gran Copto [...] al que busqué y hablé también durante uno de mis últimos viajes, cuando ya me inquietaba lo de Claire y los libros no respondían a mis preguntas» (Torrente Ballester, 1980: 38). Cagliostro⁸, el Gran Copto, explica al narrador:

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del Cosmos, eso que llamamos historia y de la que una buena parte está aún por acontecer, es pura actualidad en la mente divina. Se equivocaron

ámbito sagrado, que lo sagrado caía sobre mí, como el relente, desde las hojas de los tilos y me dejaba envuelto, poseído, un poco estremecido» (1980: 25). Por otro lado, Claire, por «su tendencia infantil a la incredulidad» (1980: 25), mantiene una relación basada en la conversación transaccional e incrédula con el bosque que rodea su aldea, un bosque «poblado de coníferas y de abundantes espíritus sutiles, que además se detenía al borde del riachuelo, lo saltaba, y continuaba después, era locuaz hasta la irritación y la sospecha, y sus informes acerca del baile de las hadas y del lugar en que los gnomos fabrican sus tenedores de oro los recibía Claire como inapreciables» (1980: 25). Claire se posiciona como observador y analista de la naturaleza, creyéndose capaz de comprenderla solo a través de la razón o de un discurso unilateral que se impone sobre el mundo natural y suprahumano.

⁸ En el personaje de Cagliostro, Torrente Ballester se recrea en superponer diferentes referencias intertextuales, por tratarse este de un personaje histórico sobre quien se han escrito abundantes y diversos textos, sobre todo procedentes de Francia, Italia e Inglaterra, desde registros de investigación policial hasta artículos en gacetas, memorias espurias y cartas. W. R.H. Trowbridge, autor de *Cagliostro* (1910: 7), explica que «Conde Cagliostro» fue uno de los *alias* más famosos de Giuseppe Balsamo, un aventurero siciliano nacido en Palermo entre 1743 y 1748. Conocido principalmente por su participación en diversos asuntos relacionados con el ocultismo, la alquimia y la masonería, «it was not till Cardinal Rohan entangled him in the Diamond Necklace Affair that the name of Cagliostro hitherto familiar only to a limited number of people who, as the case might be, had derived benefit or suffered misfortune from a personal experience of his fabulous powers, acquired European notoriety» (8).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

solamente en lo de Dios, que no existe...; pero la historia, aun sin Mente a la que referirla, es pura actualidad, todo está sucediendo ahora mismo... (Torrente Ballester, 1980: 43).

Cagliostro niega la necesidad de un ser supremo que garantice el sentido de la H/historia. La H/historia sigue existiendo sin Dios —figura que, de acuerdo con la tradición judeocristiana, concentra la función de creador único y garante absoluto del sentido y destino de la existencia humana—. Más adelante, sir Ronald secunda la ausencia de Dios y sus consecuencias: «Al no estar Dios, las fuerzas cósmicas son libres, se desbarajustan, se enmarañan, trasladan sus efectos más allá de los ámbitos propios, trastornan la realidad» (Torrente Ballester, 1980: 148-149). La novela sugiere, así, un universo narrativo sin centro, en el que el sentido ya no emana de una instancia originaria ni divina.

Esta reconfiguración del sentido remite, en clave literaria, a la idea de la «muerte del autor» y la centralidad del texto como espacio de producción simbólica. Barthes argumenta que: «... dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence» (1984: 61). Al desaparecer la figura autoritaria que garantizaba la coherencia última del relato —ya sea Dios o el Autor—, el texto se vuelve un sistema abierto, donde el significado se genera en la multiplicidad de relaciones que establece consigo mismo y con otros textos.

En segundo lugar, Cagliostro afirma que el tiempo no es una línea progresiva, sino una construcción lingüística que organiza nuestra percepción de la realidad. Es el lenguaje el que sostiene nuestra experiencia temporal:

...y si nosotros lo percibimos como pasado, como presente y como futuro, a razón de organizaciones mentales obedece, a razón también de estructuras verbales. No fue esa supuesta fluencia que llamamos tiempo lo que determinó los de los verbos, sino al revés: al tiempo como experiencia y como realidad lo sostienen las palabras en cuanto expresión de un modo de estar la mente organizada (Torrente Ballester, 1980: 43).

El tiempo asimismo tiene una dimensión espacial que el narrador presenta como una pintura, idea que Cagliostro secunda con algunos matices dinámicos:

Luego —le interrumpí—, ¿existen una derecha y una izquierda en ese panorama? ¿Es, quizá, como un cuadro?. Exactamente. La anulación del tiempo beneficia al espacio. La historia es una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable. Lo que seguimos llamando el pasado, queda a la izquierda; enfrente, lo presente, y el futuro a la derecha. El espacio es circular

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

y giratorio. Lo mismo que no se abarca el fin se nos escapa el principio, aunque yo, por algunos barruntos, me incline a creer en la nebulosa (Torrente Ballester, 1980: 44).

El tiempo no es un concepto objetivo, sino algo que es estructurado y dotado de significado a través de su representación, ya sea mediante el lenguaje o la imagen. Sin embargo, la metáfora del cuadro presenta limitaciones, principalmente la de la clausurar el tiempo y con ella las posibilidades: «When we contemplate time we do so from within time; but when we contemplate a picture we stand outside it. We look at it, not from within it, because it is framed for us. And so, we imagine doing the same thing with time» (Morson, 1994: 18).

La isla, no obstante, se apropia de esta metáfora visual para problematizarla desde dentro. El narrador describe la historia como un paisaje giratorio y circular que anula el tiempo lineal: ni el principio ni el fin pueden ser captados, y lo que llamamos pasado, presente y futuro aparece distribuido espacialmente. En lugar de ofrecer una imagen totalizante del tiempo, la novela revela la imposibilidad de contemplarlo como una totalidad externa, subrayando su carácter fluido y fragmentario. Así, Torrente Ballester transforma el cuadro en una imagen en movimiento que niega el punto de vista absoluto que la pintura suele implicar.

Esta concepción plástica y visual de la historia encuentra resonancia en la aproximación teórica a la literatura posmoderna de Julia Kristeva. En «Word, Dialogue and Novel», sostiene que la literatura trasciende las estructuras fijas al incorporar como marcos intelectuales clave la ambivalencia, la fluidez y el dialogismo —rasgos característicos del discurso menipeo: «... “lived experience” itself (linguistic exploration and Menippean discourse) —a literature that will perhaps arrive at a form of thought similar to that of painting: the transmission of essence through form, and the configuration of (literary) space as revealing (literary) thought without “realist” pretensions» (Kristeva, 1986: 59).

La literatura, alejada de las convenciones realistas, evoluciona hacia un modo de pensamiento similar a la pintura: la forma transmite esencia. De manera similar a Cagliostro, Kristeva afirma el cambio de paradigma en cuanto al tiempo y la historia: «Diachrony is transformed into synchrony, in light of this transformation, *linear* history appears as an abstraction. The only way a writer can participate in history is by transgressing this abstraction through a process of reading-writing» (36).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

En consonancia, Cagliostro afirma que la H/historia no es un producto —un libro— sino un proceso —la lectura de un libro en el orden que se elija—:

Usted habrá oído infinidad de veces el tópico del Libro de la Historia. Sin quererlo, queriendo acaso indicar justamente lo contrario, la frase, vaciada de su contenido convencional, puede después rellenarse de verdad. Fíjese en que, en un libro, coexisten el principio con el fin y con los medios, y sólo cuando se somete a una lectura que llamamos regular, su contenido se muestra como un antes y un luego. Pero, ¿quién duda que se puede leer de otra manera, el fin primero, la solución antes que el planteamiento? ¿Y que se puede avanzar y retroceder y detenerse, y andar de nuevo, y todas las combinaciones y experiencias temporales que se deseen? (Torrente Ballester, 1980: 43-44).

La idea de la linealidad del tiempo como construcción gramatical —contra la que advierte Cagliostro— se refleja en la concepción errónea de la historia como un producto acabado. Pensar la H/historia como una secuencia de eventos con única dirección, una sola narrativa, un significado fijo, en última instancia, destruye el significado, «the meaningfulness of concepts essential to our humanness: choice, responsibility, and creativity» (Morson, 1994: 9). En cambio, pensar la H/historia como un proceso devuelve importancia al presente: «a highly intensified present» (11). La visión de Cagliostro perfila *La isla* como una «novela polifónica», —«a theory of the middle of the process» (98). Bajtín aplica este término para referirse a aquellas obras en las que «...the eventness it conveys partakes of the real eventness happening during the creative process, when the characters surprise the author» (98). La creación de la H/historia, según Cagliostro, sería un proceso colectivo e intertextual, en que el pasado no es fijo, sino que se (re)crea en cada lectura y escritura⁹.

En un mundo caracterizado por la ausencia de Dios y la primacía de las fuerzas cósmicas, es verosímil que tanto Cagliostro como el narrador accedan a otros niveles de realidad en la novela: a otros espacios y tiempos, y también al encuentro con fuerzas sobrenaturales y al mundo de los sueños. La fantasía, en cuanto modo narrativo, transforma y deforma la H/historia: «Phantasmagoria increases freedom of language in Menippean discourse» (Kristeva, 1986: 52). Asimismo, el contenido de la historia en el relato enmarcado se amplía y se libera. Se registran tanto los hechos estrictamente relacionados con la política y, en última instancia, con Napoleón, como los hechos circundantes —los romances e intrigas, las alianzas para conspirar y la

⁹ Se utiliza *(re)crear* para enfatizar que no se trata de una acción lineal, sino un proceso circular que implica la repetición, indicada por el prefijo *re-*.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

intervención de figuras y eventos sobrenaturales: «Menippean discourse is both comic and tragic, or rather, it is *serious* in the same sense as is the carnivalesque; through the status of its words, it is politically and socially disturbing» (52). El resultado final es un relato enmarcado que abarca desde la epístola amorosa y la parodia de la crónica, hasta la sátira del poder, en ocasiones en tono humorístico y en otras irónico.

La polifonía —de acuerdo con Bajtín— o la intertextualidad —propuesta por Kristeva— se relacionan con la fractalidad, la cual a medida que multiplica los relatos dentro del relato marco, entremezcla y adelanta los destinos de los personajes¹⁰. Carmen de Urioste (1993: 94) considera *La isla* dentro de la modalidad de fractal novelístico definido como una forma de metacomposición en la que «la ficción del relato enmarcado aparece en una relación fractal con respecto a la ficción del relato». De manera que «el análisis de una de las partes de la novela será recíproco al análisis de la novela estudiada globalmente» (91). Mientras que Urioste enfatiza la simetría fractal en la novela, en el presente análisis se consideran fractales que, si bien constituyen un reflejo de la narrativa principal, proyectan una imagen divergente o alterada sin dejar de hacer eco del motivo central¹¹. A continuación, se proponen algunos fractales de repetición y distorsión analizados desde su doble dimensión literal y simbólica.

2.1. Máscara

Los personajes utilizan una máscara que otorga facultades o posibilita el desdoblamiento. La máscara literal es frecuente en el relato enmarcado: Ascanio y su mujer, Flaviarosa portan una máscara para asistir a sus reuniones. El primero se congrega con los otros miembros del tribunal

¹⁰ Kristeva define la intertextualidad como la idea de que «any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another» (37). Amplía el concepto de diálogo y ambivalencia de Bajtín, argumentando que «horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read» (37). La noción de intertextualidad sustituye a la de intersubjetividad, ya que el lenguaje poético es siempre «at least double», enfatizando que el significado nunca es singular, sino que surge de una red de relaciones textuales.

¹¹ Urioste (1993: 94-98) identifica los siguientes parámetros: el fractal espacial —el narrador y Ariadna habitan una isla, como los personajes del relato marco—; el temporal —en el motivo del viaje en el espacio: del narrador de la universidad a la cabaña; así también, en *La Gorgona* el tiempo «no pasa» sino que el lector «se mueve a través del tiempo»—; en el narrador; de la técnica de escritura; de los personajes —los personajes crean personajes: Ascanio, al General Della Porta; la élite de *La Gorgona*, a Napoleón—; de los receptores del relato —centrado en la función de Ariadna en los dos niveles—; del lenguaje —mediante la combinación de un lenguaje novelístico y otro paródico—; temático —el amor en el relato marco se opone al el poder, el mito y el fanatismo en el relato enmarcado, estableciendo una relación recíproca entre realidad y ficción donde ambos mundos se interfieren e intercambian—.

también ocultos bajo antifaces y capuchones. Flaviarosa asiste a una selecta reunión de salón en la que ella insta a la creación de Napoleón. La máscara figurativa se lleva a cabo cuando un personaje utiliza a otro para conseguir sus objetivos. El narrador emplea al personaje de Cagliostro como herramienta narrativa, dotándose de destreza mágica para ver la H/historia en el fuego, y atravesar varias épocas históricas y estados de conciencia¹². De manera similar, el general Galvano Della Porta orchestra desde las sombras la conspiración que ayuda a Ascanio a auparse al poder y, luego, se recluye en una torre para nunca más ser visto directamente. Della Porta impone la autoridad y el respeto que de otro modo le faltaría al dictador. Ascanio, de origen modesto y sin logros militares notables, lucha por ganar prominencia en una sociedad tradicional donde el prestigio a menudo se deriva de un linaje noble, riqueza material y conexiones con glorias marítimas pasadas.

El uso de la máscara o del doble tiene un trasfondo siniestro, pues representa: «[...]todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío» (Freud, 1917-1919: 236). Así, aunque Cagliostro y Della Porta permiten al Narrador y a Ascanio, respectivamente, cumplir sus propósitos, ya sea construir una historia o gobernar, la persona pública oculta detrás de la fachada del doble pierde autonomía y control. Ni Cagliostro ni el general Della Porta son retratados como personajes benévolos. Inicialmente, Cagliostro aparece como una figura amenazadora por su acceso a conocimientos poco tradicionales y excéntricos. A pesar de que se vuelve un aliado, aparece en el relato enmarcado para introducir el caos. Por su parte, el general Della Porta, cumple una función similar al retrato de Dorian Gray para Ascanio; por lo que se le atribuye al general crímenes y decisiones controvertidas.

¹² Cagliostro también le dio al Narrador la primera visión de La Gorgona, y es Cagliostro quien sugirió utilizar el fuego para conocer los hechos que corresponden a la historia de Napoleón (Torrente Ballester, 1980: 44). Además, le explica al Narrador cómo interactuar con personajes del pasado a través de los sueños: «...yo, al entrar en el tiempo de sir Ronald, no abandono el mío, y yo, en mi tiempo, poseo un ejemplar de las *Melodías eróticas*. No sé si recuerdas las condiciones que Cagliostro me anunció para esta clase de entrevistas: penetrar en un sueño, convertirse en ingrediente de él. La persona así visitada lo olvidará, el suceso carecerá de consecuencias ulteriores, porque no nos es dado (insistió Cagliostro) modificar la historia con nuestras intervenciones» (Torrente Ballester, 1980: 145).

2.2. Barco en una botella

Sir Ronald expresa en un poema sentirse atrapado como un barco en una botella, a causa de su amor imposible por Inés. Para simbolizar este conflicto, regala a Inés un barco en una botella. Más tarde, Agnesse encuentra los versos y añora haber sido la destinataria del poema. Este motivo se repite en la relación de Ascanio y Agnesse. Ascanio, atrapado en un matrimonio de conveniencia, se enamora de Agnesse y le regala un barco en una botella como símbolo de su amor. Aunque Agnesse rechaza inicialmente el obsequio, termina aceptándolo, pero sin corresponder a los sentimientos de Ascanio. La imagen dentro del marco de la imaginería marina griega cobra un significado figurativo en el contexto político. En la tradición mediterránea, desde la antigüedad, la imagen del barco ha representado al Estado: «Hence the image perfectly suited a context in which issues of community definition and membership were still in flux, while the dangers created by struggles for power were mirrored in a perception of the hazards of seafaring and the horrors of shipwreck...» (Brock, 2013: 59).

En el relato enmarcado, la Gorgona, como nación, intenta liberarse de los invasores y conseguir la unión entre las diferentes etnias y culturas que la componen, objetivo que no se materializa como acción colectiva sino a través de la imagen de la isla convertida en un barco.

2.3. Estructuras triangulares del deseo

El triángulo amoroso que involucra al narrador, Ariadna y Claire se repite en la historia enmarcada. Ascanio compete por el afecto de dos mujeres que más tarde serán amantes de sir Ronald: Inés y Agnese. En un pasado más lejano, sir Ronald Sidney e Inés —mientras comparten residencia en la casa de una viuda— entablan una relación en la clandestinidad a causa del matrimonio de sir Ronald y su religión que le impide el divorcio. Tras el ascenso de Ascanio al poder, sus tías —las Parcas— vigilan a los habitantes de la isla, haciendo cumplir en particular normas morales como la castidad. Desafortunadamente para la pareja, las Parcas exponen la relación. Dadas las circunstancias de sir Ronald —foráneo y adúltero—, este es desterrado de la isla, mientras que Inés enfrenta un severo castigo a manos del general Della Porta¹³.

¹³ «Hay quien dice que Ascanio la encerró en el castillo a solas con Galvano. El general no tiene mujer, y está leproso, ¿comprendes? Dicen que a veces se le oye gemir, detrás de sus muros de piedra, y pedir a voces un cuerpo de mujer, aunque sea muerta» (*La isla*, 137).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

El otro triángulo amoroso involucra a Agnesse, Ascanio y sir Ronald. Agnesse Contarini, una joven de una familia aristocrática exiliada tras el ascenso al poder de Ascanio, regresa a la isla tras intentar sobrevivir en Italia y los países vecinos. Agnesse también reside en la casa de la viuda que antes alojó a sir Ronald e Agnes. Trabaja como intérprete de Ascanio, se familiariza con él, lo que despierta el afecto no correspondido de Ascanio. Sus viajes la han llevado a explorar la adivinación y potenciar sus talentos espirituales. Agnesse, altamente educada y artísticamente sensible, se enamora de sir Ronald al descubrir sus cartas de amor y poemas a Agnes, y finalmente se imagina a sí misma como la amante de sir Ronald en los espejos. Los tres triángulos se desarrollan de forma paralela a la del narrador, pero cuando la historia de amor de sir Ronald y Agnes alcanza un final trágico, una fatal predestinación se cierne sobre las otras historias.

Los triángulos amorosos encuentran un eco figurativo en un cuarto triángulo, compuesto por Inés, Agnesse y Ariadna. Las tres mujeres comparten una función simbólica en la novela, y sus nombres —todos asociados a la pureza y la santidad— subrayan la imposibilidad de realizar un amor humano pleno¹⁴. Estos triángulos amorosos, reiterados con variaciones en los distintos planos narrativos ilustran con claridad el principio de repetición transformada que define la lógica fractal de la novela.

Más que una reproducción estática, el reflejo fractal —en especial, en los fractales de repetición y distorsión— genera una sinergia narrativa que crea la impresión de simultaneidad, o lo que podría llamarse *acontecimiento* (*eventness*), la esencia misma de la polifonía. Al multiplicar las líneas narrativas —y con ellas, la riqueza significativa— dentro del relato marco, el reflejo entremezcla y anticipa los destinos de los personajes, tejiendo una estructura en la que el tiempo y la historia parecen entrelazarse en un juego de variaciones y ecos.

¹⁴ *Agnesse*, *Agnes* e *Inés* son variantes del mismo nombre proveniente del griego *Ἁγνή* (*Hagnḗ*) cuyo significado es «puro» o «sagrado». El origen remoto del nombre es protoindoeuropeo: *h₁yaǵ-* que significa «sacrificar» y «adorar». Era el nombre de Inés de Roma, una joven virgen romana martirizada por el emperador Diocleciano en 303 a.C. (Hanks y Hodges, 1997: 4). Durante la Edad Media, pasó a ser una santa cristiana muy popular, lo cual fomentó el amplio uso de su nombre. Así, pasó al italiano como *Agnesse*, al inglés *Agnes*, al portugués *Inés*, y al español *Inés*. El nombre de *Ariadna* tiene una etimología similar. Los lexicógrafos griegos del período helenístico afirmaron que el nombre estaba compuesto por los elementos del dialecto cretense *ari-* —un prefijo intensivo— y *adnos* —que significa «santo»— (15).

A través de la fractalidad y la intertextualidad, la polifonía se sostiene a diferentes niveles del texto partiendo de la deconstrucción del tiempo lineal en el nivel diegético¹⁵. La intertextualidad opera de forma transversal, manifestándose en el plano diegético mediante textos citados o evocados por los personajes, en el metadiegético mediante relatos que reformulan géneros y tradiciones, y en el nivel extradiegético como diálogo estructural con textos culturales y literarios —como la historiografía oficial y los géneros narrativos tradicionales—. Esta dinámica puede entenderse, en términos de Kristeva, como el cruce entre un eje horizontal —la relación autor/lector— y un eje vertical —el texto y su red de textos previos (1986: 37). Por su parte, la fractalidad cobra especial relevancia en el nivel metadiegético, al reproducir y distorsionar motivos del relato marco a través de las narraciones en el relato enmarcado.

Estos recursos y técnicas a la vez que producen el relato y lo reformulan en clave lúdica; en ese movimiento reflexivo, la creación literaria se convierte en una forma de (re)creación:

La surcharge métaphorique... constitue un jeu du discours. Le jeu, qui est une activité réglée et toujours soumise au retour, consiste alors, non à accumuler les mots par pur plaisir verbal..., mais à multiplier une forme de langage..., comme si l'on voulait épuiser l'invention pourtant infinie des synonymes, tout à la fois répéter et varier le signifiant, de façon à affirmer l'être pluriel du texte, son retour (Barthes, 1970: 65).

A pesar de lo expuesto, el narrador toma con precaución y sospecha las palabras de Cagliostro —quien, además, como posible doble, conjura no solo la trascendencia sino el fin inevitable—: «siempre queda en el interior de la conciencia, agazapado, esa especie de simio racional ahíto de sensatez que desconfía de unos hombres porque se declaran inmortales, que los cataloga inmediatamente como impostores» (Torrente Ballester, 1980: 40-41). La disolución de un sentido primigenio —Dios— y del tiempo, así como la multiplicación y repetición de voces e imágenes, se presentan para el narrador simultáneamente como una oportunidad y una amenaza, especialmente en lo que concierne a su objetivo en la (re)creación de la H/historia de Napoleón, esto es, ganarse el amor de Ariadna.

¹⁵ Utilizo la terminología de niveles narrativos propuesta por Gérard Genette (1972: 238-241), quien distingue entre el nivel extradiegético —instancia narrativa primera que introduce el relato—, el diegético —relato principal— y el metadiegético —relato segundo o relato incrustado—. Estos niveles permiten analizar las distintas capas del discurso narrativo y sus relaciones jerárquicas.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

3. APOTEOSIS DE LA CREACIÓN ESCENIFICADA: EL REGRESO DE LOS DIOSES GRIEGOS

Para Loureiro, el amor en *La isla* tiene tal importancia que lo considera el catalizador de la escritura: «Movido hacia la belleza, el amor que siente por Ariadna impulsa al narrador a engendrar lo que de otro modo jamás vería la luz, pues por y para ella se escribe el relato, cumpliéndose de este modo el impulso a engendrar en la belleza a que el amor impulsa en la teoría platónica» (1990: 250-251).

La escritura no sólo es motivada por el amor idealizado, sino que también se concibe como un acto de fecundación y alumbramiento, en el que el poeta, lejos de limitarse a la contemplación platónica de la belleza, experimenta un proceso de gestación creativa comparable con la procreación de semidioses:

[...] y cuando [la creación poética] estalla, conforme acaba de indicarse, apoteosis o epifanía, teofanía (sospechable) algunas veces, el poeta se encuentra en estado similar al de aquellas mujeres favorecidas de los dioses con su amor y su simiente, madres de héroes destinadas a nominar constelaciones, y la similitud de tales embarazos justifica la equiparación final de la obra poética con Hércules o con los Dióscuros, lo cual la sitúa muy favorablemente en el camino que conduce a la mitología, si bien los hombres de ciencia se desesperan ante semejantes recorridos e intenten reducirlos a términos de mera psicología (Torrente Ballester, 1980: 9-10).

En este sentido, la creación poética en *La isla* es un estallido de energía erótica y transformadora, una manifestación casi divina que da lugar a un ser con vida propia, una obra que —como Hércules o los Dióscuros— está destinada a trascender. Así, más que un producto intelectual o una sublimación platónica, la escritura se erige como un proceso vital, proceso marcado por la revelación epifánica como encuentro con lo sobrenatural, por la inevitable lucha entre lo sagrado (*mythos*) y lo racional (*logos*), y por la potencia del eros.

De manera similar, en la filosofía presocrática, eros está en la base de la creación. En los primeros textos griegos, «[t]he cosmic orgy is driven by an unnamed deity, and humans are driven by the same erotic contest» (Sharkie y Johnson, 2017: 76). El papel de lo erótico en la creación continúa en la cosmogonía órfica y hesiódica: «... the primacy of Eros in the creation of the universe, and humankind's dependence upon him. This is characterized by the centrality of Eros in the Orphic texts, a figure who, having created the pantheon and the human race, is shown readily to influence the natural order, and in so doing, expresses its power over both human and nonhuman natures» (76). En la novela, la creación poética, que sustenta tanto la narrativa

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

primaria —la del narrador autoconciente— como la secundaria —la de su propia creación, se representa como una fusión celebratoria de eros, lo humano y lo sobrenatural.

Sin embargo, a medida que se desarrolla la historia marco, la relación entre el narrador y Ariadna se vuelve cada vez más distante. El narrador observa el desinterés de Ariadna por él y el relato y su creciente interés por la proximidad del clímax de la historia. el clímax se presenta en torno a las «interpolaciones fantásticas», dos eventos de naturaleza incierta y disruptiva que suceden en La Gorgona. El narrador declara haber encontrado una referencia a La Gorgona «en un libro titulado *Exposición y comentario de las últimas teofanías paganas* (Filadelfia, Jones and Jones, 1876)» (Torrente Ballester, 1980: 203). Este libro contiene la transcripción de un documento escrito por el cónsul británico en la isla, Algernon Smith, quien lo redacta a petición del primer ministro británico, William Pitt.

Relata Smith que un día, en La Gorgona, el marinero de guardia vio a lo lejos una extraña procesión de gente verde cruzando el mar en una carreta. Solo los griegos entendieron quiénes eran; uno de ellos anunció:

«Ahí viene Poseidón con Anfitrite y todo su cortejo. Se conoce que ahora cumplen mil años de la boda anterior, y les toca celebrar otra nueva». La gente del barrio griego festejó la aparición, porque habían creído siempre que Poseidón y Anfitrite se casan cada mil años, y sabían por tradición que el tálamo de estos dioses marítimos está encerrado en el fondo de una gruta luminosa donde mana la fuente que dio fama a esta Isla desde la Antigüedad (Torrente Ballester, 1980: 206).

Posteriormente se desarrolla una escena sexual, organizada por Anfitrite y Poseidón, en la que participa todo su séquito, incluidos delfines y nereidas. El cónsul que narra este suceso explica las reacciones tanto de griegos como de latinos:

Debo advertir, sin embargo, que a la gente no la cogió de sorpresa; que la mayor parte de los presentes halló justificadas las expansiones del dios, y que muchos las tomaron como una auténtica invitación al vals, aunque esto de hincar el diente a un muslo no lo aconsejen los moralistas romanos a causa de ciertas propinquidades. El clero griego no suele ser tan detallista, menos aún tan meticón. Para los latinos imitadores del dios, la operación alcanzó la emoción de las grandes transgresiones (Torrente Ballester, 1980: 208).

La hierogamia cíclica entre Poseidón y Anfitrite es recibida positivamente por los griegos y se asume como un modelo a seguir por los latinos. Este encuentro, si bien caótico y generador de caos, tiene el poder de inaugurar, renovar y atar lazos: «una forma, sea cual fuere... para retomar vigor le es menester ser reabsorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrite con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al caos... a la orgía... a las tinieblas... al agua» (Eliade, 2022: 106) Los mitos de unión sexual entre los dioses precisamente tienen una estructura cosmogónica, es decir, de creación cósmica, de restauración de la plenitud integral (38). De ahí que la disrupción que representa anuncia un nuevo comienzo, una renovación y no simplemente una transgresión a la moral como lo asumirá Ascanio.

El mar y sus deidades provocan asombro entre quienes no están familiarizados con el mito del eterno retorno. La experiencia sobrenatural de griegos y latinos, al reconocer el fin de una espera divina de milenios, significa una realización de tradiciones compartidas, que culmina en la formación de una comunidad unificada. Tras este encuentro, la desgastada sociedad compuesta por los griegos y los latinos se fortalece; pues como se verá más adelante, se reparan las grietas y se unirán para un objetivo en común.

El segundo «milagro profano» que registra Smith tiene por protagonista a Ascanio. Ante la invasión francesa, la isla se convierte en un buque de guerra y los habitantes, griegos y latinos, convertidos en la tripulación unen fuerzas como tripulación para defender La Gorgona del enemigo extranjero. Ascanio demuestra su capacidad de líder y cumple su sueño de hacerse Almirante —la aspiración más secreta e imposible del dictador que le permitiría alcanzar el anhelado reconocimiento de La Gorgona— y, aún así, da crédito a la dirección táctica del general Della Porta.

En la historia principal, sin embargo, la llegada de los dioses es indiferente a Ariadna, que se queda dormida en medio de la historia. La invención de Napoleón se prevé complementaria y consecuente con el evento presenciado: los dioses ejecutando un acto carnal e instintivo anticipan la creación de Napoleón mediante un acto opuesto, intelectual y lúdico. Sin embargo, la pulsión erótica del narrador, no resuelta por su fracaso con Ariadna, se redirige hacia la creación, sobrecargándola de tonos sexuales. En una reunión secreta, la élite insatisfecha de La Gorgona discute la figura del general Della Porta, como títere que permite a Ascanio ejercer el poder. También se aborda la cuestión del liderazgo de Francia, proponiendo una invención colectiva de un líder y discutiendo los rasgos de Napoleón. El encuentro culmina con una representación teatral en la que las mujeres invitadas, desnudas, escenifican mitos griegos y latinos de procreación.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

La autoría de las «interpolaciones fantásticas» en *La isla* se diluye entre el *manuscript trouvé*, la aparición de Cagliostro en La Gorgona y el narrador como ente lequía organizadora del relato marco. Esta cuestión subyace irresuelta en la lectura de la novela¹⁶. La lectura de esta escena requiere una acotación con respecto a la participación de Cagliostro, quien, disfrazado de sacerdote, se entrevista con Ascanio y el obispo:

[...] El doctor Messmer ha demostrado a satisfacción de la Academia Francesa, hace ya lustros, cuando en París vivían reyes y reinas, la existencia de ciertos fluidos naturales capaces de provocar en las personas estados que llamaremos de sugestión, pero también de hipnotismo, que es la palabra apropiada: Hacer ver lo que no existe, por ejemplo, y que el sujeto lo crea». [Ascanio pregunta:] «¿Va usted a decirnos que he visto a Anfitrite y a Poseidón porque estábamos sugestionados?». «A eso aspiro, Excelencia, pero no con palabras. El efecto de esos fluidos puede operar sobre personas aisladas, pero también sobre colectividades, y hacerles ver...» Esta vez fue el obispo quien interrumpió con lujo de aspavientos: «¡Pero es una herejía, padre! Si lo admitimos, ¿quién va a creer en milagros? Todo el mundo dirá que son casos de sugestión colectiva» (Torrente Ballester, 1980: 305).

Con este recurso, Torrente Ballester destapa la ilusión del relato. Los dioses no han regresado, la isla no ha cambiado, todo es historia, literatura. En definitiva, el narrador no busca restaurar una verdad absoluta ni ofrecer una versión definitiva del pasado. Por el contrario, su proyecto pasa por multiplicar las perspectivas, las dudas y las invenciones, construyendo así un espacio literario donde lo verosímil adquiere mayor relevancia que lo factual. Esta operación narrativa se aproxima a recuperar la distinción aristotélica entre historia y poesía, recuperada por López Fonseca y Hoz García-Bellido (2022: 16), según la cual la función del poeta «no es contar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder de acuerdo con lo verosímil y lo necesario [...] esa es la diferencia con respecto al historiador».

La novela misma, en su repetición y variación, encarna la certeza del proceso inacabado de la H/historia, reinterpretación y (re)creación, elevada a «apoteosis o epifanía, teofanía»; y la certeza del poeta, momentáneamente favorecido por una fuerza sobrenatural (¿amor, eros, Cagliostro?), que lejos de ser tomado por un dios o un inmortal, escenifica su voluntaria rendición:

¹⁶ El autor colabora al entendimiento de la escena de la transformación temporal de la isla en barco: «Yo pensaba, inexperto, al escribir la novela, que si la poesía es el arte de decir indirectamente las cosas, un profesional de la lectura entendería los modos indirectos de narrar. Me equivoqué, y en la segunda edición de esa novela tuve que hacer un añadido, a ver si así se daban cuenta, con la colaboración de Cagliostro, de lo que en verdad sucedía» (Torrente Ballester, 1982: 16).

Es muy probable que, después de aquel tiempo de gozo, El de Allá Arriba se sintiera cansado. ¡Al fin, era un leproso, y los oros del uniforme, los rojos suntuosos, ocultaban la podre! Envío a la gente el último saludo, hizo una reverencia a la ciudad y al mundo, y se retiró cojeando un poco. El aliento del cielo alborotaba entonces su cabello encima de las sienes y hacía murmurar, remotos, los trémulos cañaverales: en la otra orilla del mar, se entiende, en el África quemada (Torrente Ballester, 1980: 325-326).

4. CONCLUSIÓN

Retomando la concepción de la Historia como artefacto narrativo en disputa, la semilla de la propuesta del narrador se instala temprano en el relato marco con Cagliostro y su concepción de la H/historia como una pintura giratoria —en la que los significados coexisten y se reinterpretan—, anulando, en consecuencia, el tiempo lineal, entendido como abstracción lingüística. Desde esta perspectiva, la H/historia no es un producto acabado, sino un proceso en constante transformación. El lector, entonces, es quien construye el significado del texto en un acto de interpretación —obligado a navegar entre versiones contradictorias y fragmentarias— y se enfrenta a la imposibilidad de una verdad única. De este modo, la novela se articula a partir de una multiplicidad de voces y fuentes que entretejen referencias y generan nuevos interlocutores, reafirmando la noción bajtiniana de polifonía y desplazando la figura del autor como garante del significado. Esta polifonía se amplía y se sostiene mediante recursos y técnicas desplegados en distintos niveles narrativos, entre ellos la ya mencionada deconstrucción del tiempo lineal, la intertextualidad y la fractalidad.

La verosimilitud del relato, por su parte, depende de los parámetros y licencias que se establecen a través de Cagliostro. Así, el modo de contar la H/historia se expande e incorpora elementos y eventos que desbordan las convenciones del realismo, para configurar un flujo narrativo continuo entre episodios fantásticos, simbólicos y paródicos. En el clímax de esta expresión de libertad, se produce el retorno de los dioses griegos: apoteosis de la creación poética en tanto pulsión vital y encuentro entre lo humano y lo sobrenatural. El narrador, que en un inicio aspiraba a sustituir una historia fallida —la de Claire— por una historia de amor con Ariadna, termina sin ninguna de las dos. Obtiene, en cambio, una H/historia de puro gozo literario y (re)creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1984), «La mort de l'auteur», en *Le Bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 61-67.
- BLACKWELL, Frieda Hilda (1985), *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia, Albatros Ediciones.
- BROCK, Roger (2013), *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*, London, Bloomsbury.
- URIOSTE, Carmen de (1993), «Metaficción: Fractales novelísticos», *Hispanic Journal*, vol. 14, n.º. 1, pp. 91-99.
- ELIADE, Mircea (2022), *El mito del eterno retorno*, Ricardo Anaya trad., Madrid, Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund, (1917-1919), *De la Historia de una Neurosis Infantil y Otras Obras*, José L. Etcheverry trad., vol. 17, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- HANKS, Patrick y HODGES, Flavia (1997), *A Concise Dictionary of First Names*, Oxford, Oxford University Press.
- KRISTEVA, Julia (1986), *The Kristeva Reader*, Toril Moi ed., New York, Columbia University Press.
- LOUREIRO, Ángel G. (1990), *Mentira y seducción: la trilogía a fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Castalia.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio y HOZ GARCÍA-BELLIDO, María Paz de (2022), «Literatura e Historia: una relación dialéctica», en María Paz de Hoz García-Bellido y Antonio López Fonseca (eds.), *Literatura e Historia en el mundo clásico*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, pp. 9-30.
- MELETINSKI, Eleazar M. (2001), *El mito: Literatura y folclore*, Madrid, Ediciones Akal.
- MORSON, Gary Saul (1994), *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press.
- SHARKIE, Thomas y JOHNSON, Margherite (2017), «Eroticized Environments: Ancient Greek Natural Philosophy and the Roots of Erotic Ecocritical Contemplation», en Christopher Schliephake (ed.), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, Lexington, Lexington Books, pp. 71-90.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1980), *La isla de los jacintos cortados: carta de amor con interpolaciones mágicas*, Barcelona, Ediciones Destino.
- TROWBRIDGE, W. R. H. (1910), *Cagliostro*, New York, Brentano's.
- WHITE, Hayden V. (2014), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.



EL FANTASMA DEL TIEMPO. POSMEMORIA, TRAUMA Y ABANDONO EN «LOS HIMNOS DE LAS HIENAS», DE MARIANA ENRIQUEZ

GONZALO MORALES ROMERO

<https://orcid.org/0009-0002-9150-7626>

gomora01@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: En este artículo se analiza el cuento «Los himnos de las hienas» de Mariana Enriquez, incluido en la recopilación *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) desde los marcos teóricos de la *posmemoria* de Marianne Hirsch y la *hauntología* de Jacques Derrida, con el fin de explorar cómo el trauma de la Dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) se inscribe en la literatura contemporánea a través de los dispositivos narrativos del género gótico. A partir del estudio del palacio de los Aguirre como un espacio de *posmemoria* donde el tiempo se fractura, se examina el modo en el que Enriquez trabaja con la figura del fantasma, subvirtiendo su propia trayectoria que lo identificaba con el desaparecido, para ahora mostrarlo como torturador, dentro de una temporalidad suspendida y cíclica. En este contexto, el fantasma se encuentra atrapado en un eterno retorno a la violencia y adquiere un papel central en la transgresión de la lógica espaciotemporal del relato. Es así como «Los himnos de las hienas» contribuye a la consolidación del imaginario de Enriquez, en el que la memoria de la dictadura se entrelaza con lo espectral.

Palabras clave: posmemoria, trauma, abandono, hauntología, Mariana Enriquez.

Abstract: This paper analyses Mariana Enriquez's short story «Hyena Hymns», included in the collection *A Sunny Place for Shady People* (2024) from the theoretical frameworks of Marianne Hirsch's *postmemory* and Jacques Derrida's *hauntology*, to explore how the trauma of the Argentinian civil-military dictatorship (1976-1983) is inscribed in contemporary literature through the narrative devices of the gothic genre. Starting with the study of the Aguirre palace as a space of *postmemory* where time is fractured, I tend to examine the way in which Enriquez works with the figure of the ghost in this short story, subverting her own trajectory which identified it with the disappeared, to now show it as the torturer, within a suspended and cyclical temporality. In this context, the ghost is trapped in an eternal return to violence and acquires a central role in the transgression of the spatiotemporal logic of the story. It is in this way that «Hyena Hymns» contributes to the consolidation of Enriquez's imaginarium, in which the memory of the dictatorship is intertwined with the spectral.

Keywords: posmemory, trauma, abandonment, hauntology, Mariana Enriquez.

«Terror made me cruel»
Wuthering Heights, Emily Brontë

«The time is out of joint»
Hamlet, Acto I, Escena V, William Shakespeare

«Lo primero que se pierde de los ausentes es la voz»
Nuestra parte de noche, Mariana Enriquez

1. INTRODUCCIÓN

La obra de la escritora argentina Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) está llena de fantasmas. Con *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) retoma el cuento, género literario que ha cultivado en dos entregas anteriores, a saber: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). La porteña inició su andadura literaria con *Bajar es lo peor* (1995), publicando después otras dos novelas, *Cómo desaparecer completamente* (2004) y *Éste es el mar* (2017). Sin embargo, su mayor éxito de crítica y público sería el seminal *Nuestra parte de noche* (2019), libro que le valió el Premio Herralde de Novela, el Ciutat de Barcelona, el Crítica de narrativa castellana y el Celsius. El año pasado también le concedieron el Premio José Donoso, que premia la trayectoria literaria de un escritor. Es además autora de los libros *Mitología celta* (2003), *Mitología egipcia* (2007), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2014), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014), *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020) y *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Sueña* (2023).

Es así como llegamos al ya mencionado *Un lugar soleado para gente sombría*, una colección de doce cuentos entre los que se encuentra el que analizo aquí: «Los himnos de las hienas». En este, el narrador-protagonista viaja hasta el pueblo de su novio Mateo para conocer a su familia. Allí, el zoológico local se ha quemado recientemente —las causas del incendio, intencionado o no, todavía no han sido esclarecidas— y las hienas, a las que no se ve, pero sí que se escucha, vagan por los montes que rodean la población. Los dos jóvenes visitarán un palacio en ruinas, herencia de la Argentina de antes de Perón y centro de tortura en época de la dictadura ahora abandonado. Allí, el espacio-tiempo se difumina cuando se encuentran con el fantasma de un torturador.

El uso del fantasma como mecanismo para abordar los estragos de la dictadura argentina adquiere en este cuento un cariz violento no explorado con anterioridad por Enriquez. Es así como propongo un acercamiento a «Los himnos de las hienas» desde dos marcos teóricos que interaccionan entre sí y reflexionan sobre el tiempo: la *posmemoria* de Marianne Hirsch y la *hauntología* de Jacques Derrida. Mi tesis principal es cómo el palacio de los Aguirre, escenario donde se desarrolla la acción narrativa, supone para los personajes un atropello a las reglas del tiempo lineal que rigen la existencia humana, algo propio de la

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

literatura fantástica sobre lo que David Roas reflexiona en su libro *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo* (2022). Asimismo, funciona como un espacio de *posmemoria*, atrapado entre el trauma y el abandono, en el que Enriquez retoma la narración de la Dictadura cívico-militar (1976-1983) que vivió de niña desde una perspectiva contemporánea en la que dialoga con el peso que la memoria histórica juega en las sociedades democráticas.

2. TRADICIONES GÓTICAS Y LITERATURA ESPECTRAL ARGENTINA

La escritura de Enriquez se enmarca en los amplios parámetros de lo gótico. Este género menor, desdeñado por la crítica durante gran parte del siglo XX, tiene una larga trayectoria en Argentina rastreable hasta el siglo XIX y la obra de escritoras como Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla. Más adelante son clave figuras como la de Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, *Cuentos fatales*), influenciado por autores como Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant; u Horacio Quiroga y su situación de los elementos góticos en un espacio propiamente argentino como es la selva misionera. Avanzando por el siglo aparecen figuras como Silvina Ocampo, de la que la propia Enriquez escribió una biografía.

Pese a que exista una genealogía gótica propiamente argentina, la recuperación y reivindicación de este género en los estudios literarios latinoamericanos es relativamente reciente. Ya en 1975 Julio Cortázar llamó la atención sobre las particularidades de lo gótico rioplatense en su ensayo «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», pero el escritor lo relacionaba con una tendencia hacia lo fantástico más general. La proliferación de autores contemporáneos que trabajan sobre lo gótico ha llevado a la crítica a replantearse cómo pensar este género, lo que ha inspirado volúmenes colectivos como *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina* (2021). En el posfacio, Dabove (2019: 201) apunta a que aún queda mucho por hacer en este sentido. A Enriquez se le unen nombres como los de Samanta Schweblin (*Distancia de rescate*), Ana María Shua (*Los amores de Laurita*) o Luciano Lambertini (*Para hechizar a un Cazador*).

Siguiendo lo planteado por Ansolabehere, entiendo que lo terrorífico se constituye en uno de los principales marcos desde los que pensar la literatura argentina: «el terror ingresa a nuestra literatura de la mano de la política» (2018: 3). Su estudio apunta a la existencia de un nexo entre el terror, la política y la historia —en el caso de Argentina— en el que sus fronteras se emborronan como reflejo del trauma que los atraviesa. La literatura sirve entonces como un mecanismo artístico que permite señalar y expresar el trauma presente en esta encrucijada. Elementos como el fantasma intentan aludir a aquello tan difícil de poner en palabras, esto es, lo traumático que nos habita como individuos, pero también como ente

colectivo. En ello reside su principal potencia: poner en evidencia lo complejo que es contar un pasado marcado por el trauma y el silencio, algo que la literatura gótica consigue solventar a través de los mecanismos narrativos propios que le separan de otros géneros afines abarcados bajo el término-paraguas de lo fantástico.

3. POSMEMORIA Y HAUNTOLOGÍA: LOS FANTASMAS DE MARIANA ENRIQUEZ

Mariana Enriquez pertenece a la generación de los/as hijos/as de las personas que sufrieron la violencia de la última dictadura argentina, quienes según Teresa Basile (2020: 347) «acarrear la *memoria de los padres*, heredada y en parte desconocida». En esta línea, la teórica rumana Marianne Hirsch —que trabajó sobre la memoria de los hijos de las víctimas del Holocausto— propuso el término *posmemoria* para definir este fenómeno. En *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust* lo define así:

«Postmemory» describes the relationship that the «generation after» bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they «remember» only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own life stories displaced, even evacuated, by our ancestors. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic fragments of events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension (Hirsch, 2012: 8).

Así, esta segunda generación «mira hacia atrás para ver ya no la estela del progreso sino el espectáculo de la catástrofe que acumula sin cesar ruina sobre ruina, y quiere detenerse para despertar a los muertos y recomponer lo despedazado» (Basile, 2020: 344). La literatura postdictatorial argentina vive ahora la proliferación de un cierto tipo de narrativa gótica que coloca la figura del fantasma en el centro del relato constituyéndose en un género con una dimensión política muy marcada. Como los fantasmas de la tradición anglosajona, estos también provocan una fisura en la realidad de los personajes y representan la vuelta del pasado. Pero van más allá: el fantasma en la literatura postdictatorial argentina funciona como trasunto de los desaparecidos, constituyendo un ejercicio de recuperación de la memoria colectiva del país (Mandolessi, 2012: 1). Es aquí donde entra en juego el concepto de *hauntología* introducido por Jacques Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, publicado originalmente en 1993.

El filósofo de la deconstrucción combinó las palabras francesas *hanté*¹ y *ontologie* para dar pie a *hantologie*, traducido al castellano como *fantología* o *espectrología*, aunque está más extendido el vocablo *hauntología*. Por oposición a la ontología, Derrida cree en una *hauntología* que defina el estado de las cosas en un mundo en el que ha caído el último gran bastión de resistencia al capitalismo estadounidense, no en vano el libro apareció dos años después de la disolución de la URSS. A Derrida le obsesiona el pasaje de *Hamlet* que cito al principio del artículo —«The time is out of joint» (Shakespeare, 2017: 218)— y que articula parte del libro. La *hauntología* trae a colación lo ausente: lo que no es (o fue), lo que no existe (o existió) contribuye a moldear la sociedad —y con ella, la cultura— del siglo XXI. Afirmo Derrida:

Si me dispongo a hablar extensamente de fantasmas, de herencia y de generaciones, de generaciones de fantasmas, es decir, de ciertos otros que no están presentes, ni presentemente vivos, ni entre nosotros ni en nosotros ni fuera de nosotros, es en nombre de la *justicia*. De la justicia ahí donde la justicia aún no está, aún no *ahí*, ahí donde ya no está, entendamos ahí donde ya no está *presente* y ahí donde nunca será, como tampoco será la ley, reductible al derecho. Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí*, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido (1998: 12-13).

Al igual que otras autoras de su generación, Enriquez establece un diálogo con los fantasmas casi constante en toda su producción literaria. Gabriel Gatti (2008: 12) señala cómo la presencia del desaparecido —que es a la vez su ausencia— produce un quiebre a tres niveles: el identitario, el lingüístico y el de sentido. Este autor también añade que la centralidad del desaparecido en la literatura argentina evoluciona, pero mantiene «lo fundamental de sus orígenes: *despropósito, absurdo, ausencia, paradoja, vacío o, imposibilidad, irrepresentabilidad*» (2017: 26). Los parámetros del género gótico al que se adscribe Enriquez sirven entonces como un ejercicio de *posmemoria* propio de los hijos de una dictadura. A su vez, expande la reevaluación dialéctica de un pasado común tan terrorífico que su relato excede los límites del realismo.

Para notar en qué difiere el tratamiento de la figura del fantasma en «Los himnos de las hienas» del resto de ejercicios literarios espectrales previos a su publicación, cabe hacer

¹ Esta palabra es de complicada traducción al castellano. No soy partidario de utilizar *embriajado* como traducción directa, pues la etimología francesa e inglesa (*to haunt, haunted*) alude a la figura del fantasma, mientras que en castellano se refiere a la bruja. Sobre ello reflexiona Evando Nascimento en *Derrida y la Literatura*: «si Derrida recurre al verbo *hanter*, que quiere decir frecuentar lugar o persona de manera familiar y habitual, pero que significa igualmente *asombrar*, como se dice de los fantasmas, es para insistir en el valor de lo *unheimlich* y mostrar cómo nuestro modelo de sociedad, aunque en vías de transformación, se fundamenta en la intolerancia hacia lo que no concuerda con nuestros patrones occidentales de comportamiento» (2021: 482-483).

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

un breve repaso a estos. Para ello, me voy a fijar en otros cuentos de la autora. A propósito del papel del fantasma en la literatura de Enriquez, Leandro Hernández (2018: 155) escribe que los desaparecidos —como ausentes— «reclaman la restitución de su memoria a través de la espectralidad». El caso más claro de esto es «Cuando hablábamos con los muertos», cuento de la primera recopilación en el que un grupo de adolescentes habla con fantasmas a través de un tablero de *ouija*. Para que la comunicación se realice correctamente, los distintos personajes deben aportar sus propios fantasmas-desaparecidos, ya sean familiares o conocidos. Uno de ellos les dice su nombre: «lo buscamos en el *Nunca más*² y ahí estaba, en la lista» (Enriquez, 2021: 225). Las chicas van a tener después una conversación con otro fantasma:

Le preguntamos por qué todos los muertos se iban cuando les preguntamos adónde estaban sus cuerpos. Nos dijo que algunos se iban porque no sabían dónde estaban, entonces se ponían nerviosos, incómodos. Pero otros no contestaban porque alguien les molestaba. Una de nosotras. Quisimos saber por qué, y nos dijo que no sabía el motivo, pero que era así, una de nosotras estaba de más (Enriquez, 2021: 225).

Esta caracterización del desaparecido como doblemente ausente se debe a la imposibilidad de darle sepultura, de que su cuerpo consiga el descanso eterno. Este fantasma va a tomar después la forma física del hermano de la Pinocha, la única del grupo que no pudo aportar un desaparecido, como dice otra de las chicas: «Julita me dijo, al oído: “es que a ella no le desapareció nadie”» (Enriquez, 2021: 229). Representa así «la alteridad que, en el caso de los espectros de los desaparecidos, nos trae el pasado en busca de restitución» (Leandro Hernández, 2018: 159). Es un fantasma con una misión no muy clara, en línea con el pensamiento de Abraham y Torok. En *The Shell and the Kernel* estos dos psicoanalistas franco-húngaros acuñan la noción de *fantasma transgeneracional*: «a formation of the unconscious that has never been conscious (...) it passes—in a way yet to be determined— from the parents’ unconscious into the child’s» (Abraham y Torok, 1994: 173-174). Este fantasma influye directamente en el comportamiento y las experiencias de los hijos, en este caso los de la dictadura. Las chicas que pudieron aportar un desaparecido son en cierto modo perdonadas por este espectro vengativo que únicamente va a atacar a la Pinocha, quien no había perdido a ningún familiar a manos de los militares.

En «Chicos que vuelven», también del primer libro de cuentos, la ciudad de Buenos Aires se enfrenta al retorno de cientos de niños y niñas que habían desaparecido. La histeria

² El *Nunca más* fue el informe final publicado en 1984 por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas que recogió de forma exhaustiva información sobre personas desaparecidas, secuestradas y/o torturadas durante la dictadura.

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

social se desata cuando se comprueba que algunos de ellos habían aparecido muertos. Son entonces *revenant* —del francés *revenir*, «volver»—, «[el] fantasma, del otro expurgado» (Nascimento, 2021: 483). Estos no son capaces de dar una razón de su retorno, son incapaces de comunicarse y comprender qué hacen aquí, lo que de nuevo vuelve sobre el fantasma transgeneracional de Abraham y Torok. Si seguimos su línea de pensamiento, estos chicos retornados conforman una entidad fantasmal que asola la capital argentina como un espectro de su inconsciente colectivo. Como advierte Silvana Mandolessi (2012: 6) «la sociedad no puede reaccionar, o más bien, comienzan a comportarse como si fueran autómatas». En definitiva, Enriquez conversa con Derrida en tanto que el filósofo francés no busca entender al fantasma en el plano ontológico. La posibilidad o no de comunicarse con el fantasma es para Derrida, y de acuerdo con Colin Davis (2005: 378): «the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future», lo que se opone a la propuesta de Abraham y Torok. La madre de una de las chicas retornadas dice: «Yo no sé quién es ésta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija» (Enriquez, 2021: 184). Así, estos seres provocan una sensación de extrañamiento a sus familias, una sensación de reconocimiento de algo extraño en lo cotidiano, que podríamos identificar con el *unheimlich* freudiano.

Aunque los fantasmas de los que hablaré ahora no son, como los anteriores, desaparecidos de la dictadura, comparten con el de «Los himnos de las hienas» un comportamiento violento con los demás personajes. Como apunta Ferrari Nieto (2024: 317): «hay una agresión contra su voluntad que no se percibe como tal desde fuera, lo que hace que los testigos no sepan cómo tratarla». La realidad alterada es entonces solo la de aquellos con los que interaccionan directamente, que son vistos como personas enfermas por el resto. Vemos un claro ejemplo en «Ni cumpleaños ni bautismos», del primer volumen de cuentos, en el que el personaje de Marcela aparece aparentemente sola en el vídeo filmado por Nico, en el que «se arrancaba el pulóver enorme (...) hasta el momento en que, boca abajo, se metía dedos por la vagina y el culo, gritando que basta, que no» (Enriquez, 2021: 145). Hacia el final del relato, añade: «Yo no me lastimo. Él me lastima. Cuando duermo» (Enriquez, 2021: 149). Esta temática será después retomada en las dos colecciones siguientes, con «Fin de curso» y «Julie», respectivamente. En el primero, un guiño o precuela a «Ni cumpleaños ni bautismos», otra Marcela (¿quizás la misma?), se arranca las uñas con los dientes (Enriquez, 2016: 118), por orden de un enigmático «él» que sus compañeras de clase no alcanzan a ver. Por último, «Julie» retoma los fantasmas de corte psicosexual, ya que el personaje que da

nombre al relato tiene sexo con espíritus: «Se masturba, claro, pero no es una masturbación convencional. Si la vieran: se le marcan en el cuerpo dedos. ¡Hay manos que le retuercen los pechos! ¡Manos invisibles!» (Enriquez, 2024: 80). Julie, con la ayuda de su prima, va a escapar la institucionalización psiquiátrica al encontrar una comunidad de personas como ella escondida en la selva.

Vemos entonces que el fantasma como metáfora de los desaparecidos no actúa directamente y de una forma violenta sobre los cuerpos de los demás personajes («Cuando hablábamos con los muertos»), incluso cuando se constituyen en un colectivo al que teme la sociedad en su conjunto («Chicos que vuelven»). Por otro lado, también se puede observar cómo el fantasma violento es siempre un ente sin fisicidad que atormenta a un individuo infligiéndole daño físico («Fin de curso» y «Ni cumpleaños ni bautismos») o, por el contrario, produciéndole placer a la manera de íncubos y súcubos —demonios sexuales— de la tradición judeocristiana («Julie»). Es así como llegamos a «Los himnos de las hienas», que combina ambas tendencias en el fantasma de un torturador.

4. EL FANTASMA DEL TORTURADOR: SILENCIO Y REPETICIÓN

Antes de pasar al análisis de «Los himnos de las hienas» merece la pena detenerme en «La Hostería», perteneciente al segundo libro de cuentos. Es el relato en el que los fantasmas más se asemejan al del torturador y sigue a dos adolescentes que se cuelan en la Hostería de su pueblo para vengarse de la dueña, Helena, amante y jefa del padre de una de ellas, al que recientemente ha despedido tras una discusión de pareja. Los fantasmas que se encuentran dentro de la Hostería, si bien no se ven —no adquieren la corporalidad del torturador—, sí que se escuchan:

Desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta [...]. Después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando porque a los motores y los golpes en las ventanas se les agregaron corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos de hombres (Enriquez, 2016: 44).

La Hostería, se nos ha revelado antes, fue durante la dictadura una academia de policía. Los fantasmas que vuelven son en este caso personas que participaron de forma activa en la maquinaria represiva del Estado. Esto también ocurre con el palacio de los Aguirre que aparece en «Los himnos de las hienas». Ambos edificios se convierten en un espacio de *posmemoria* en tanto que lugares donde aparecen manifestaciones espectrales de los terrores de la dictadura. El propio paratexto del relato —una cita de *Stella Maris* de Cormac

McCarthy (2022: 52): «Sites that have been host to extraordinary suffering will eventually be either burned to the ground or turned into temples»— nos avisa ya de esto.

El trabajo de *posmemoria* ligado a los espacios con importancia histórica durante la dictadura está presente desde el principio del relato: «Llueve sobre las sierras y el padre de Mateo habla de su militancia contra el mural que la intendencia planea pintar sobre el dique (...) No se puede decorar algo histórico, dice, ¿todo tiene que ser atractivo para el turismo?» (Enriquez, 2024: 123). Las alusiones a la memoria histórica van a continuar después:

El museo regional estaba cerrado: todavía conservaba cabezas de indígenas asesinados durante la Conquista del Desierto, y muchos vecinos habían hecho peticiones para que, al menos, si nadie las reclamaba, las guardaran, que no se exhibieran.

—Pero siguen ahí —Mateo se encogió de hombros (Enriquez, 2024: 129).

Poco después, cuando Mateo le propone a su novio visitar el palacio de los Aguirre, este replica diciendo «Me revienta el turismo de campos de concentración» (Enriquez, 2024: 129). El palacio se encuentra en muy mal estado, «desde abajo no se veían las ruinas del castillo» (Enriquez, 2024: 131). «A mí me gustan las ruinas» (Enriquez, 2024: 131), añade el narrador justo antes de entrar en el palacio, un espacio perteneciente a un tiempo pretérito y violento. Es, también desde el principio, un lugar que provoca en el narrador esa sensación de extrañamiento que señalaba antes cuando hablaba de «Chicos que vuelven»:

Era extraño: daba sensación de fragilidad y permanencia a la vez, como si el edificio se resistiera a las calamidades, al tiempo y al abandono. Se resistía con poco, con uñas cortas y manos artríticas, pero se aferraba a esa vida rural, a su majestuosidad triste, al lento regreso a la vida de los árboles quemados (Enriquez, 2024: 132).

Este sentimiento se duplica al ver una habitación llena de montones de ropa: «Al darme la vuelta vi una de las habitaciones y tuve que ahogar un grito (...) Mateo la vio y tuvo una reacción totalmente opuesta a la mía. Me di cuenta de que se trataba de uno de esos errores de juicio que a veces tenía, una ceguera temporal ante el peligro» (Enriquez, 2024: 132). Añade, después: «La ropa no estaba ordenada ni tenía ningún objetivo claro, pero me recordaba, y eso no podía decírselo porque se iba a reír, a la ropa dejada atrás para entrar a un lugar de exterminio. El exterminio es desnudo» (Enriquez, 2024: 133). Enriquez establece aquí una conexión directa con la experiencia de las personas asesinadas en los campos de exterminio de la Alemania nazi. El ejercicio de *posmemoria* es entonces doble: no solo habla de la memoria traumática de la Dictadura cívico-militar, sino que es también sencillo que el lector que ha visitado o visto fotografías del Museo Estatal Auschwitz-Birkenau de Polonia conecte los montones de ropa con la sala en la que se exhiben los zapatos de las víctimas del Holocausto tras un panel de cristal.

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

Al adentrarse los personajes en la habitación donde reside el fantasma-torturador es cuando la realidad, por acción del terror, termina de quebrarse. De este, observa el narrador: «No se lo veía bien a él en otro sentido: su presencia se parecía a flashes, a disparos de una cámara» (Enriquez, 2024: 134). Este personaje se encuentra atrapado entre los planos de la presencia y la ausencia. David Roas (2022: 13) dice que la «ficción fantástica emplea formas diferentes de refutar la concepción unidireccional del tiempo y la representación lineal del mismo, y [...] dichas formas revelan [...] funciones, sentidos y efectos [...] diversos». En «La Hostería» este velo que se cierne sobre los personajes situados en nuestra realidad comienza a levantarse, aunque solo sea mediante los sonidos que producen los fantasmas de los policías, y las protagonistas del relato tienen reacciones viscerales —una de ellas se orina encima (Enriquez, 2021: 45) al vislumbrar la grieta de lo real—. Esto cambiará en otros cuentos en los que las consecuencias para los personajes serán de mayor calado. Es así como se puede observar que para Enriquez el juego con el tiempo provoca también un cambio espacial. Este es el caso en el relato *La casa de Adela*, del segundo libro de cuentos, que posteriormente reelaborará como parte de la novela *Nuestra parte de noche*.

En el primer ejemplo, una casa abandonada de barrio fascina a los niños protagonistas, obsesionados con las películas de terror. Sin embargo, al adentrarse en ella algo (o alguien) se va a llevar a Adela. El conflicto aparece cuando la realidad de los niños y la de los policías que entran a la casa se contradice. Su descripción del interior dista mucho de lo que ven las autoridades: «Nos pidieron la descripción del interior de la casa. Contamos. Repetimos. Mi madre me dio un cachetazo cuando hablé de los estantes y de la luz. “¡La casa está llena de escombros, mentirosa!”» (Enriquez, 2016: 78). Pero Enriquez ya nos había hecho notar que el tiempo tras cruzar las verjas de la casa aparecía desquiciado. Sobre el césped del patio delantero de la casa en ruinas, dicen los niños: «Es muy raro, ¿cómo puede ser que tenga el pasto tan corto? (...) Es verdad —dijo—. Los pastos tendrían que estar altísimos» (Enriquez, 2016: 71).

En la novela hay otra casa de Adela en la que ocurre algo parecido, pero no es el único espacio-tiempo que parece pertenecer a otra dimensión. La secta de *Nuestra parte de noche* adora a una deidad a la que llaman la Oscuridad, que vamos a descubrir habita en «el Otro lugar» (Enriquez, 2022: 665), al que se accede a través de una puerta especial. Este espacio abre «una localización espectral, atemporal» (Díez Cobo, 2022: 121) que guarda cierta relación con la habitación del palacio de los Aguirre en la que Mateo y su novio se encuentran

con el fantasma. Cuando el narrador saca su teléfono móvil, dice: «No sirve acá eso. Estás en otro lado» (Enriquez, 2024: 134).

Por tanto, la temporalidad de «Los himnos de las hienas» se adscribe a varias de las tipologías de tiempos desencajados en la literatura fantástica expuestas por David Roas en *Cronologías alteradas* con las que Enriquez había trabajado anteriormente. Como hemos visto, tanto en «La casa de Adela» como en *Nuestra parte de noche*, la llegada a otro tiempo implica el paso de un lugar a otro. Este es también el caso en el relato que me ocupa. Es decir, «los personajes sí cruzan físicamente el umbral y acceden a otro tiempo diferente al suyo, que también puede implicar el acceso a otro espacio» (Roas, 2022: 88). Si bien los fantasmas anteriormente descritos por Enriquez sirven para introducir en el lector la interrupción de los parámetros de la realidad que nos adentran en el plano de lo fantástico, el fantasma-torturador de «Los himnos de las hienas» cobra especial relevancia entre los personajes espectrales de la autora en tanto que esta vez su materialidad física —aunque en un plano espaciotemporal distinto al que se nos presenta al principio del cuento— le permite interactuar con los personajes y, en definitiva, reproducir con ellos un rol de victimario que se ve obligado a repetir continuamente y que va a provocar su fin. Atrapado como Sísifo, dice: «Siempre lo mismo» (Enriquez, 2024: 134). Podría parecer que el comentario del fantasma hace referencia a la reacción de los personajes al entrar en un espacio-tiempo distinto al suyo. Pero este momento es también cuando retoma su condición de torturador y comienza a golpear a Mateo: «Arrastró a Mateo de los pies por toda la sala y, cuando gritaba, le pateaba la cara o las costillas o el estómago» (Enriquez, 2024: 134). Después, el narrador va a fijarse en las camas:

Levantó a Mateo y lo arrojó contra lo que yo creía que era la pared, pero no: era una cama. Sin colchón. Los elásticos de una cama. Miré alrededor: había muchas, como en un dormitorio comunitario de un orfanato o de una prisión. O de una sala de torturas. Mateo estaba medio desmayado, pero el hombre no dejó de pegarle y, cuando por fin pude moverme y corrí, me caí al piso. Tenía los pies atados. No me había tropezado ni enganchado con nada: los tenía atados, y muy bien, con cinta adhesiva. ¿Cómo había pasado eso? ¿Alguien lo había hecho y no lo sentí?

Desde el suelo vi acercarse sus botas y, al mismo tiempo, escuché cómo, desde las camas, llegaban llantos, gritos, súplicas, puteadas.

—Pero no los escuchan —dijo el hombre, y su calva brilló bajo la claraboya—. Estamos lejos (Enriquez, 2024: 134-135).

Aprendemos así que antes de Mateo ha habido otras víctimas: ¿son los fantasmas de los torturados durante la dictadura? ¿O acaso otras personas que exploraban el palacio de los Aguirre? También nos damos cuenta ahora de que el fantasma está condenado a una

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

eternidad en la que reproduce continuamente el rol de victimario, es un cuerpo-máquina ejecutor de la violencia del Estado. Es a lo que Roas, tomando el concepto de *no-lugar* acuñado por el antropólogo francés Marc Augé, se refiere como un «espacio suspendido en el tiempo en el que el protagonista [en este caso, el fantasma] está condenado a una espera interminable. Un tiempo circular, un tiempo que se repite, que vuelve y sigue un mismo ciclo, sin cambio alguno, un no-tiempo» (2022: 135). Pero este espacio-tiempo sin sentido no puede durar para siempre si perteneces al otro lado. Dice el narrador: «esto no existe. Pero cómo escapar de algo que no existe» (Enriquez, 2024: 135). Comienza entonces un juego peligroso con el fantasma. Le ordena rajarse las mejillas y el torturador obedece: «Él también se iba a ir. Tenía que evitar que se llevara con él a Mateo. Y lo único que funcionaba era desafiarlo: hacerlo perder tiempo. Por algún motivo, obedecía órdenes. Un soldado bajo la claraboya. Un soldado que quería dolor» (Enriquez, 2024: 136-137). Es entonces cuando le ordena cortarse un dedo. Enriquez desdibuja así los roles de víctima y victimario, que se invierten. El narrador dialoga con los fantasmas del pasado argentino, a la manera marcada por la teoría de la *hauntología*, pero su conversación es más que nada un peligroso juego para salvar a su novio y salvarse a sí mismo. El fantasma representa, también, el rol de los oficiales de bajo rango en las dictaduras. Esto responde en parte al famoso concepto de *banalidad del mal* (Arendt, 2008: 368) que planteaba Hannah Arendt en su libro *Eichmann in Jerusalem* (1963). Este general se defendió de su responsabilidad en el Holocausto planteando que él obedecía el imperativo categórico kantiano: solo cumplía con su deber, siguiendo la máxima de obediencia a la ley que, en este caso, dictaba Hitler. El caso del fantasma es, sin embargo, distinto: disfruta de lo que hace. Es un torturador sanguinario, sí, pero es incapaz de no obedecer órdenes, lo que en última instancia va a salvar de la muerte a los personajes.

El giro fundamental que propone Enriquez en este relato radica en situar el centro espectral del trauma no ya en el desaparecido sino en el torturador, desarticulando el imaginario habitual de la memoria postdictatorial argentina. Esta elección narrativa entronca con los *perpetrator studies*, un campo de estudios que ha cobrado fuerza en los últimos años y que busca comprender la figura del victimario no como un monstruo excepcional, sino como parte de estructuras sociales, ideológicas y burocráticas que permitieron el ejercicio sistemático de la violencia. El torturador de Enriquez no es un simple símbolo de la represión: es una máquina encarnada de repetición del trauma. Está atrapado en una temporalidad cíclica, en la que reproduce eternamente su rol de agente de la violencia estatal. No hay redención ni reflexión en él: actúa compulsivamente, como figura liminar que habita

un no-tiempo, un eterno retorno del acto criminal. Esta condición lo distancia de concepciones psicologizantes del mal (como la de Arendt en *Eichmann en Jerusalén*), y lo coloca más cerca de la visión posmoderna del perpetrador como un residuo, un resto espectral del aparato represivo que no logra actualizarse ni disolverse en el tiempo democrático. De este modo, Enriquez aporta desde la ficción una mirada singular al fenómeno del perpetrador: no para comprenderlo o justificarlo, sino para enfrentarlo desde la dimensión política de lo espectral, desnaturalizando su existencia e inscribiéndola en una cadena de repeticiones inacabadas.

Otra de las tipologías de temporalidad fantástica que señala Roas es en la que «la flecha del tiempo interrumpe su curso y el personaje se sumerge en un presente estático. Una variante que para ser percibida (y comprendida) también necesita de la comparación entre ese tiempo que experimenta el protagonista y el tiempo “real”, “objetivo”» (2022: 116). Una vez que el narrador ha conseguido su objetivo, Mateo y él vuelven a su línea temporal: «Estábamos, Mateo y yo, en una sala grande abandonada, parecida a las otras; es decir, en las ruinas del palacio. Y era de día. El celular, que funcionaba, inclusive el reloj, decía que habían pasado diez minutos» (Enriquez, 2024: 137). El reloj del teléfono móvil, que marca un tiempo —tan solo diez minutos— que no coincide con la experiencia del narrador, sirve como el signo que confirma la ruptura fantástica de la temporalidad llevada a cabo en el relato.

5. CONCLUSIONES

El análisis de «Los himnos de las hienas» de Mariana Enriquez permite constatar cómo la autora sigue reinventando la narración del trauma histórico y la memoria de la dictadura argentina a través de dispositivos narrativos propios del género gótico que ya había cultivado con anterioridad. Mediante el uso del espacio del palacio de los Aguirre como un enclave de *posmemoria*, atrapado entre el pasado y el presente, Enriquez materializa una temporalidad fracturada en la que el fantasma del torturador adquiere una presencia tangible que desafía las reglas de la percepción y la linealidad del tiempo de los personajes del relato. Desde la intersección entre la *hauntología* derridiana y la *posmemoria* de Hirsch, el cuento ofrece una relectura de la figura del desaparecido y del victimario dentro del marco de la literatura postdictatorial argentina. A diferencia de otros textos de Enriquez en los que los espectros son sujetos de la desaparición forzada, en este caso es el propio torturador quien queda atrapado en una repetición cíclica de su rol de opresor, condenado a una violencia eterna que solo se interrumpe cuando se invierten los papeles entre víctima y victimario. Subvierte así la propia tendencia que venía siguiendo en su cuentística anterior.

Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

Asimismo, el cuento se inscribe dentro de una tendencia más amplia de la literatura argentina contemporánea, en la que los espacios de la represión estatal —ya sean antiguos centros clandestinos de detención o lugares marcados por la violencia del pasado— se transforman en escenarios donde la realidad y la memoria se pliegan sobre sí mismas, generando una experiencia narrativa en la que el lector debe navegar entre lo visible y lo espectral. Termino esta reflexión reproduciendo al completo unas líneas de diálogo que pronuncia la madre de Mateo hacia el final del relato, y que resume muy bien la propuesta literaria, pero también política, que nos presenta aquí Mariana Enriquez (2024: 138): «A mí ese lugar no me gusta —dijo su mamá—. Por mí que se caiga, que lo derrumben. Ya investigaron, ya está. Ese lugar no puede tener nada nuevo y es siniestro». Mateo y su novio incurren al final en un pacto de silencio, algo significativo para este relato, y que también refuerza ese compromiso político de Enriquez del que vengo hablando. Dicen: «—No me cuentes nunca lo que pasó en el palacio. No se lo cuentes a nadie —me dijo al oído. —No sé de qué me estás hablando —le respondí, muy serio—. A lo mejor sí que quedaste mal del golpe» (Enriquez, 2024: 138).

Este pacto entre los personajes también evidencia las limitaciones del trabajo memorial en la generación de los hijos. Como señala Hirsch, la *posmemoria* implica una apropiación afectiva de un trauma que no fue vivido directamente. Pero esa apropiación puede ser inestable, ambigua, conflictiva. El silencio final del relato puede expresar también la carga excesiva que supone portar una memoria heredada que, aunque crucial para la justicia y la reparación, no siempre puede ser tramitada individualmente. En este punto, Enriquez introduce una tensión entre el deber de memoria (el mandato testimonial) y el derecho al olvido (la posibilidad de no ser definido exclusivamente por el pasado traumático). Al guardar silencio, los personajes quizás estén eligiendo protegerse, cerrar una puerta, romper el ciclo de repetición que representa el fantasma del torturador. Pero, al hacerlo, también reproducen el pacto de silencio que sostuvo la impunidad en el periodo democrático. El cuento a pesar de inscribirse dentro del campo más amplio del trabajo sobre la memoria en los contextos de postdictadura, habita un ángulo poco transitado: la repetición compulsiva del crimen como castigo del propio perpetrador. En lugar de presentar al torturador como sujeto absuelto por la historia o escondido en la impunidad, lo muestra condenado a su función, reducido a su rol de engranaje de la violencia. Así, la violencia deja de ser un hecho del pasado para convertirse en una pulsión repetitiva, una especie de destino circular que atrapa tanto al torturador como, simbólicamente, a quienes entran en contacto con él. La experiencia del

narrador y de Mateo es una entrada y salida a un tiempo suspendido, pero también una advertencia: sin memoria, lo siniestro siempre retorna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Nicolas y TOROK, Maria (1994), *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*, trad. Nicholas T. Rand, Chicago, University of Chicago Press.
- ANSOLABEHERE, Pablo (2018), «Apuntes sobre el terror argentino», *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 13, n°. 17, pp. 3-6.
- ARENDT, Hannah (2008), *Eichmann en Jerusalén*, Carlos Ribalta trad., Barcelona, DeBolsillo.
- BASILE, Teresa (2020), «El testimonio y sus fugas hacia la ciencia ficción en la narrativa de HIJOS/AS», en Teresa Basile y Miriam Chiani (comps.), *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*, La Plata, EDULP, pp. 327-348.
- BRONTË, Emily (2002), *Wuthering Heights*, Londres, Penguin Classics.
- DABOVE, Juan Pablo (2019), «Posfacio: el momento gótico de la cultura», en Marcos Zangradi (coord.), *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*, Buenos Aires, NJ Editor, pp. 197-210.
- DAVIS, Colin (2005), «État Présent. Hauntology, Specters and Phantoms», *French Studies*, vol. 3, n°. 59, pp. 373-379.
- DERRIDA, Jacques (1998), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti trads., Madrid, Trotta.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2022), «Espacios liminares: metamorfosis monstruosas de la casa en textos de Daína Chaviano y Mariana Enriquez», *América sin nombre*, 26, pp. 111-128.
- ENRIQUEZ, Mariana (2016), *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2021), *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2022), *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.
- ENRIQUEZ, Mariana (2024), *Un lugar soleado para gente sombría*, Barcelona, Anagrama.
- FERRARI NIETO, Enrique (2024), «La posesión como variante del relato de fantasmas: la atención a la víctima como propuesta estética y política de Mariana Enriquez», *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 308-331.
- GATTI, Gabriel (2008), *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Ediciones Trilce.
- HIRSCH, Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press.
- Gonzalo Morales Romero (2025), «El fantasma del tiempo: posmemoria, trauma y abandono en “Los himnos de las hienas”, de Mariana Enriquez», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 171-186.

- LEANDRO HERNÁNDEZ, Lucía (2018), «Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en “Cuando hablábamos con los muertos”, de Mariana Enriquez», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, vol. 2, n°. 6, pp. 145-164.
- MANDOLESSI, Silvana (2012), «Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la postdictadura argentina», en *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria, «Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente»*, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.
- MCCARTHY, Cormac (2022), *Stella Maris*, New York, Alfred A. Knopf.
- NASCIMENTO, Evando (2021), *Derrida y la Literatura. «Notas» de literatura y filosofía en los textos de la deconstrucción*, Raúl Rodríguez Freire trad., Buenos Aires, Ediciones La Cebra.
- ROAS, David (2022), *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*, Madrid, Editorial CSIC.
- SHAKESPEARE, William (2017), *Hamlet*, Madrid, Cátedra.



BIFURCACIÓN Y DILACIÓN TEMPORAL: DOS ESTRATEGIAS DE SUBVERSIÓN CRONOLÓGICA EN EL SISTEMA POÉTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

YANDREY LAY

<https://orcid.org/0009-0004-9572-8930>

yandreylf@gmail.com

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Resumen: A lo largo de estas páginas se explica, a través de un proceso de axiomatización, el principio de funcionamiento de la vivencia oblicua, de acuerdo a los propósitos con que fue creada por José Lezama Lima. Este proceso sirve para mostrar dos formas del tiempo utilizadas por el escritor cubano en sus textos: un tiempo esférico que se bifurca en cada proceso de decisión, y un tiempo distendido infinitamente a la manera de los eleáticos. No obstante, aunque ambas formas pertenecen al mismo sistema poético lezamiano, una de ellas mantiene relación cercana con teorías científicas, mientras la otra solo puede ser explicada como hecho fantástico.

Palabras claves: poesía, ciencia, fantasía, fronterizo, axiomatización.

Abstract: This article explains, through an axiomatization process, how the oblique experience should be defined, as described by its creator, the Cuban writer José Lezama Lima. This process is useful for illustrating two forms of time that Lezama employed in his texts: a spherical time that divides itself with each action, and a time that extends infinitely, akin to that of the Eleatic philosophers. Although both forms belong to the same poetic system of the world, one maintains close ties to scientific theories, while the other can only be understood as a fantastical concept.

Keywords: poetry, science, fantasy, borderline, axiomatization.

1. INTRODUCCIÓN

La intención del escritor cubano José Lezama Lima al enunciar su sistema poético del mundo está contenida en una cita del abate Georg Joseph Vogler que el propio Lezama recogió en uno de los textos breves reunidos en *Tratados en La Habana*: «Hacer de tres, no un cuarto sonido, sino un astro» (2009: 14). Es decir, el escritor quería saltarse lo previsible, lo acostumbrado y construir lo sorprendente con los materiales de lo conocido.

Lezama escribía una frase, por ejemplo: «el cangrejo usa lazo azul y lo guarda en la maleta» (2010c: 25). Según él, si el asombro de esta frase nos llevaba no a intentar analizarla o compararla con nuestra experiencia y la consecuente armazón lógica de nuestro pensamiento, sino que nos dejamos llevar por ella, podríamos acceder a otra región (que no es el mundo tal como lo conocemos, pero forma parte del mundo) y, de asombro en asombro (como de natural respiración, decía Lezama), vivir en una causalidad (otra) que es un continuo incorporar y devolver, un espacio que se contrae y se expande, distintos de él solo por esa delicadeza que separa a la anémona del agua salada (2010c: 25).

Seamos claros. Lezama sabía que luchaba contra la corriente: el ser humano, lo afirmaba Immanuel Kant¹, es un ser causal y, según el propio Lezama, «todo ser es causal, busca ser causal, para diferenciarse de la sucesión en la infinitud. Pero el ser es ser causal, como el árbol es bosque. La causalidad es como un bosque... dominado» (2010c: 7).

Lezama también sabía que el ser humano está apresado por la causalidad, que lo ciñe y lo extenua. Por tanto, el escritor no se resignaba a conformarse con una historia que se resuelve en constante o en ritmos, ni tampoco a privarse de aquellas percepciones a las que, como los sentidos no les pueden otorgar una forma, se les niega subsiguientemente toda posibilidad de verificación. Si seguimos pensando que lo que no tiene antecedente tampoco tendrá consecuencia, alertaba Lezama, todo meteorito terminará estrangulado por hastío (2009: 268).

Y, para explicar los sinsentidos de una explicación causalista del mundo, por ejemplo, Lezama gustaba mencionar que en literatura:

Es tan ilusorio hablar de la influencia de Maurice Scève sobre Mallarmé, como de la influencia del Marqués de Saint-Simon o de *Las mil y una noches* en la novela de Proust. Las influencias no son causas que engendran efectos, sino efectos que iluminan causas. Proust hace que se releen las memorias de Saint-Simon o que se vuelva al sentido del relato en *Las mil y una*

¹ Kant sostenía que la existencia de las categorías del entendimiento y la posibilidad de reconocer en los fenómenos ciertos patrones de comportamiento, como la causalidad, era condición indispensable para la existencia de la conciencia, aunque no de la intuición sensible (1998: A 90-B 123 y B 234).

noches, como una consecuencia de un acto excepcional, pero desgraciadamente los profesores —gendarmes obligados a estos temas— gustan más de las cadenas causales que de las iluminaciones (2010b: 166)².

2. CAUSALIDAD VS. INCONDICIONADO

De ahí que, en su afán por liberarse de tales cadenas, Lezama Lima se lanzara a reunir ejemplos que trascendieran la causalidad aristotélica³, en primer lugar, a través de la literatura (como metáforas o figuras retóricas), luego mediante apreciaciones subjetivistas de la vida diaria; y, finalmente, en hechos o explicaciones que reclaman cierta pretensión de realidad y han llegado a nosotros reflejados por leyendas, mitos o testimonios históricos.

Otro objetivo de estas recopilaciones, aparejado al deseo de cuestionar el alcance de la razón, es la intención de completar lo perdido, aquello a lo cual no podemos acceder mediante el racionalismo. Lezama decía que la imagen como cantidad hechizada no se refiere al tesoro perdido en Esmirna, sino a lo perdido en Esmirna que se encontró en Damasco (2010c: 114):

La metáfora entre dos puntos referenciales para la conducta, tal vez entre el acto primigenio que la incuba y la configuración de su acción que la detiene, es una contrarréplica, un contrasentido. Aclarando todo lo posible en esa dimensión sagrada o aterradora, el acto primigenio actúa en A, supongamos cristales brasileros, para configurarse en B, cuchillos de obsidiana. Es decir, el hombre actuando dentro de esa región del *ethos* se presenta siempre como una vivencia oblicua, como una metáfora que genera un móvil incesante entre A y B, entre acto primigenio y configuración, entre situación simbólica y espacio de encantamiento o hechizo (Lezama Lima, 2009: 338).

En esta cita regresa a nosotros un concepto central del sistema poético del mundo: vivencia oblicua. La vivencia oblicua explica lo que sucede cuando la causalidad influye sobre lo incondicionado:

Si vemos en la ciudad de Tsuen Cheu-fu, levantar en su centro dos graciosas pagodas, según los datos suministrados por Frazer, para librarse de los maleficios que sobre ella ejerciera la ciudad de Yungchun, nos levanta el perplejo de una causalidad interrogante. Pero presto nos llegan noticias que integran la magia de esa causalidad, tales como la superstición china de la servidumbre formal de una ciudad por otra, cuya forma la destruya por su símbolo, así aquella ciudad con forma de carpa tenía que estar hechizada por otra que tuviera forma de red. Al levantar las dos pagodas, las redes quedaban enmarañadas y rotas y el conjuro de sometimiento formal se volatilizaba. ¿En qué forma mostraba su destreza esa vivencia oblicua? Vemos un imposible engendrando una realidad igualmente imposible, es decir, si extendemos una red sobre una ciudad, la única manera de quebrantar sus cordeles es llevarle a su centro dos rompientes de lanza, donde se cuelguen y destruyan sus ataduras (Lezama Lima, 2010c: 20-21).

² En su diario, Lezama reflexionaba que, cuando se dice que «Platón ejerció influencia en San Agustín, cometemos la incalificable traición de afirmar que Júpiter ha ejercido influencia en Jesucristo» (2010b: 167).

³ Así lo afirmó en una entrevista que concediera a Armando Álvarez Bravo: «Trato en mi sistema de destruir la causalidad aristotélica buscando lo incondicionado poético» (Méndez Martínez, 2010: 48).

La vivencia oblicua se construyó, fundamentalmente, en contraposición al causalismo aristotélico, el cual se fundamenta en que, si existen dos hechos A y B continuos en el tiempo, se pueden establecer relaciones de causa (A) y efecto (B) mientras (Aristóteles, 1981: 430-431):

1. A y B son próximos en espacio y en tiempo.
2. A ocurre primero en el tiempo que B.
3. Cada vez que ocurre A, ocurre B.

A estos tres principios, habría que añadir un cuarto, la segunda ley de Newton: «El cambio de movimiento es proporcional a la fuerza motriz impresa y se hace en la dirección de la línea recta en la que se imprime esa fuerza» (2011: 41).

De ahí que la vivencia oblicua, que fue definida por el propio Lezama en «Las imágenes posibles» como el momento culminante de la nueva causalidad donde un hecho genera a otro sin que entre ellos exista ninguna relación lógica de causa y efecto (2010a), puede axiomatizarse como el conjunto de representaciones con interés por mostrarse como hechos de índole real, testimonial, sustentados por la tradición o explicaciones del mundo donde:

- A) O no hay precedencia de la causa con respecto al efecto⁴.
- B) O no se mantiene la localidad, ni tampoco la irreversibilidad y la univocidad temporal entre uno y otro⁵.
- C) O de la relación está excluido uno de los dos términos (causa o efecto).
- D) O no existe ninguna proporcionalidad (siquiera estadística) entre uno y otro.
- E) O no existe algo en común que presuma que de alguna causa puede surgir determinado efecto⁶.

3. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUÁNDO HABLAMOS DEL TIEMPO?

Tomando en cuenta la importancia de la continuidad temporal en el causalismo aristotélico, no es sorprendente que Lezama dirigiera parte de su ataque hacia dicho punto. Aunque

⁴ La disyuntiva «o» permite combinar en una misma vivencia dos o más de estas condiciones.

⁵ Esta condición es fundamental, pues, según afirma Karl Popper, «por regla general, en física se restringe el uso de la expresión ‘explicación causal’ al caso especial en que las leyes universales tienen la forma de leyes de “acción por contacto” —o, de un modo más preciso, a la acción a una distancia que tiende a cero, que se formula por medio de ecuaciones diferenciales» (1980: 58).

⁶ Esta condición sobrepasa la causalidad aristotélica y se adentra en la kantiana, quien afirmó: «El que algo suceda, es decir, el que se produzca algo o algún estado que antes no era, no podemos percibirlo empíricamente si no hay antes un fenómeno que no contenga en sí dicho estado» (1998: A 192-B 237).

Aristóteles describió el tiempo como el número de movimiento según el antes y el después (1995: IV 219b), el filósofo sabía que se estaba enfrentando a un tema bastante complejo, dado que el tiempo:

no es totalmente, o que es pero de manera oscura y difícil de captar, lo podemos sospechar de cuanto sigue. Pues una parte de él ha acontecido y ya no es, otra está por venir y no es todavía, y de ambas partes se compone tanto el tiempo infinito como el tiempo periódico. Pero parece imposible que lo que está compuesto de no ser tenga parte en el ser (Aristóteles, 1995: IV 218a).

Kant resolvió esto de una manera sutil, definiendo el espacio y el tiempo como formas puras de la intuición sensible. En su explicación, Kant afirmaba que el tiempo no posee más que una sola dimensión: «tiempos diferentes no son simultáneos, sino sucesivos (al igual que espacios distintos no son sucesivos, sino simultáneos)» (1998: B 47).

Para el filósofo de Königsberg el concepto de cambio y el de movimiento (como cambio de lugar), solo eran posibles en la representación del tiempo y a través de ella (1998: B 49), porque cuando admitimos que algo sucede estamos presuponiendo que algo lo antecede y que a ese algo sigue lo que sucede conforme a una regla (1998: A 195):

Ocurre aquí lo mismo que en el caso de otras representaciones puras *a priori* (por ejemplo, las de espacio y tiempo): únicamente podemos extraerlas de la experiencia como conceptos claros por haberlas puesto antes en ella, de modo que si hemos obtenido la experiencia misma ha sido gracias a ellas (1998: A 196).

Kant creía que, necesariamente, el tiempo debía ser irreversible, pues mediante él, como sentido interno, es posible reunir todas las representaciones del sujeto —en tanto solo ese sujeto puede contarlas— en la identidad de «sí mismo» y, por lo tanto, comprenderlas bajo la expresión general «Yo pienso» como enlazadas sintéticamente en una apercepción (1998: B 136 [k] y B 138). Es decir, el tiempo tiene una dirección⁷, y este es un rasgo imprescindible en la unidad de la conciencia y la existencia de la identidad.

En 1955 Albert Einstein escribió una carta de pésame a la viuda de su amigo Michelle Besso donde manifestaba: «Michele ha dejado este mundo extraño justo antes que yo. Esto no tiene importancia. Para nosotros, físicos convencidos, *la distinción entre pasado, presente y futuro es una ilusión*, si bien una ilusión persistente» (Wagensberg, 1986: 27; las cursivas son mías). Einstein murió tres semanas después de esa carta, pero dicho fragmento no ha dejado de ser debatido entre los científicos.

⁷ En el sentido que se le puede dar, por ejemplo, a la ordenación de las representaciones de niño, adolescente, adulto, etc. La unidad de estas representaciones y su subsunción bajo un único concepto, es lo que hace posible que nos reconozcamos como un sujeto único.

¿Se refería acaso al hecho enunciado por la teoría de la relatividad de que el tiempo que tarda un proceso en completarse está en dependencia de la posición del observador que mide el tiempo?

La incógnita resulta más compleja si añadimos que, cuando Einstein cumplió setenta años, se compiló un volumen que recogía valoraciones sobre su obra científica. Una de las más llamativas fue la de Kurt Gödel quien, en su texto «Una observación sobre la relación entre la teoría de la relatividad y la filosofía idealista», afirmaba que la relatividad: «provee una prueba inequívoca de la concepción de los filósofos que, como Parménides, Kant y los idealistas modernos, niegan la objetividad del cambio y consideran que el cambio es una ilusión o una apariencia debida a nuestro especial modo de percepción» (Piñeiro, 2017: 124, 126). Gödel era y es mucho más conocido por su labor como lógico-matemático que por sus valoraciones sobre la relatividad. No obstante, ese mismo año (1949) también publicó un trabajo en la *Review of Modern Physics* titulado «Un ejemplo de un nuevo tipo de soluciones cosmológicas a las ecuaciones einstenianas del campo gravitatorio» donde describía, a partir de las teorías de Einstein, un universo en rotación, homogéneo, estable y con líneas de tiempo cerradas que permitían, teóricamente, viajes en el tiempo (Piñeiro, 2017: 124)⁸.

Cuenta Ilyá Prigogine que Gödel, incluso, hizo los cálculos para determinar el costo energético de su viaje al pasado. Pero la respuesta de Einstein fue desconcertante al decirle:

«Bien, como físico, su propuesta no me parece demasiado verosímil, no creo que sea posible telefonar a nuestra propia historia». Y añadió una frase que nunca he olvidado [afirma Prigogine]: «[...] los procesos irreversibles juegan un papel fundamental en la construcción del mundo físico» (Wagensberg, 1986: 156, 209).

4. JULIO CÉSAR Y LOS MUCHOS MUNDOS CUÁNTICOS

José Lezama Lima, en *Analecta del reloj* (1953) abordó este problema por primera vez al escribir: «Preocupado, como los vihuelistas del siglo XVI, porque el sonido de la tecla no volviese a su anterior, había que secuestrar del verso sus deseos de reingresar en el acto que lo exhaló» (2010a). La idea que aquí se propone es la del tiempo como una esfera donde los hechos no ocurren de forma direccional, sino simultánea⁹; por lo cual la voluntad de los vihuelistas debe, trabajosamente, impedir que el sonido musical regrese al movimiento que

⁸ Según Gustavo Piñeiro en ese universo el tiempo no existiría «en el sentido que habitualmente lo entendemos, ya que pasado y futuro serían indistinguibles» (2017: 124).

⁹ Lezama, por ejemplo, tenía la impresión de que «la poesía ve lo sucesivo como simultáneo» (2010b: 81).

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

lo engendró¹⁰. La voluntad humana actúa así, es la explicación que daría Kant, para representarse el mundo de una forma coherente.

En otro artículo, «Incesante temporalidad», publicado en septiembre de 1957, José Lezama Lima describió con más detalle ese mundo reversible y plurívoco:

Como ningún hecho integra la serie de sus puntos concluyentes en una forma estática e irreproducible en el tiempo luz, el eterno retorno se desinfla en la imposibilidad de soldar de nuevo la concurrencia de sus átomos. *Lo que ha sucedido, no volverá a suceder, sino, por el contrario, está sucediendo de nuevo propagado por la dimensión, alanceado por la luz, en el pestañeo del linco de una refracción incesante.* Un hombre muerto en accidente de viaje deleitable, está haciendo de nuevo sus maletas, en una dimensión de los años luz; en otra, oye relatos risibles en su viaje. Va a desembarcar en un peñón donde se aposentan las guitarras, de pronto, *recuerda, muy vagamente, pasándose el pañuelo inquieto por la frente cómoda y afianzada, que está muerto* (2009: 195; las cursivas son mías).

Destaco en este fragmento dos aspectos. En primer lugar, la frase: «Lo que ha sucedido, no volverá a suceder, sino, por el contrario, está sucediendo de nuevo propagado por la dimensión, alanceado por la luz, en el pestañeo del linco de una refracción incesante». Es decir, no es que el tiempo sea o no irreversible. No, el tiempo no tiene dirección porque, según Lezama, es simultáneo. Y la segunda cosa: hay una dimensión (¿universo?) donde el hombre está escuchando chistes de su viaje terminado, es decir, no ha muerto en el accidente. Pero el hombre debe erigir, para tranquilidad de sí mismo, una versión definitiva del mundo¹¹. Así que no es el mundo quien le recuerda al personaje que está muerto, sino el personaje quien se lo impone a sí mismo, porque como sostenía Lezama y habíamos apuntado aquí: «todo ser es causal, busca ser causal, para diferenciarse de la sucesión en la infinitud» (2010c: 7).

En 1952 el físico Hugh Everett III discutió una tesis de maestría con el título «Sobre los fundamentos de la mecánica cuántica» en la que explicaba la posibilidad de tratar cada uno de los posibles resultados de un experimento cuántico como si todos estos resultados pudieran coexistir en el mundo real¹²: «Según Everett, para el gato de Schrödinger atrapado en su caja esto significaría que, en el momento en que la caja se abriera, el universo se dividiría,

¹⁰ Maurice Halbwachs sostenía una idea interesante al respecto: «Tendremos que distinguir entre todos los factores [de la causalidad] el que es esencial, y enunciar el criterio de este carácter “esencial”. En todo caso tendremos razones para rechazar la anterioridad como criterio fundamental de la causalidad física. Esto parece un carácter distintivo del dominio físico con respecto a otros muchos dominios, como la biología o la psicología. El criterio esencial de causalidad, es decir, de explicación, no es histórico» (Bunge, 1977: 32).

¹¹ Obsérvese que es el pañuelo inquieto quien recorre la frente cómoda y afianzada, como dando a las intranquilidades de la existencia un lugar secundario, pero necesario.

¹² El trabajo se hizo público en 1957 en la revista *Reviews of Modern Physics* bajo el título «Relative State Formulation of Quantum Mechanics».

dejando un universo en el que el gato estaba muerto, y otro en el que todavía estaba vivo» (Kumar, 2011: 463). En 1985, como parte de la misma charla donde se discutió la interpretación de Gödel de la relatividad¹³, se habló de la teoría de Everett. El cosmólogo Peter Landsberg la explicó de la siguiente manera:

Existe una teoría según la cual el universo se descompone en diferentes universos en cada transición cuántica, de modo que la comunicación entre los diversos universos no es posible (la idea de Everett antes mencionada). Este punto de vista incorpora millones de universos actualmente existentes, los cuales cubren todas las ocurrencias concebibles. En algunos de ellos no ha ocurrido el reciente terremoto de Méjico, en otros la vida no existe (Wagensberg, 1985: 29).

Luego de su explicación, Landsberg dijo que no creía en el modelo de Everett (Wagensberg, 1985: 36). ¿Por qué? La razón era que, en ese momento (1985)¹⁴, se defendía la concepción irreversible y unívoca del tiempo, definida por la flecha direccional del incremento de entropía en el universo. El abanderado de dicha idea era el ya mencionado Ilyá Prigogine, quien abordó el problema de la siguiente forma:

cuando hablo de la naturaleza, ya estoy introduciendo a priori esta diferencia entre pasado y futuro (diferencia que, de hecho, introdujo ya Aristóteles). No creo que exista otra alternativa, la naturaleza tiene la simetría truncada (nosotros mismos somos una manifestación distante de ello), y leyes con simetría truncada así la propagan. No hemos hecho más que empezar a comprender esa clase de leyes. Eso es muy natural, ya que llevamos tres siglos estudiando sistemas periódicos sencillos, pero creo que he dado suficientes ejemplos como para convencer de que ya existen resultados importantes en este sentido (Wagensberg, 1985: 211).

No obstante, la teoría de Everett se ha abierto paso a través de los años. En julio de 1999, durante un congreso sobre física cuántica celebrado en la Universidad de Cambridge, solo 4 de los 90 especialistas encuestados votaron por la Interpretación de Copenhague¹⁵, mientras 30 lo hacían por los muchos mundos cuánticos (Kumar, 2011: 464-465)¹⁶.

El problema aquí es que la Interpretación de Copenhague exige la intervención de un observador externo para que colapse la función de onda de las entidades microfísicas. Es decir, estas no existen antes de la observación, ni después, más allá de las posibilidades abstractas de su función de onda. La medición u observación es la que hace a la entidad transformarse en algo real y convertir en cero al resto de sus alternativas.

¹³ Como dato curioso apporto que este encuentro fue organizado por la Fundación Dalí y las palabras de apertura estuvieron a cargo del propio Salvador Dalí.

¹⁴ Lezama había muerto en 1976 y Everett en 1981, a los 51 años. Su teoría tomó mucho tiempo en ser tomada en cuenta.

¹⁵ Interpretación de la mecánica cuántica que dominó, a partir de los postulados del físico danés Niels Bohr, buena parte del siglo XX.

¹⁶ Es importante señalar el hecho de que 50 físicos eminentes marcaron la casilla «ninguna de las anteriores o indeciso» (Kumar, 2011: 464-465).

Si aplicamos este razonamiento al universo en su totalidad, ¿quién sería en ese caso el observador externo? «Puesto que no hay ninguno —excepto Dios—, el universo jamás llega a la existencia, sino que permanece para siempre en una superposición de múltiples posibilidades. Este es el problema de la medida del que tanto se ha escrito» (Kumar, 2011: 464). Debido a esta situación, la teoría de los muchos mundos cuánticos ha sido considerada por los cosmólogos cuánticos una forma de saltarse el problema de la medida, ya que: «No hay, en la interpretación de los múltiples mundos de Everett, necesidad de observación o medida para colapsar la función de onda, porque todas y cada una de las posibilidades cuánticas coexisten como una realidad en un conjunto de universos paralelos» (Kumar, 2011: 464).

Si revisamos el pasaje de Lezama donde narra la historia del hombre muerto en un accidente, no podremos dejar de notar el uso que hace de términos como átomos, dimensión, años luz y, sobre todo, de que en una de esas dimensiones el hombre está escuchando relatos risibles de su viaje, de su viaje ya terminado. O sea, que en una de las dimensiones de las que habla el texto —una de las bifurcaciones posibles de la historia—, el accidente nunca ocurrió y el hombre, ahí, no está muerto.

O sea, que hay una innegable identidad de principios (las bifurcaciones de la realidad que coexisten de manera simultánea en el tiempo) entre el texto citado y la teoría de Everett. Por si fuera poco, Lezama también se refirió al problema de la simultaneidad y plurivocidad del tiempo en este otro fragmento de «Incesante temporalidad»:

Después que la luz o el tiempo dimensión rebasaron el obstáculo en su potencial negativo, vuelve a buscar nuevos puntos de reconstrucción, que fraccionan de nuevo al hecho para volverlo a unir en una nueva serie de puntos luz. Si los avances de la luz llegan a un hecho, la muerte de Julio César, por ejemplo, comienza al llegar esa luz a la refracción del hecho, en los diversos instantes que en los años luz se van integrando, a fragmentarse en nuevas diversas unidades fenomenológicas. De acuerdo con esos años luz, en los distintos planetas en donde ese hecho se consume, estarán cumplimentándose en cada uno de sus fragmentos. En algún tiempo de esa luz dimensión, estarán deteniendo la litera donde César se dirigía al Senado; estará la hechicera deteniéndola para recordarle la fecha señalada como infausta, en otro momento de esa dimensión. El tiempo se encamina para engendrar un hecho y después volviéndolo a reconstruir al fragmentarse esa cantidad de tiempo luz. La poesía recoge esas bromas temporales, ese hecho que se compone y se pulveriza ante la luz, en señalados *Limerick*, semejante a las bromas silogísticas de los megáricos (2009: 194).

Obsérvese que aquí Lezama reincide en términos como «años luz», «refracción» (entendida como dispersión a partir de un punto central), «serie de puntos luz» (¿fotones?), «luz dimensión», entre otros. Llama la atención su formulación de que cada hecho ocurrido se compone y se pulveriza ante la luz y, comparándolo con los *limerick* (composición burlesca

característica de la cultura anglosajona), los define como bromas temporales recogidas por la poesía.

Lezama utiliza también, a semejanza del otro ejemplo analizado, la fragmentación temporal de un hecho en sus componentes y la plurivocidad del tiempo (aunque aquí no se muestran bifurcaciones importantes de la historia, como sí ocurría con el hombre accidentado). Pero en ambos fragmentos de *Tratados en La Habana* el tiempo tiene forma de esfera y cada acción continúa sucediendo por toda la eternidad, al unísono con las que le anteceden y suceden, pues recordemos que cualquier punto en la superficie de la esfera es equidistante de su centro.

Creo que estos tres ejemplos (los vihuelistas, el accidente y la muerte de Julio César) en la obra del escritor cubano bastan para recalcar su noción de un tiempo reversible y plurívoco que el sujeto cognoscente tenía que dominar a pura voluntad para darle un sentido coherente al mundo.

5. DEHUTI-NECHT: LA ESPERA INFINITA

Mientras estaba haciendo su tesis de doctorado, Francisco Javier Fornieles pudo localizar en la Biblioteca Nacional José Martí, de La Habana, un ejemplar de *Cantos y cuentos del Antiguo Egipto*, firmado por el propio José Lezama Lima. La antología había sido realizada por Ortega y Gasset en 1925 para la *Revista de Occidente*, pero este ejemplar en específico fue publicado en 1944. Lezama lo adquirió en mayo de 1946, como consta en una anotación realizada de su puño y letra en el volumen (Fornieles Ten, 2009: 458).

Lo curioso de este libro es que uno de sus cuentos, el sexto, fue quien inspiró en el escritor cubano la siguiente vivencia oblicua, la cual aparece en «Las imágenes posibles»:

Dehuti-Necht se dirige lentísimo y majestoso a una rama de tamarindo y va a azotarle todos los miembros al agricultor El campesino está ya curvado pues en cualquier momento pueden descender los azotes. Supongamos que prolonga su espera curvado: como la relación no es inmediata, aquí los golpes no nacen de la cólera sino de un estilo lentísimo, entre el doliente y el intendente; el campesino se mantiene tieso mientras el intendente yerra por el bosque buscando sin apresurarse el ramo de tamarindo para golpear todos aquellos miembros que esperan (Lezama Lima, 2010a).

Dehuti-Necht es un personaje del cuento popular egipcio, «Las quejas del Fellah» (Fornieles Ten, 2009: 458)¹⁷, el sexto en la recopilación hecha por Ortega y Gasset. Sin embargo, hay

¹⁷ La inteligencia artificial DeepSeek, al consultársele sobre el posible origen del nombre «Dehuti-Necht», encontró que la elección por Lezama de esta historia en específico quizá pudiera tener un significado más hondo de lo que a primera vista aparece: «Cuando José Lezama Lima menciona “Dehuti-Necht”, se refiere al dios

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

una ligera diferencia entre el original y la versión hecha por Lezama. Según Fornieles, en el cuento dice que: «Cortó una rama verde de tamarindo, le azotó con ella todos los miembros»; [mientras] en el ensayo de Lezama leemos: “Se dirige lentísimo y majestuoso a una rama de tamarindo y va a azotarle todos los miembros al agricultor”» (2009: 459). El fragmento de Ortega y Gasset es concluyente, «azotó», en tanto Lezama deja la acción en una mera posibilidad, «va a azotarle». Debido a ese detalle tenemos una vivencia oblicua en la cual una culpa (A) debería engendrar un castigo (B), pero en el interín entre una y otro o bien el tiempo se dilata o el espacio crece infinitamente¹⁸. La cuestión aquí es que el castigo nunca se produce, porque el agente causal (Dehuti-Necht) se pierde en el cumplimiento de su objetivo.

La peripecia de Dehuti tiene cierto parecido con la causalidad de prevención o interferencia enunciada por Benjamin Barros en «Negative causation in causal and mechanistic explanation» (2013: 452). El ejemplo concreto de Barros podría explicarse como una especie de seguro que, una vez activado, impide que se dispare un arma de fuego. Es decir que la negatividad del efecto se constituye ella misma en efecto. Pero en la historia egipcia el efecto queda suspenso, no ocurre nada. Como en las aporías de los eleáticos, el agente causal se diluye en la continuidad infinitesimal del tiempo y del espacio.

En una nota al pie de la *Crítica de la razón pura*, Kant reconoció que las representaciones del mundo son sucesivas, es decir, que uno tiene consciencia de ellas como situadas en una secuencia temporal (1998: B, 54 [k]). O sea, que al notar en nuestra intuición que algo sucede, uno está obligado necesariamente a relacionarlo con algo que es anterior y distinto. Dicha relación, que podemos llamar de causa y efecto, es una regla donde:

El primero de estos términos determina al segundo en el tiempo como consecuencia, no como algo que sólo pueda preceder en la imaginación (o que pueda incluso no ser percibido en absoluto). Consiguientemente la misma experiencia, es decir, el conocimiento empírico de los fenómenos, sólo es posible gracias a que sometemos la sucesión de los mismos y,

egipcio Thoth (en egipcio antiguo: *ḏḥwty*, transliterado como Djehuty o Dehuti). Thoth es una deidad asociada a la sabiduría, la escritura, la magia y la luna, fundamental en el panteón egipcio. El término “Necht” podría ser una adaptación o invención poética de Lezama Lima, posiblemente derivada de la palabra egipcia *nḥt* (“fuerte” o “victorioso”), funcionando como un epíteto (ej. “Thoth el Victorioso”). Lezama, conocido por su estilo barroco y referencias enigmáticas, combina aquí la raíz del nombre del dios (Dehuti) con un término que evoca fuerza o triunfo, reforzando quizás el papel de Thoth como divinidad creadora y ordenadora del cosmos» (DeepSeek IA, s.p.).

¹⁸ Aunque no es de lo más conocido de su obra, Lezama solía emplear estos recursos con bastante éxito. Recuérdese esta interpretación suya de la teoría de la relatividad: «La poesía puede mostrar el asombro de su propia ley física. Detiénese el expreso sobre la ancha base pétrea de un puente romano. Impúlsase el tren hasta alcanzar una velocidad incesante en la progresión y en la infinitud, hasta que ya en el vacío podemos reemplazar los rieles por un cordón de seda, pero como a una velocidad infinita, toda tangencia con la tierra es pulverizada, resulta que el tren sobre el cordón de seda iguala la potencia con la resistencia, sin que se desplome por la supresión de la caída en el vacío absoluto...» (2010a: s.p.).

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

consiguientemente, todo cambio, a la ley de la causalidad. Los fenómenos sólo son, pues, posibles, considerados como objetos de la experiencia, en virtud de esta misma ley (Kant, 1998: B 234).

Luego de producirse la falta del campesino, los dos efectos previsibles serían: 1) el castigo o 2) el perdón. Dehuti-Necht elige el primero de estos, castigar al culpable, pero el efecto no se produce. Entiéndase bien este mínimo detalle. El castigo, después de elegido, no se desestima (lo cual equivaldría al perdón), ni se aplaza indefinidamente (cosa bastante parecida al perdón, aunque no completamente idéntica), sino que se distiende. Entonces tenemos aquí una situación paradójica: una vez elegido el castigo como efecto que sigue a la falla, al mismo tiempo no se produce el castigo, ni el perdón, ni la eliminación del castigo, ni el aplazamiento de este. El castigo está y no está al mismo tiempo¹⁹.

Y si bien este caso podría ser explicado mediante una división infinitesimal del tiempo que tarda el castigo en completarse, tal explicación no nos sirve, de acuerdo con Kant:

ni el tiempo ni el fenómeno en el tiempo constan de partes que sean las más pequeñas y en que, a pesar de ello, al cambiar una cosa, pasa desde su estado primero al segundo a través de todas esas partes como elementos. Ninguna diferencia de lo real en la esfera del fenómeno —como tampoco en la magnitud de los tiempos— es la más pequeña. Por ello surge el nuevo estado de la realidad a partir del primer estado en el cual no existía tal realidad, atravesando cada uno de los infinitos grados de la misma, grados que se distinguen entre sí con unas diferencias todas las cuales son menores que la existente entre cero y a (1998: A 209).

Es decir, que la falla del campesino debería provocar determinado efecto (o muchos efectos distribuidos en diferentes universos, según la teoría de Everett), pero el escritor no dio acceso a ninguno de dichos efectos. Nos encontramos ante un misterio lógicamente irresoluble.

La historia de Dehuti-Necht y el campesino es uno de los ejemplos más radicales que José Lezama Lima imaginara para negar la causalidad. Y aunque no se cumpla totalmente la remoción de la fórmula causal (el efecto debe producirse en algún instante, aunque quizá tarde una infinitud en hacerlo), debemos perdonar a Lezama por no cumplir a cabalidad su propósito.

No se puede prescindir de la causalidad: es un rasgo intrínsecamente humano, al punto de que Kant afirmaba que:

los fenómenos podrían ser de tal naturaleza, que el entendimiento no los hallara conformes a las condiciones de su unidad, con lo cual se hallaría todo en una confusión tal, que en la serie de los fenómenos, por ejemplo, no se presentaría nada que proporcionara una regla de síntesis [la conclusión de que los fenómenos se suceden unos a otros, por ejemplo] ni

¹⁹ Pero, a diferencia del gato de Schrödinger, el no estar antecede al estar, aunque el estar puede hacerse realidad en cualquier momento.

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

correspondería, por tanto, al concepto de causa y efecto, de forma que este concepto resultaría completamente vacío, nulo y desprovisto de sentido (1998: B 123).

La consecución del fin al que Lezama dedicó buena parte de su vida sería la desaparición de la conciencia tal como la conocemos. Y, con ella, de la ciencia, el arte, la literatura, de todas las manifestaciones de la conciencia y la creatividad humana, que son, esencialmente, relatos fundamentados sobre las formas puras de la intuición sensible y el reconocimiento de ciertos patrones fenoménicos. El mundo sin causalidad, me temo, sería un agolpamiento de sensaciones sin significado alguno.

6. LA INTERPRETACIÓN FANTÁSTICA

Entonces si una vivencia oblicua no posee un correlato objetivo ni cumple con las leyes de la realidad (siquiera como analogía de estas), la otra vía que queda para interpretarla es desde el punto de vista fantástico.

Utilizando la tipología de mundos de Tomás Albaladejo Mayordomo (1998: 26-28) podemos establecer que la vivencia de Dehuti-Necht posee un máximo semántico D, en el cual confluyen en un mismo conjunto elementos semánticos propios de un modelo de mundo tipo II (todos los personajes pertenecen al mundo de lo ficcional verosímil) y de un modelo de mundo tipo III (divergente de las reglas del mundo real): los objetos provienen de un mundo literario que originalmente se comportaba como el mundo real, pero que en la vivencia oblicua no se relacionan entre ellos según las reglas del mundo real, ni de manera similar a estas, implicando una transgresión a los principios de la realidad objetiva.

Tomando en cuenta que toda fantasía está basada en la relación entre el mundo existente y el no existente, los diferentes universos fantásticos podrían ser agrupados en la siguiente tipología:

1. Lo fantástico se mantiene cerrado sobre sí mismo para construir un mundo donde los objetos, procesos y fenómenos reales conviven con los irreales, pero las leyes fantásticas son mostradas como naturales (Roas, 2001: 10). Es el caso de *Alicia en el país de las maravillas* (Lewis Carroll), *Los viajes de Gulliver* (Jonathan Swift), *El Señor de los Anillos* (J. R. R. Tolkien), *Las crónicas de Narnia* (C. S. Lewis) y «Las ruinas circulares» (Jorge Luis Borges), pero también el de los cuentos de hadas.

2. Lo fantástico se instala en el mundo real, pero los dos mundos no pueden coexistir por mucho tiempo, así que necesariamente debe ocurrir una de estas tres cosas:

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

2.1. Lo fantástico toca el mundo real, lo trastoca levemente y desaparece. Es quizá el tipo más común, que se puede ver en «La Metamorfosis», de Franz Kafka. Fruto de su vida pesada y rutinaria, una mañana Gregorio Samsa se levanta convertido en un insecto. La presión familiar, su propio miedo y asco ante el hecho fantástico ponen fin a esta existencia incongruente con la realidad. La familia vuelve a su vida normal. Algo parecido ocurre en «El disco» (también en «El libro de arena», «El milagro secreto» y «El inmortal»), de Jorge Luis Borges, cuando un leñador asesina al portador del disco de Odín, pero nunca puede recuperar el objeto mágico.

2.2. Lo fantástico invade el mundo real y lo convierte en fantástico, como sucede en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (Jorge Luis Borges), donde las evidencias de Tlön van llegando a cuentagotas y, sin embargo, dispuestas a sustituir el mundo objetivo por un mundo creado por hombres. Dicho mecanismo se aprecia también en «La noche bocarriba» (Julio Cortázar) cuando el motociclista accidentado, a través del sueño, pasa a convertirse en un guerrero moteca y como tal es sacrificado.

Los casos 2.1 y 2.2 pueden ser agrupados bajo lo que Jaime Alazraki llamaba neofantástico, argumentando que se trata de metáforas que «buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario» (Roas, 2001: 277).

2.3. Lo fantástico toca el mundo real y es estandarizado. Así ocurre en «Un señor muy viejo con las alas enormes» (Gabriel García Márquez) cuando la iglesia se desentiende del ángel caído porque no comprendía el latín (la lengua de Dios) ni sabía saludar a sus ministros. Como el desconocimiento del latín lo inhabilitaba para ser santo, y evidentemente no era humano, solo quedaba rebajarlo al elemento causante de su irregularidad, las alas, por lo que fue encerrado en un corral con el resto de las gallinas. Al analizar este tipo de situación frecuente en el realismo mágico, David Roas dijo que esta integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario se conseguía «mediante un proceso de naturalización (verosimilización) y de persuasión, que confiere status de verdad a lo no existente» (2001: 12).

Como la vivencia de Dehuti-Necht se desarrolla en relación con el mundo real, el primer caso debe ser excluido, y la historia del castigo aplazado puede ser desplegada mediante los modelos de incursión (2.1), invasión (2.2) y neutralización (2.3):

1. Incursión: Dehuti-Necht deambula por el bosque en busca de la rama apropiada para castigar al campesino. Cuando por fin la encuentra y vuelve a donde lo espera Fellah, ha pasado un siglo. Ya no es el faraón quien domina el Nilo, sino los romanos de penachos rojos. Pero a la vera del bosque aún el agricultor espera, encorvado, su castigo. Cuando Dehuti le pide que se levante, pues ha cambiado de opinión, el cuerpo se convierte en una miríada de huesos genuflexos.

2. Invasión: Dehuti-Necht deambula por el bosque en busca de la rama apropiada para castigar al campesino. No obstante, la indecisión es uno de los rasgos más prominentes de la sabiduría. Cada tamarindo le parece al intendente más hermoso y apropiado para el castigo, así que pasa de un árbol a otro sin interrupción.

El bosque, queriendo contentar al intendente, crece al mismo tiempo que sus pasos en árboles cada vez más feroces. Durante años, toda la tierra tocada por Dehuti-Necht se puebla de tamarindos. Cuando ya no le resta más geografía por recorrer, los árboles comienzan a crecer sobre los árboles, creando un bosque de varios pisos. El castigo aplazado engendra un infinito de posibles instrumentos de tortura que, por la misma monstruosidad de su número, nunca tocarán la espalda del condenado.

3. Neutralización: Dehuti-Necht deambula por el bosque en busca de la rama apropiada para castigar al campesino. No obstante, la indecisión es uno de los rasgos más prominentes de la sabiduría. Cada tamarindo le parece al intendente más hermoso y apropiado para el castigo, así que pasa de un árbol a otro casi sin interrupción.

Mientras tanto el faraón egipcio es desplazado por los penachos rojos de Roma, y estos por un califato mahometano. Pero la sombra que murmura entre los tamarindos mantiene a los intrusos lejos del bosque. Así una ciudad crece alrededor de los árboles, temiéndoles. Algunos chicos traviesos visitan de noche lo que ahora es un denso parque citadino, queriendo ver la aparición que recorre los tamarindos. No obstante, por mucho que sientan un latigazo de madera sobre los miembros, o una voz que susurra amenazas tras ellos, nunca pueden identificar al causante del misterio.

A la vera del bosque, reclinada sobre sí misma, una estatua de cemento explica la historia original, pero ya nadie recuerda qué significa.

7. A MANERA DE PUNTO FINAL

Lo primero que llama la atención en este estudio es que un grupo de vivencias, las del tiempo esférico, mantienen cierta relación con teorías científicas que se estaban construyendo por la época en que Lezama esbozaba su sistema poético del mundo. Aunque la verdad es que el escritor creía en el poder profético de la poesía, probablemente él no tenía idea de hacia dónde lo estaba llevando su creación.

Es decir, si bien eran sus contemporáneos, parece ser que Lezama no conocía las teorías de Gödel sobre la relatividad, ni la tesis de Everett, la cual fue publicada el mismo año que vio la luz el artículo del cubano. La intención primera de Lezama era construir una visión del mundo como réplica o negación a la ciencia positiva de finales del siglo XIX y la crisis de la razón de principios del XX, sin pensar ni por un momento que estaba tendiendo un puente entre la poesía y sus enemigos²⁰.

De ahí que, aunque el mundo repleto de bifurcaciones que coexisten entre sí de forma simultánea y el tiempo extendido al infinito (en contraposición a la continuidad entre sus partes) son postulados de un mismo sistema, el primero tiene cierta analogía con teorías que pretenden proporcionar información verdadera sobre la realidad, mientras el segundo pertenece a lo fantástico, dado su interés de excluir el efecto en una relación causal.

¿Cómo se produjo esto si ambos parten del mismo objetivo: contradecir el causalismo aristotélico?

Si concordamos con Kant que el mundo en sí es incognoscible y que todo lo que tenemos de él son las representaciones que construimos a partir de la intuición sensible, deberíamos aceptar también que el mundo, en tanto lo intuimos nosotros, es una construcción, un sistema de representaciones adoptado de forma universal e intersubjetiva por nosotros, los seres humanos.

Sin embargo, este no es el único sistema de representaciones que pretende describir el mundo. Hay otros muchos —incluso dentro de aquel aceptado de forma consensuada—, que son minoritarios. Aquellos que han adoptado el sistema mayoritario ven estos otros

²⁰ Para Lezama la poesía y el discurso científicos eran una especie de «enemigos», tal como dejó escrito en su diario: «La poesía viene hasta en auxilio de sus enemigos. Así cuando Empédocles de Agrigento viene a definir la visión como el encuentro del efluvio que viene de la luz exterior y el rayo ígneo que emana del fuego contenido en el ojo. Así la física matemática actúa póstumamente sobre las cosmologías y todo el mundo de los jonios, pero después, en su oportunidad de delicias, las cosmologías vuelven a actuar sobre las ciencias, comunicándoles una tensión y una fuerza que prepara el nuevo movimiento saturniano, autofágico, de la física matemática» (2010b: 55).

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

sistemas de representaciones como errados, deficientes, mal fundamentados y opuestos al sistema considerado como el único correcto.

La última característica, la de oposición, es la que más comúnmente se cita entre el discurso científico y el artístico. Pero en realidad no son opuestos, sino mucho más parecidos de lo que podría pensarse. Juan Pablo Lupi (2009) y Omar Vargas (2021) han analizado, respectivamente, las consideraciones del escritor cubano sobre la relación entre ciencia y poesía, así como las fuentes científicas que pudieron haber nutrido la obra lezamiana.

En un documental de 2018, *José Lezama Lima: Soltar la lengua*, el crítico de arte y escritor Carlos M. Luis mencionó las posibles semejanzas entre la vivencia oblicua y el efecto mariposa. En 2024, el artículo «José Lezama Lima: expedición a las fronteras del mundo conocido» analizó la coincidencia entre los postulados del sistema poético del mundo y la Cibernética de Norbert Wiener, las Ciencias de la Complejidad y la Teoría General de Sistemas.

De estos estudios pudiera desprenderse una conclusión al menos aplicable al caso Lezama Lima. Por más que este se esforzó por construir un sistema radicalmente contrapuesto al discurso científico, no lo logró de forma concluyente porque la ciencia y el arte no son opuestos, sino vecinos muy próximos. La frontera entre ambos es la que marca la diferencia entre lo que pensamos que Es y lo que pensamos que No Es. En dicha frontera existen pequeños estados: lo Desconocido (Es y es inexplicable), lo Posible (No Es, pero puede ser explicado) y lo Extraño (Es y es explicable, aunque estadísticamente improbable).

Entonces, cada vez que algo inexplicable es explicado; o se encuentra lo explicable, pero hasta ese momento inexistente; o se generaliza lo estadísticamente improbable; el Ser se apropia de una parte de la frontera, donde vuelven a surgir otros países de lo Desconocido, lo Posible y lo Extraño. Es un proceso que podría ser característico de nuestra forma de representarnos la realidad, y al parecer el No Ser no se disminuye ante esta depredación gnoseológica, sino que la frontera de nuestras certidumbres, al crecer, amplía la vastedad de lo que no sabemos.

Durante este proceso de anexión intersubjetiva, el sistema de representaciones mayoritario tiende a ampliarse hacia lo que él no es: los abordajes minoritarios. Así, cuando Lezama imaginaba un sistema poético opuesto al causalismo aristotélico, un sistema aparentemente irracional pero coherente hacia su interior, en verdad estaba sentando las

bases de un sistema posible (concebible y no contradictorio en sí mismo), pero que aún no podía ser refrendado por la experiencia ni la intuición sensible.

Este es otro de sus legados, junto al estilo voluntariosamente poético y la recuperación de viejos mitos. Mientras creía estar marchando en una dirección, en realidad marchaba en esa dirección y, también, en la opuesta. Lo evidencian su formulación de un texto literario profundamente semejante a teorías de Gödel y Hugh Everett III sobre la realidad; y, asimismo, otro que recrea el tiempo infinitamente dilatado de Rip van Winkle o Ireneo Funes.

A lo largo de estas páginas se explica, a través de un proceso de axiomatización, el principio de funcionamiento de la vivencia oblicua, de acuerdo a los propósitos con que la enunció José Lezama Lima; y cómo esta puede ser relacionada en primer lugar con el género fantástico y, de forma *a posteriori*²¹, con el discurso científico.

Conocimiento y fantasía coexisten creadoramente en la obra del gran cubano. El sistema poético del mundo gana una nueva lectura. Y José Lezama Lima sigue revelando secretos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES (1995), *Física*, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES (1981), *Tratados de Lógica. Organon*, vol. II, Madrid, Gredos.
- BARROS, Benjamin D. (2013), «Negative causation in causal and mechanistic explanation», *Synthese*, 190, pp. 449–469.
- BUNGE, Mario (comp.) (1977), *Las teorías de la causalidad*, Salamanca, Sígueme.
- DEEPSEEK IA, en [https://chat.deepseek.com/a/chat/s/257c2e47-f430-48f4-b6b0-e871055df67d] (31/01/2025).
- FORNIELES TEN, Francisco Javier (2009), *El -Otro- que sigue caminando. La poesía como metáfora de la resurrección en José Lezama Lima*, tesis doctoral dirigida por Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- KANT, Immanuel (1998), *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara.
- KUMAR, Manjit (2011), *Quántum: Einstein, Bohr y el gran debate sobre la naturaleza de la realidad*, Barcelona, Kairos.

²¹ Tomando en cuenta que, en principio, no fueron creadas a semejanza del discurso científico, sino como oposición a este.

Yandrey Lay (2025), «Bifurcación y dilación temporal: dos estrategias de subversión cronológica en el sistema poético de José Lezama Lima», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 187-205.

- LEZAMA LIMA, José (2009), *Tratados en La Habana*, Adrián Fernández Diez ed., La Habana, Letras Cubanas.
- LEZAMA LIMA, José (2010a), *Analecta del reloj: ensayos*, La Habana, Letras Cubanas. Digital File.
- LEZAMA LIMA, José (2010b), *Diarios <1939-1949/1956-1958>*, Ana M. Caballero Labaut ed., Ciudad de La Habana, Unión.
- LEZAMA LIMA, José (2010c), *La cantidad hechizada*, Adrián Fernández Diez ed., La Habana, Letras Cubanas.
- LUPI, Juan Pablo (2009), «La ciencia de Lezama Lima», *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 2, n°. 38, pp. 20-36.
- MÉNDEZ MARTÍNEZ, Roberto (comp.) (2010), *Valoración Múltiple: José Lezama Lima*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- NEWTON, Isaac (2011), *Principios matemáticos de la filosofía natural*, Madrid, Tecnos.
- PIÑEIRO, Gustavo (2017), *Gödel. Dos teoremas que revolucionaron las matemáticas*, España, RBA.
- POPPER, Karl R. (1980), *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos.
- ROAS, David (comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros.
- VARGAS, Omar (2021), *Cantidades hechizadas y silogística del sobresalto. La ciencia secreta de José Lezama Lima*, West Lafayette, Purdue University Press.
- WAGENSBERG, Jorge (comp.) (1986), *Proceso al azar*, Barcelona, Tusquets Editores.



DEL RELATO ÚNICO A LA MULTIPLICIDAD NARRATIVA: LA NOVELA *EL DÉDALO DE ABDELKRIM* DE MOHAMED BOUISSEF REKAB COMO PARADIGMA

SAAD ISMAILI ALAOU

<https://orcid.org/0009-0008-5729-6662>

ritasad2020@gmail.com

UNIVERSITÉ SIDI MOHAMED BEN ABDELLAH

Resumen: Este trabajo propone una lectura crítica de la historia compartida entre España y Marruecos, centrada en los mecanismos de construcción y transmisión de la memoria histórica durante el Protectorado español (1912-1956) y eventos clave como la Guerra de África, la Batalla de Annual o la Crisis del Islote de Perejil. Se examina cómo las narrativas oficiales han silenciado voces subalternas, exaltando el discurso hegemónico colonial y nacionalista. A través del análisis de la novela *El Dédalos de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab, se plantea la literatura como espacio de resistencia simbólica frente a los relatos únicos. Esta obra literaria reescribe la memoria del pasado colonial hispano-marroquí desde una estructura fragmentaria, polifónica e intertextual, incorporando perspectivas marginales y subalternas. El estudio dialoga con la teoría postcolonial (Said, Spivak, Bhabha) para desmantelar las lógicas de poder implícitas en los discursos históricos dominantes. La figura ambigua de Abdelkrim El Khattabi y la inclusión del punto de vista del soldado español Raúl permiten desestabilizar las categorías de vencedor y vencido, colonizador y colonizado, proponiendo en su lugar una memoria conflictiva, híbrida y rizomática. En conclusión, este trabajo aboga por una reconstrucción crítica, ética y plural de la historia, que incorpore las memorias silenciadas y descolonice el relato histórico entre ambas orillas del Estrecho.

Palabras clave: memoria histórica, teorías poscoloniales, narrativas subalternas, literatura y resistencia, Mohamed Bouissef Rekab.

Abstract: This paper offers a critical examination of the shared history between Spain and Morocco, focusing on the mechanisms of historical memory construction and transmission during the Spanish Protectorate (1912–1956) and key events such as the War of Africa, the Battle of Annual, and the Perejil Island crisis. It explores how official narratives have silenced subaltern voices while promoting hegemonic colonial and nationalist discourses. Through the analysis of the novel *El Dédalos de Abdelkrim* by Mohamed Bouissef Rekab, literature is presented as a space of symbolic resistance against monolithic narratives. The novel rewrites the memory of the Spanish-Moroccan colonial past using a fragmented, polyphonic, and intertextual structure that incorporates marginal and subaltern perspectives. The study engages with postcolonial theory (Said, Spivak, Bhabha) to deconstruct the power structures embedded in dominant historical discourses. The ambiguous portrayal of Abdelkrim El Khattabi and the inclusion of the perspective of Raúl, a Spanish soldier, destabilize binary categories such as victor/vanquished and colonizer/colonized, instead proposing a conflictive, hybrid, and rhizomatic memory. Ultimately, the paper advocates for a critical, ethical, and plural reconstruction of history that includes silenced memories and works to decolonize historical narratives between both shores of the Strait.

Keywords: Historical memory, postcolonial theories, subaltern narratives, literature and resistance, Mohamed Bouissef Rekab.

Recibido: 21/02/2025. Aceptado: 23/06/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16396115>

1. INTRODUCCIÓN

Es común escuchar la frase «la historia la escriben los vencedores», una afirmación que invita a cuestionar los mecanismos a través de los cuales se construye el relato histórico oficial. Esta perspectiva pone en evidencia cómo, a lo largo del tiempo, los hechos del pasado han sido narrados desde el punto de vista de quienes ostentan el poder político, económico o simbólico, imponiendo su versión de los acontecimientos y silenciando voces alternativas. De este modo, lo que se transmite como historia no siempre representa una narración completa ni plural, sino una selección interesada que deja fuera a los vencidos, a las minorías y a quienes han sido sistemáticamente marginados del discurso dominante. Este enfoque hegemónico condiciona no solo nuestra comprensión del pasado, sino también la manera en que interpretamos el presente y proyectamos el futuro. Aceptar un relato único de los hechos supone asumir una visión parcial e incompleta de la realidad, con el riesgo de perpetuar estereotipos, desigualdades y exclusiones. Por ello, resulta imprescindible interrogar la historia desde múltiples ángulos y recuperar las voces silenciadas, con el fin de construir narrativas más inclusivas y complejas que den cuenta de la diversidad de experiencias humanas.

En este sentido, la idea del relato único¹, popularizada por la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, conecta de manera significativa con los postulados de la teoría postcolonial. Edward Said (1978), en *Orientalismo*, denunció cómo Occidente ha construido una imagen estereotipada y subordinada del mundo árabe; Gayatri Spivak (1988) subrayó la imposibilidad de que las voces subalternas sean escuchadas sin mediación; y Homi Bhabha (1994) propuso la noción de hibridez para describir la identidad poscolonial como espacio de negociación y resistencia.

Desde estas bases, el presente trabajo se propone analizar cómo la historiografía oficial sobre Marruecos —particularmente en el contexto del Protectorado español y la Guerra del Rif— ha privilegiado ciertas narrativas, especialmente aquellas que justifican la ocupación como una misión civilizadora, exaltan el heroísmo del ejército español y representan la resistencia marroquí como un acto de barbarie o fanatismo. Estas versiones oficiales han tendido a invisibilizar

¹ Tesis desarrollada por la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie en *El peligro de la historia única* (2019), donde advierte que reducir a una persona o a un lugar a una sola narrativa conduce a la creación de estereotipos, empobrece la comprensión del otro y le priva de dignidad, al ignorar la diversidad de voces e historias que configuran su identidad.

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouisséf Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

las voces colonizadas, a simplificar los conflictos y a omitir las experiencias individuales de sufrimiento, disidencia y resistencia. Frente a este relato dominante, la literatura se presenta como un terreno fértil para la contestación y la reinterpretación de la historia, al dar espacio a memorias silenciadas, miradas alternativas y subjetividades que escapan al discurso hegemónico.

La narrativa marroquí de expresión española constituye un ejemplo elocuente de esta resistencia discursiva: a través de sus obras, múltiples autores replantean hechos históricos desde la perspectiva del otro, cuestionando la versión oficial y abriendo espacio a memorias alternativas. En este marco, destaca la novela *El dédalo de Abdelkrim* (2002), de Mohamed Bouissef Rekab, que ofrece una reconstrucción literaria del pasado colonial hispano-marroquí desde una mirada crítica, compleja y polifónica. *El Dédalo de Abdelkrim* se articula en torno a una pluralidad de voces que encarnan distintas memorias del pasado colonial hispano-marroquí. La novela no se limita a relatar hechos históricos como la Guerra del Rif o el Protectorado, sino que se centra en cómo estos episodios afectan profundamente a quienes los vivieron. Entre los personajes destacan el soldado español Raúl, obligado a combatir en una guerra absurda; Abdelkrim y su hermano, marcados por la contradicción entre su formación en España y su compromiso con la causa rifeña; y Jeriro, que encarna la fidelidad a la resistencia hasta su muerte. También aparecen figuras del aparato colonial, como el general Silvestre y Berenguer Fusté, representantes de una política arrogante y fracasada. Las experiencias personales —la violencia, el exilio, la traición— impulsan a estos personajes a narrar y reinterpretar el pasado. La novela convierte así la memoria fragmentada en el eje narrativo que desafía los discursos oficiales y rescata las voces silenciadas por la historia.

A través de una estructura laberíntica que entrelaza distintos tiempos y voces narrativas, la obra revisita episodios clave como la guerra de Tetuán, la batalla de Annual y la gestión de la memoria colonial en el contexto contemporáneo. Esta novela dismantela los discursos heroicos de la historiografía oficial española, y también da voz a los sujetos silenciados, cuestiona las representaciones hegemónicas del Magreb y denuncia las huellas discursivas del colonialismo aún presentes en las relaciones entre ambas orillas del Estrecho. Sin embargo, esta literatura no es homogénea: algunas voces reproducen el relato dominante, otras lo matizan, y muchas lo subvierten, evidenciando que también el campo literario es escenario de disputas simbólicas.

Este artículo se propone, por tanto, ofrecer un acercamiento crítico a ciertos acontecimientos históricos clave que han marcado las relaciones entre España y Marruecos, a partir del marco conceptual del relato único frente a la pluralidad de relatos. En este recorrido, la novela histórica *El Dédalo de Abdelkrim*, de Mohamed Bouissef Rekab, será abordada como un paradigma literario que encarna y problematiza los mecanismos de construcción y transmisión de la memoria histórica. A través de su estructura fragmentaria y polifónica, la obra permite cuestionar tanto los discursos coloniales como los nacionalismos poscoloniales, ofreciendo un ejemplo privilegiado de cómo la literatura puede reescribir, complejizar y descolonizar el pasado común entre ambas orillas del Estrecho.

Como bien señala Sebastian Faber (2016), la historia no es un relato neutro ni inocente, sino un campo de batalla discursivo donde se construyen y negocian identidades colectivas. Por eso, más que oponer dos versiones cerradas del pasado, este trabajo aboga por el reconocimiento de diversas tradiciones historiográficas, moldeadas por contextos políticos, y culturales concretos. Tal enfoque permite desmontar las visiones esencialistas y binaristas de la historia, para abrir paso a una mirada más crítica, compleja y dialógica de los procesos históricos compartidos.

2. LA GUERRA DE ÁFRICA O LA GUERRA DE TETUÁN (1859-1860)

Las tensiones en la frontera entre Marruecos y España han sido, históricamente, una fuente constante de conflictos, especialmente a través de diversos enfrentamientos armados a lo largo del tiempo. En este contexto, el 22 de octubre de 1859, el gobierno de Isabel II, bajo el liderazgo del general Leopoldo O'Donnell, declaró la guerra a Marruecos. La declaración fue justificada oficialmente por un ataque atribuido a la tribu de Anyera contra trabajadores españoles que construían puestos de vigilancia en la frontera. A ello se sumó la negativa del sultán a castigar con severidad a los responsables del ataque, lo que se presentó como el detonante inmediato de las hostilidades. Tras varias batallas, el ejército español logró imponerse a las fuerzas marroquíes en el valle de Wad-Ras, lo que culminó en la toma de Tetuán en 1860. Esta victoria provocó un gran entusiasmo entre los sectores militares españoles, los cuales manifestaron su deseo de continuar la campaña en Marruecos. En el ámbito interno, el conflicto contribuyó a reforzar un sentimiento de unidad nacional, al canalizar el fervor patriótico y atenuar, al menos temporalmente, las tensiones políticas existentes en el contexto español de mediados del siglo XIX.

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

No obstante, desde la historiografía marroquí, la interpretación del conflicto adquiere un matiz distinto. El historiador Ahmed Ibn Khaled Nassiri (1897) describe la batalla de Wad-Ras como una auténtica masacre para el ejército español. En el marco de una narrativa nacional, esta batalla suele ser presentada como una victoria significativa para Marruecos. Si bien es cierto que el enfrentamiento permitió reducir las pérdidas marroquíes y forzó a España a adoptar una actitud más conciliadora —lo que facilitó la negociación de un acuerdo de pacificación—, este desenlace no logró modificar sustancialmente el curso general de la guerra. De hecho, dicho acuerdo incluyó la cancelación de los planes españoles de expansión hacia el oeste y su aspiración de colonizar la ciudad de Tánger. Sin embargo, esta lectura responde a una interpretación nacionalista que tiende a magnificar ciertos episodios como parte de un relato heroico de resistencia, y no representa necesariamente el consenso historiográfico más amplio.

El conflicto tuvo profundas repercusiones para Marruecos. Entre las consecuencias más significativas destacan: un severo déficit financiero provocado por el pago de una indemnización de un millón de pesetas; la ampliación de los territorios españoles en Ceuta y Melilla; el reconocimiento del derecho de España a establecer un enclave comercial en la costa de Ifni (Santa Cruz de la Mar Pequeña); y la autorización para que España realizara actividades de evangelización en territorio marroquí. Asimismo, el acuerdo impuesto por España sumió al país en una profunda crisis económica. El sultán se vio obligado a solicitar préstamos a bancos ingleses para afrontar las exigencias impuestas por la compensación de guerra, lo que agudizó aún más la fragilidad financiera del reino. En este contexto, España designó representantes encargados de la recaudación directa de impuestos aduaneros en los puertos marroquíes. Los fondos recaudados eran trasladados en barcos militares anclados en Tánger, consolidando así el control español sobre las finanzas marroquíes (Harakat, 2000: 244).

Otro aspecto relevante de este conflicto es su denominación. En España se lo conoció como Guerra de África, un término connotado religiosamente y con proyección continental, que, según Goikolea-Amiano, fue percibido como una «sinécdoque de todo el continente» (2017: 11). Por el contrario, en Marruecos se lo denomina Guerra de Tetuán, un nombre que acota su alcance a un contexto geográfico preciso. Este contraste toponímico revela concepciones coloniales implícitas en el lenguaje, donde nombrar un conflicto regional con el nombre de todo un

continente constituye una forma de dominación discursiva. El «otro nombre» no es neutro: supone una visión ideológica desde la metrópoli que magnifica la empresa colonial, borra la especificidad local y legitima la expansión imperial bajo una apariencia de universalidad. Esta tensión entre relatos, nombres e interpretaciones es algo que la literatura contemporánea ha sabido explorar con agudeza, especialmente cuando da voz a memorias periféricas y a subjetividades que cuestionan las versiones oficiales del pasado.

3. EL PROTECTORADO ESPAÑOL O LA OCUPACIÓN ESPAÑOLA DE MARRUECOS (1912-1956)

La presencia efectiva de España en el territorio marroquí se formalizó el 27 de noviembre de 1912 y se extendió hasta 1956. Esta consolidación fue resultado directo de la Conferencia de Algeciras de 1906, en la que se delimitaron las esferas de influencia de Francia y España en Marruecos. En virtud de los acuerdos alcanzados, a España se le asignó el control de la zona norte, una franja montañosa que abarcaba el Rif y Yebala, junto con algunos enclaves atlánticos como Ifni y Río de Oro. Esta región, aunque estratégicamente importante, era menos rica en recursos naturales y tenía un terreno más abrupto, con escaso desarrollo agrícola. Por el contrario, Francia ocupó las regiones centrales y meridionales, más extensas y fértiles, con mayor potencial agrícola y minero, así como mejores infraestructuras para el desarrollo económico. Tánger, por su posición estratégica en el estrecho de Gibraltar, fue declarada zona internacional bajo control compartido. Francia y España pactaron sus respectivas competencias. Según el acuerdo, ambos países se encargaban de la Hacienda, el ejército y la política exterior del sultanato, mientras que el sultán conservaba su autoridad religiosa. Aunque en teoría el Protectorado no suponía la colonización total del país, Marruecos fue presentado como un Estado autónomo bajo la protección conjunta de Francia y España, y formalmente bajo la soberanía del sultán —Muley Yusuf (1912-1927) y, posteriormente, Mohamed V (1927-1961)—. Sin embargo, en la práctica, el Protectorado funcionó como un régimen colonial encubierto, legitimado mediante un discurso oficial basado en la modernización, el orden y la pacificación. La firma del tratado hispanofrancés y la consecuente partición del sultanato se justificaron oficialmente como un intento por restaurar el orden frente a la supuesta anarquía reinante bajo el debilitado gobierno del sultán. No obstante, esta justificación se enmarca en un patrón recurrente del discurso colonial, que presenta la intervención extranjera como una empresa civilizadora (Edward Said, 1978; Bhabha,

1994). En realidad, el Protectorado permitió a las potencias europeas explotar los recursos del país mediante la implantación de mecanismos administrativos, jurídicos y financieros orientados a la extracción sistemática de riquezas. La construcción de infraestructuras, lejos de responder a un interés genuino por el desarrollo local, estuvo fundamentalmente dirigida a facilitar el transporte de materias primas hacia Europa.

Desde una perspectiva poscolonial, el Protectorado debe entenderse como una forma de dominación que deshumanizaba al colonizado, reduciéndolo a un rol subordinado dentro de su propio territorio. La administración colonial promovió la idea de que Marruecos necesitaba ser guiado hacia la modernidad, ocultando así la ocupación militar forzada. Para 1913, la zona bajo control español albergaba a más de 50.000 soldados, incluidas unidades de aviación que bombardearon caminos y aldeas. A pesar de este despliegue, la resistencia rifeña persistió con fuerza, liderada por figuras como Ameziane, quien desempeñó un papel clave en la lucha armada entre 1909 y 1912².

Para la población marroquí, la colonización constituyó un sistema jerárquico de apropiación y control de los recursos en los ámbitos agrícola, pesquero, industrial, comercial y cultural. Más que un intercambio equitativo, el Protectorado instauró relaciones profundamente asimétricas, en las que la dominación extranjera se legitimó bajo discursos de modernización y tutela. Intelectuales como Abdellah Laroui sostienen que el colonialismo no solo obstaculizó el desarrollo del país, sino que también generó una crisis de identidad, cuyos efectos se prolongaron más allá del periodo colonial y distorsionaron la percepción histórica del propio Marruecos (Laroui, 1977). Desde la historiografía marroquí, la firma del tratado de Protectorado continúa suscitando numerosos interrogantes. Ibrahim Harakat subraya que el acuerdo fue impuesto por Francia al sultán apenas diez meses después de la entrada de sus tropas en Fez. Tras alcanzar un pacto con Alemania sobre la repartición del territorio marroquí, Francia presionó al sultán para que aceptara el Protectorado, a pesar de su negativa inicial a convertir Marruecos en un país colonizado (Harakat, 2000: 347).

² Véase Balfour, *Deadly Embrace*, 2002, capítulo 2.

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

Desde el ámbito español, historiadores como María Rosa de Madariaga sostienen que el Protectorado benefició a ciertos sectores, pero generó un balance negativo para España. Según su análisis, el proyecto colonial fracasó en su intento de erradicar la corrupción y resultó económicamente inviable, obligando al Estado a destinar grandes sumas para cubrir el déficit administrativo en la zona (De Madariaga, 2013). Este argumento sugiere que la colonización de Marruecos no solo fue perjudicial para los marroquíes, sino que también representó una carga económica para España, que no logró consolidar un modelo colonial sostenible en la región. Cabe destacar que la historia del Protectorado español ha sido mayormente narrada desde una óptica francesa, lo que ha dado lugar a una visión parcial que minimiza el papel tanto de España como de Marruecos en el proceso colonial. Esta marginalización historiográfica ha relegado al Protectorado español a un segundo plano en el estudio del colonialismo en el Magreb, en favor del modelo francés centrado en Rabat (Calderwood, 2018: 17).

Frente a este vacío historiográfico, resulta fundamental recuperar la especificidad de la colonialidad española en Marruecos, analizando su impacto desde una doble perspectiva: marroquí y española. Solo al incluir ambas dimensiones es posible construir un relato más equilibrado que reconozca el papel de todos los actores implicados. La memoria del Protectorado español no debe limitarse a su dimensión política y económica; es crucial considerar también sus consecuencias sociales y culturales, que aún perviven en las relaciones entre ambos países. Este legado poscolonial configura un terreno de negociación identitaria, donde se entrecruzan imaginarios, lenguas, y memorias compartidas. Homi Bhabha (1994) describe este fenómeno como un espacio de hibridación cultural, en el que las identidades coloniales y poscoloniales se redefinen constantemente a través de tensiones, apropiaciones y resistencias mutuas. De ello puede deducirse que el Protectorado no solo fue un dispositivo de dominación, sino también un escenario de intercambio cultural y resistencia simbólica. Spivak (1988), por su parte, destaca cómo las voces subalternas fueron sistemáticamente silenciadas en los discursos oficiales, lo que refuerza la necesidad de explorar relatos alternativos que desafíen la narrativa impuesta por los colonizadores.

En conclusión, aunque relativamente breve en términos históricos, el Protectorado español dejó una huella profunda: transformó la vida de quienes lo vivieron y afectó a generaciones posteriores a través de las narrativas heredadas, las experiencias transmitidas y los legados culturales. Por ello, resulta esencial adoptar una mirada inclusiva y plural que incorpore todas las voces

involucradas en este proceso histórico. Escuchar y analizar perspectivas diversas —tanto marroquíes como españolas, tanto oficiales como subalternas— es clave para construir un relato más justo y representativo. Solo desde este enfoque dialógico y transnacional es posible desarticular los relatos hegemónicos, visibilizar memorias silenciadas y comprender plenamente el impacto complejo y duradero del proyecto colonial español en Marruecos.

4. LA VICTORIA DE ANNUAL O EL DESASTRE DE ANNUAL (1921)

No todo fue favorable para las potencias colonizadoras en el norte de África. Pronto emergieron movimientos de resistencia que desafiaron su dominio. Entre ellos destacó la figura de Abdelkrim El Khattabi, un líder rifeño que logró unificar las cabilas del Rif y emplear tácticas de guerrilla para debilitar al ejército español. Su estrategia culminó en la célebre batalla de Annual, librada los días 21 y 22 de julio de 1921, en la que las fuerzas rifeñas infligieron una derrota devastadora a las tropas españolas. Durante la batalla, los combatientes del Rif tomaron el control de vastos territorios, y se apoderaron de un importante arsenal de armamento. Tras esta victoria, Abdelkrim consolidó su liderazgo en la región y proclamó en 1923 la efímera República del Rif, un intento por establecer una entidad política independiente que desafiaba abiertamente la ocupación colonial. Mientras que para Marruecos Annual representó una victoria clave en la lucha anticolonial, para España significó un trauma nacional de enormes proporciones, grabado profundamente en la memoria colectiva. El desastre evidenció las debilidades estructurales del ejército español y marcó un punto de inflexión en su política colonial en el norte de África.

Este episodio ha sido objeto de múltiples estudios históricos que han desmontado la narrativa oficialista y han explorado diversas interpretaciones. Como señala el periodista y escritor español Manuel Leguineche:

La noticia del desastre de Annual recorrió el país de punta a cabo como un escalofrío. Era la peor guerra en el peor momento en el peor sitio del mundo. Diez, doce, veinte mil soldados españoles mordieron el polvo. Fue el día de gloria para el caudillo del Rif, Abdelkrim, que una vez fue intérprete, maestro, periodista y juez en Melilla (1996: 53).

Asimismo, el historiador Juan Pando, en *Historia secreta de Annual*, subraya la magnitud de la catástrofe: «Nunca, hasta entonces, había perdido la España contemporánea un ejército al completo. En bloque y de forma espantosa, asesinado en su mayoría luego de capitular en sus posiciones» (1999:17).

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

Desde la historiografía marroquí, estudios como el de Ahmed Bouayachi (2010) destacan la batalla de Annual como un punto de inflexión decisivo. Según esta perspectiva, la resistencia rifeña anticipó otros movimientos de liberación en el mundo árabe y africano, y también consolidó un discurso anticolonial que inspiró a generaciones de líderes revolucionarios. Sin embargo, el conflicto no concluyó con Annual. En los años siguientes, el avance de Abdelkrim atrajo la atención de Francia, que empezó a cuestionar la capacidad de España para controlar la situación. Como consecuencia, en 1925, el ejército francés, dirigido por el mariscal Philippe Pétain, se unió a las fuerzas españolas en una ofensiva conjunta que culminó con la rendición de Abdelkrim en 1926. Pétain, quien más tarde sería una figura controvertida en la Segunda Guerra Mundial, describió la resistencia rifeña como una amenaza sin precedentes: «Hemos sido atacados por sorpresa por el enemigo más poderoso y mejor armado al que jamás nos hayamos enfrentado en nuestras campañas coloniales» (Gilson Miller, 2015: 39).

El impacto de la batalla de Annual y de la guerra del Rif trascendió el ámbito estrictamente militar y dejó una huella profunda en la literatura de ambas naciones. Entre las obras españolas que abordan este episodio se encuentran *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea (2006); *Imán*, de Ramón J. Sender (2021); y *El nombre de los nuestros*, de Lorenzo Silva (2011). Por parte de la literatura marroquí destacan *El Dédalo de Abdelkrim*, de Mohamed Bouissef Rekab (2001), y *Desde adentro. Los relatos del Rif*, de Karima Toufali (2010). Estas narraciones, aunque diversas en su enfoque, reflejan la dualidad de percepciones: para algunos, Annual fue una catástrofe militar; para otros, una victoria heroica que simbolizó el despertar del nacionalismo marroquí.

En definitiva, la batalla de Annual sigue siendo un episodio clave en la historia contemporánea de Marruecos y España, cuya interpretación varía sustancialmente según la perspectiva desde la que se analice. Este acontecimiento no solo marcó un antes y un después en la política colonial española, sino también sembró las semillas de futuros movimientos independentistas en el norte de África, demostrando que la lucha por la autodeterminación podía desafiar con éxito a las potencias coloniales de la época. El desastre de Annual ha sido narrado de forma antagónica por las historiografías española y marroquí. Para España, fue una humillación militar que puso en evidencia la fragilidad del ejército y la corrupción del aparato colonial. Para Marruecos, en cambio, representó un símbolo de resistencia nacionalista y una referencia central del anticolonialismo. Esta dualidad en la memoria histórica ilustra lo que Paul Ricoeur (2000) denomina

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

«memoria conflictiva», en la que los mismos hechos adquieren significados radicalmente distintos según el contexto cultural y político. Por tanto, el reconocimiento de la pluralidad y el conflicto inherentes a la memoria histórica resulta esencial para comprender cómo las sociedades negocian su identidad colectiva. En este sentido, la literatura —como en *El Dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab— se configura como un espacio de mediación y contestación simbólica. La novela recrea acontecimientos y figuras del pasado, como la de Abd el-Krim, no desde la épica heroica oficial ni desde la demonización colonial, sino a través de una mirada íntima y crítica que lo humaniza y lo sitúa en una compleja red de tensiones históricas y afectivas.

5. CRISIS DE PEREJIL EN ESPAÑA, LAILA Y TURA EN MARRUECOS

Las distintas denominaciones del incidente reflejan concepciones divergentes sobre los hechos ocurridos en el islote de Perejil, un pequeño territorio rocoso situado a escasa distancia de la costa marroquí y a solo 10 kilómetros de Ceuta, en el estrecho de Gibraltar. El 11 de julio de 2002, efectivos de la Gendarmería Real Marroquí desembarcaron en dicho islote, donde instalaron dos banderas y tiendas de campaña, con la aparente intención de establecer una presencia permanente. La reacción del gobierno español no se hizo esperar: la Guardia Civil exigió la retirada inmediata de las fuerzas marroquíes. Ante la negativa de los gendarmes a abandonar el lugar, el ejecutivo español puso en marcha la operación militar «Romeo Sierra», cuyo objetivo fue el desalojo por la fuerza del contingente marroquí. En el transcurso de la operación, los gendarmes fueron detenidos y posteriormente repatriados a Marruecos a través de la frontera terrestre de Ceuta. Una vez restaurado el control español del islote, se procedió a la firma de un acuerdo diplomático bilateral que restableció el *statu quo* previo a la crisis. No obstante, el incidente desató una fuerte crisis diplomática, elevó la tensión entre ambos países y generó preocupación internacional por la posibilidad de una escalada militar en la región.

Desde la perspectiva española, el suceso fue interpretado como una ocupación unilateral e inaceptable, que alteraba el equilibrio territorial en una zona de soberanía disputada (Martín Corrales, 2002). Para amplios sectores políticos y militares, la intervención fue vista como una muestra de determinación en defensa de los denominados «territorios norteafricanos» y de la integridad territorial del Estado, una expresión frecuente en el discurso oficial para legitimar la presencia española en la región (González Calleja, 2005). Por el contrario, desde Marruecos se

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

argumentó que la acción de la Gendarmería Real no constituía una ocupación, sino que se trataba de una operación rutinaria de vigilancia destinada a combatir el narcotráfico, la inmigración irregular y posibles amenazas terroristas en la zona. Además, el episodio sirvió como catalizador para reabrir el debate sobre la soberanía de Ceuta y Melilla, consideradas por Marruecos como remanentes coloniales no resueltos.

La crisis también tuvo un impacto mediático significativo. Desde los medios marroquíes, España fue presentada como responsable de un *show of force* desproporcionado, una demostración innecesaria de poder militar que fue criticada por ciertos sectores de la opinión pública internacional. Columnistas de *The Guardian* y *Le Monde* calificaron la intervención como un acto de prepotencia frente a un aliado regional, subrayando el carácter simbólico del islote y la posibilidad de resolver el incidente por vías diplomáticas.

En definitiva, la crisis del islote de Perejil constituye uno de los episodios contemporáneos que mejor reflejan las tensiones persistentes en la relación hispano-marroquí. Su interpretación sigue dependiendo del punto de vista desde el que se analice, lo que reafirma la necesidad de abordar las disputas territoriales mediante el diálogo y el respeto mutuo. Solo a través de soluciones diplomáticas podrá evitarse la repetición de incidentes similares y consolidarse una relación bilateral más estable, cooperativa y constructiva.

6. EL DÉDALO DE ABDELKRIM DE MOHAMED BOUISSEF REKAB COMO PARADIGMA

Mohamed Bouissef Rekab, nacido en Tetuán en 1948, es una figura central de la literatura marroquí escrita en español. Su identidad híbrida —hijo de padre marroquí y madre española— le ha permitido desarrollar una sensibilidad transcultural que se refleja en toda su obra. Su formación académica, que combina estudios en Rabat y un doctorado en Madrid, lo sitúa en una posición única para explorar los cruces entre la cultura marroquí y la hispánica. Esta doble pertenencia es clave para entender la profundidad con la que aborda temas como el colonialismo, la memoria histórica y las identidades fragmentadas.

La novela *El Dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab se articula como un proyecto literario de profunda subversión narrativa. Su propósito va más allá de una simple revisión histórica: desafía de manera crítica tanto la figura de Abdelkrim El Khattabi —habitualmente

presentado como héroe fundacional del nacionalismo marroquí— como las formas institucionalizadas en que se han construido, narrado y sedimentado acontecimientos clave del pasado colonial, como la Guerra de Tetuán, el Protectorado español o la batalla de Annual. Lejos de ofrecer una hagiografía del líder rifeño, la obra propone una representación ambigua, humana y profundamente crítica, desestabilizando el paradigma heroico consolidado por la historiografía nacional marroquí tras la independencia.

En línea con esta intención desmitificadora, Elmar Schmidt destaca que la obra rompe con la linealidad y coherencia típicas de los relatos históricos al emplear una estructura narrativa fragmentada y semánticamente ambivalente. Esta disposición formal permite que las memorias disidentes —silenciadas o marginadas por el discurso oficial— emerjan en el texto sin ser absorbidas por una nueva narrativa totalizadora que imponga su propia hegemonía (Schmidt, 2012: 18).

En este sentido, la novela dialoga con las críticas planteadas por Rocío Velasco de Castro (2003), quien denuncia el carácter instrumental de dicha historiografía, construida al servicio de intereses nacionalistas que buscaron unificar la memoria histórica en torno a una figura emblemática, a costa de silenciar memorias disidentes. Tal como señala esta autora, el llamado Desastre de Annual —en la historiografía española— ha sido resignificado por la narrativa marroquí como un momento emblemático de resistencia anticolonial, centrado en la figura de Abdelkrim (Pennell, 2001). No obstante, esta imagen heroica ha marginado otras memorias periféricas y silenciado aspectos controvertidos, como la colaboración inicial de Abdelkrim con las autoridades coloniales o el carácter estrictamente regional de su lucha, limitada al Rif. Esta dimensión ambigua del personaje se explicita en el diálogo interior que mantiene con su alter ego imaginario, quien lo interpela con preguntas incómodas que socavan la versión oficial de su biografía: - ¿Y eso de que querías hacerte español? ¿También es verdad? [...] - ¿Qué me dices del artículo que escribiste el doce de octubre de 1910? ¿Festejabas con los españoles el día de la Hispanidad? ¿Apoyabas su política expansionista en un día tan señalado?» (Bouissef Rekab, 2002: 28-34). Del mismo modo, su visión política, centrada en la soberanía regional, queda patente cuando afirma: «Somos dueños de nuestra región e imponemos nuestras condiciones. La independencia del Rif es lo que debemos tratar; lo demás que se pueda decir, será una pérdida de tiempo» (Bouissef Rekab, 2002: 63).

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

En este contexto, la novela responde a esta exclusión simbólica convirtiéndose en un espacio de resistencia discursiva, donde el relato histórico hegemónico es deconstruido desde la literatura. *El Dédalo* no remite únicamente a la psicología laberíntica del protagonista, sino que funciona como metáfora estructural de una narración fragmentaria y poliédrica, en la que se cruzan tiempos, voces, espacios y memorias disonantes. La historia oficial, lineal y teleológica, se ve aquí sustituida por una narración rizomática (Deleuze y Guattari, 2010), en la que las trayectorias vitales, las derrotas y las contradicciones tienen un lugar privilegiado.

El texto reúne perspectivas rifeñas, exiliadas, femeninas y marginales, desafiando la unidad del relato nacional y revelando el carácter construido, y por tanto ideológico, de toda narración histórica. Esta estructura remite al dialogismo de Mikhail Bakhtin (1981), permitiendo que voces subalternas confronten la hegemonía simbólica del Estado-nación y participen activamente en la reescritura del pasado.

Así, *El Dédalo* se convierte en una historia contra-hegemónica (Beverley, 1992), en la que la literatura actúa como instrumento de reinscripción y disputa de la memoria colectiva. No solo problematiza la figura de Abdelkrim, quien aparece como un sujeto contradictorio atrapado entre colaboracionismo y rebelión, exilio y mito, sino que reinterpreta críticamente eventos como la Guerra de África, la instauración del Protectorado y la guerra del Rif, mostrando cómo los relatos históricos han sido moldeados por intereses coloniales, nacionalistas o militares.

Este planteamiento se concreta literariamente en la alternancia de voces entre Abdelkrim y Raúl, un soldado español forzado a participar en la guerra. Esta polifonía narrativa permite acceder a la mirada del colonizado y del colonizador, rompiendo con la lógica binaria del conflicto. Raúl, lejos del estereotipo del militar colonial, representa a un campesino culto, crítico y víctima del aparato imperial español. Sus monólogos denuncian tanto la miseria estructural de la España rural como la arbitrariedad de la empresa colonial: «España debía intentar solucionar sus problemas internos [...] ¿Qué podía enseñar un país inculto y pobre a otro inculto y pobre?» (Bouissef Rekab, 2002: 72). A través de esta voz, la novela desplaza el foco de análisis desde las grandes gestas militares hacia las condiciones materiales, los afectos y las contradicciones de los sujetos que vivieron el conflicto. Del otro lado, Abdelkrim desenmascara las motivaciones económicas del colonialismo: «Querían hacerse los dueños de nuestras riquezas mineras y dejarnos en la miseria» (Bouissef Rekab, 2002: 37). De este modo, ambos personajes, aún desde bandos

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

enfrentados, coinciden en una crítica profunda a la guerra y al colonialismo, construyendo una memoria compartida desde el dolor, la incomprensión y la dignidad. Esta convergencia ética y narrativa pone en cuestión no solo la legitimidad de los discursos coloniales, sino también el carácter simplificador de las representaciones históricas que dividen el mundo entre vencedores y vencidos, héroes y traidores.

La figura del general Silvestre opera como un contrapunto simbólico del militarismo colonial: su arrogancia, incompetencia y ceguera frente a la complejidad del mundo rifeño encarnan los límites del poder imperial. Su negativa a entablar diálogo con Abdelkrim no solo precipita el desastre militar, sino también ilustra la rigidez del pensamiento colonial: «La aviación española bombardea aldeas, quema sembrados y bosques, mata animales y personas...» (Bouissef Rekab, 2002: 140). Frente a esta lógica bélica, el personaje de Raúl representa una ética humanista de la paz, desmarcándose tanto del discurso nacionalista como del colonial: «¡Malditos gobernantes que habéis organizado esta matanza entre dos pueblos que deberían quererse y respetarse!» (Bouissef Rekab, 2002: 210). La novela, al confrontar estos dos discursos contrapuestos, desmantela las narrativas patrióticas tradicionales y propone una mirada transversal que rebasa las categorías identitarias cerradas.

En este entramado de voces y posturas éticas, destaca con fuerza la figura de Jeriro, otro personaje representativo del yo marroquí que resiste hasta la muerte frente a la maquinaria bélica del poder colonial. Jeriro encarna el punto culminante en la desmitificación del mito de Abdelkrim como mártir o líder incuestionable, al tiempo que amplía el horizonte de la resistencia, dotándola de una dimensión colectiva que trasciende el Rif. Tras la rendición de Abdelkrim a los franceses, Jeriro se siente traicionado, pero persiste en la lucha hasta el final. Su muerte en combate representa una forma radical de resistencia, anclada en la ética del sacrificio y la fidelidad al pueblo: «Prefiero mil veces esta muerte a esa vida» (Bouissef Rekab, 2002: 207). En él se condensa una crítica implacable a la claudicación del líder vencido y una afirmación última de la dignidad frente al abandono.

Desde una perspectiva estética y discursiva, *El Dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab se configura como una obra profundamente desestabilizadora, tanto en su forma como en su contenido. Lejos de replicar los modelos narrativos lineales, teleológicos y totalizantes que

caracterizan a la historiografía colonial y nacionalista, la novela despliega una arquitectura narrativa híbrida, polifónica e intertextual, que subvierte los marcos tradicionales de representación histórica. Esta complejidad formal no responde únicamente a una innovación estilística, sino a una estrategia crítica orientada a reconfigurar el modo en que la historia es narrada, apropiada y recordada.

En sintonía con los planteamientos de Homi Bhabha (1994), la obra habita un tercer espacio de ambigüedad e intersticio, donde las identidades coloniales y poscoloniales se entrecruzan, se contaminan y se transforman mutuamente. En este espacio fluido, las categorías fijas —colono/colonizado, dominador/dominado, pasado/presente— se disuelven, permitiendo una relectura más dinámica y conflictiva del legado colonial. La hibridez narrativa de *Rekab*, por tanto, no solo borra las fronteras entre lo histórico y lo ficticio, sino que produce un conocimiento situado, emocional y crítico, que impugna las pretensiones de objetividad y neutralidad de los discursos dominantes.

Asimismo, la novela resuena con la crítica de Gayatri Spivak (1988) sobre la sistemática exclusión de las voces subalternas en las narrativas hegemónicas. En lugar de centrarse exclusivamente en figuras heroicas como Abdelkrim El Khattabi, *Rekab* recupera una constelación de memorias marginales —soldados españoles anónimos, mujeres rifeñas, cronistas no oficiales, resistentes olvidados— que históricamente han sido invisibilizadas. Este gesto no solo restaura la agencia narrativa de los sujetos silenciados, sino que transforma la novela en un espacio de contra-memoria, donde lo marginal deja de ser objeto para convertirse en voz activa de resignificación histórica.

Además, la obra se presenta como una respuesta literaria al orientalismo descrito por Edward Said (1978), al subvertir la lógica de representación colonial en la que el sujeto europeo ocupa el centro discursivo y el marroquí queda reducido a figura pasiva, exótica o bárbara. En *El Dédalo de Abdelkrim*, esta relación se invierte: el sujeto marroquí no solo habla, sino que piensa, recuerda y critica, erigiéndose en eje articulador del relato. Esta descentralización del sujeto occidental no implica una simple inversión de jerarquías, sino una desarticulación de la matriz colonial de producción de saber, donde la experiencia marroquí —con todas sus contradicciones— ocupa un lugar epistemológicamente legítimo.

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

Por todo ello, *El Dédalo de Abdelkrim* no debe leerse únicamente como una crónica del pasado colonial, sino como una intervención literaria poscolonial que cuestiona los discursos imperiales desde una estética crítica y descolonizadora. Su fuerza reside tanto en su contenido histórico como en su capacidad de reescribir la memoria desde las fisuras, los márgenes y las voces olvidadas, convirtiéndose en una obra clave para comprender las dinámicas de poder, memoria e identidad en el contexto del colonialismo español en Marruecos.

7. CONCLUSIONES

La revisión crítica de *El Dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab, a la luz del aparato teórico poscolonial y del contexto histórico del Protectorado español en Marruecos, permite desmontar los discursos oficiales que han sostenido una imagen parcial y simplificada del pasado compartido entre ambas orillas del Estrecho. A través de una narrativa híbrida, polifónica y fragmentaria, la novela subvierte tanto los relatos colonialistas como los nacionalismos heroicos, desmantelando la lógica binaria que ha estructurado la memoria histórica en términos de vencedores y vencidos.

Lejos de reproducir una historia única, *El Dédalo de Abdelkrim* activa lo que Homi Bhabha (1994) denomina un espacio de hibridez, donde las identidades se negocian y se reconfiguran en medio de tensiones, desplazamientos y resistencias. La obra recoge memorias marginales, voces disidentes y subjetividades ambivalentes, ofreciendo una visión rizomática del pasado, tal como proponen Deleuze y Guattari (2010). Así, la literatura se convierte en un terreno de disputa simbólica, donde los relatos alternativos desafían la hegemonía de la historiografía oficial.

La crítica de Spivak (1988) sobre la imposibilidad de que los subalternos hablen sin mediación se hace aquí profundamente literaria: las voces silenciadas de soldados, resistentes y cronistas ocupan un lugar central en la narración, no como testigos pasivos, sino como agentes que reescriben la historia desde su experiencia vivida. A su vez, la relectura del orientalismo de Said (1978) permite observar cómo la novela descentraliza al sujeto europeo y recentra la mirada en los actores marroquíes, sin caer en esencialismos ni victimismos, sino asumiendo la complejidad de la memoria poscolonial.

Desde esta perspectiva, *El Dédalo de Abdelkrim* no es únicamente una novela histórica: es una intervención crítica en el campo de la memoria, una forma de resistir al olvido, a la simplificación y a la manipulación ideológica del pasado. El aparato histórico que la obra revisita —la Guerra de África, el Protectorado español, el desastre de Annual— se convierte en materia viva, reelaborada desde los márgenes y convertida en vehículo de reflexión ética, política y estética.

Este trabajo, al articular análisis literario, historia crítica y teoría poscolonial, examina las narrativas hegemónicas sobre el periodo colonial y sus efectos simbólicos. A partir de esta aproximación interdisciplinaria, se problematizan tanto los contenidos narrativos como las condiciones de enunciación: quién narra, desde qué lugar y con qué implicaciones históricas. En lugar de asumir una memoria única y clausurada, se subraya la necesidad de integrar voces silenciadas, reconociendo en la pluralidad narrativa una vía para abordar críticamente el legado colonial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press.
- BALFOUR, Sebastian (2002), *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War*, Oxford University Press.
- BEVERLEY, John (1992), *Against Literature*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- BHABHA, Homi (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BOUAYACHI, Abdellah (1974), *Harb Rif Tabriria wa marabil nidal (La guerra de la liberación del Rif: etapas de la lucha)*, Casablanca, Socheppress.
- BOUISSEF REKAB, Mohamed (2014), «Literatura marroquí sobre el protectorado: relación entre la colonia y los autóctonos», *Semiosfera. Convergencias y Divergencias Culturales. Segunda Época*, 2, pp. 46-81, en [\[https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/1935/926\]](https://e-revistas.uc3m.es/index.php/SEM/article/view/1935/926) (27/02/25).
- BOUISSEF REKAB, Mohamed (2002), *El Dédalo de Abdelkrim*, Granada, Port-Royal Ediciones.
- CALDERWOOD, Eric (2018), *Moroccan Jews and the Spanish colonial imaginary, 1903– 1951*, *Journal of North African Studies*, vol. 24, n.º. 1, pp. 86-110.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2010), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Ediciones Pre-Textos.
- FABER, Sebastiaan, SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, e IZQUIERDO MARTÍN, Jesús (2011). «El poder de contar y el paraíso perdido: Polémicas mediáticas y construcción colectiva de la memoria en

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouissef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.

- España», *Política y Sociedad*, 48(3), pp. 463–480, en [\[https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36423\]](https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36423) (25/03/2025)].
- GILSON MILLER, Susan (2015), *Historia del Marruecos Moderno*, Madrid, Tres Cantos.
- GOIKOLEA-AMIANO, Iratxe (2017), *The Hispano-Moroccan Re-Encounter. Colonialism, Mimesis, and Power in the Spanish War on Tetouan and its Occupation (1859-62)*, tesis doctoral dirigida por Regina Grafe, European University Institute.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2005), *La razón de la fuerza. Orden público, subversión y violencia en la España de la Restauración*, Madrid, CSIC.
- HARAKAT, Ibrahim (2000), *Investigación sobre la historia de Marruecos (Al-Istiqsa li-Akhhbar dunnal al-Maghrib al-Aqsa)*, Casablanca, Dar Rachad Al Hadita.
- LAROU, Abdellah (1977), *L'histoire du Maghreb: Un essai de synthèse*, París, François Maspero.
- LEGUINECHE, Manuel (1996), *Annual 1921. El desastre de España en el Rif*, Madrid, Alfaguara.
- DE MADARIAGA, María Rosa (2013), *Marruecos, ese gran desconocido: Breve historia del protectorado español*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARTÍN CORRALES, Eloy (2002), *España y Marruecos: una historia común*, Barcelona, Icaria.
- PANDO, Julio (1999), *Historia secreta de Annual*, Madrid, Temas de Hoy.
- PENNELL, Christopher, R. (2001), *Morocco since 1830: A History*, London, Hurst & Company.
- RICOEUR, Paul (2000), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SAID, Edward (1978), *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- SCHMIDT, Elmar (2012), «El dédalo de Abdelkrim de Mohamed Bouisef Rekab: reconstrucciones caleidoscópicas de la historia colonial hispano-marroquí», *Iberoromania*, 73-74, pp. 13-27, en [\[https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/ibero-2011-0008/html\]](https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/ibero-2011-0008/html) (15/03/25).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1988), «Can the Subaltern Speak?», en *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, pp. 271–313.
- VELASCO DE CASTRO, Rocío (2003), *Memoria e identidad nacional en el Marruecos poscolonial*, Granada, Fundación El Legado Andalusi.

Saad Ismaili Alaoui (2025), «Del relato único a la multiplicidad narrativa: la novela *El dédalo de Abdelkrim* de Mohamed Bouisef Rekab como paradigma», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 206-224.



EL IRRACIONALISMO VITAL EN *EL OTOÑO DE LAS ROSAS* (1986) DE FRANCISCO BRINES*

M^a EUGENIA ALAVA CARRASCAL

<https://orcid.org/0000-0002-7281-5618>

maru.alava39@gmail.com

UNIVERSIDAD ISABEL I

Resumen: *El otoño de las rosas* es uno de los libros más importantes de Francisco Brines. En este trabajo se acudirá a algunos de los poemas que conforman este poemario para evaluar su simbología en clave de irracionalismo poético —siguiendo las tesis de Carlos Bousoño (1977). Tres ejes de símbolos fundamentales se presentarán: luz vs. oscuridad; estatismo vs. dinamismo; pasado vs. presente. El objetivo último del trabajo es clarificar algunas claves de la poesía del valenciano para facilitar futuros trabajos de literatura comparada con poetas posteriores que habitualmente han referido la influencia del de Oliva en sus poéticas.

Palabras clave: irracionalismo, simbología, generación poética del medio siglo.

Abstract: *El otoño de las rosas* is one of Francisco Brines' most important books. In this work we will have a look at some of the poems that make up this long collection of poems in order to evaluate their symbolism in terms of poetic irrationalism —following the thesis of Carlos Bousoño (1977). Three fundamental axes of symbols will be presented: light vs. darkness; statism vs. movement; past vs. present. The ultimate aim of the work is to clarify some of the keys to the Valencian poet's poetry in order to facilitate future works of comparative literature with later poets who have usually referred to the influence of Oliva in their poetics.

Keywords: irrationalism, symbolism, mid-century poetic generation.

* Este trabajo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación titulado «Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI (continuación)» con referencia PID2022-138918NB-I00 del MICINN.

1. INTRODUCCIÓN: EL IRRACIONALISMO DE FRANCISCO BRINES

En 1984, en su estudio introductorio a la poesía de Brines, Carlos Bousoño definía así la «verdadera realidad» de lo que él había denominado periodo *postcontemporáneo* de la poesía – es decir las cuatro generaciones de posguerra: «[...] la verdadera realidad deja de ser el contenido de la conciencia [...], separado tanto del yo como del mundo, y recupera ambas cosas: se convierte en el “yo-en-el-mundo”, el hombre *entre* la gente [...]» (Bousoño, 1984: 25). Se refería a la experiencialidad y a cómo los poetas trataban la realidad integrándose en ella desde su cosmos personal. A pesar de que Bousoño trazaba una línea entre los poetas que él calificaba como «críticos» frente a los denominados «sociales» de los primeros años de la posguerra, es cierto que esa capacidad para percibir la experiencia desde la penetración de la percepción individual en la vida es lo que caracterizaba a algunos poetas que desde sus declaraciones para la antología de *Poesía última* (1963) de Francisco Ribes venían siendo referidos por algunos críticos como «meditativos» (Olivio Jiménez, 1972: 492; Lanz, 2009: 43). Es el caso de Francisco Brines. En el caso de estos poetas de la meditación se trataba de «contemplar» la vida, en el sentido que le dio Aristóteles al verbo en la ética nicomáquea. En esa capacidad de actividad racional de la percepción del mundo se encuentra la verdad de esa poesía y, al tiempo, su unión directa con la realidad circundante que, aun pareciendo insólita *a priori*, se convierte en algo aprehensible y provoca la felicidad en el individuo; y, por consiguiente, también una comunidad feliz. En 1969 el crítico americano Philip Silver publicó un artículo en *Ínsula* titulado «La nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines». En él afirmaba:

[...] yo sostengo una continuada relación entre la poesía llamada «deshumanizada» del periodo de preguerra y la nueva poesía de Brines y Rodríguez. [...] Mi objetivo es, pues, lograr que se vea que muchos de los poetas mejores más jóvenes [son] muy semejantes a los que describía Ortega en 1916 como «amigos del mirar». Y que, si necesitáramos una sola imagen para expresar su receptividad, no podríamos hallar otra mejor que la del amante del poema de Salinas, que ofrenda su amor a la amada con un «espejo ardiendo» [...] (Silver, 1969: 1).

En ese camino de la «contemplación» de lo vital, de una mirada que sucede a través de un espejo «ardiendo»¹, se encuentran luces y sombras. Ello es lo que permite a la poesía desarrollarse como herramienta de aprehensión del mundo para el sujeto poético que, bidireccionalmente, se comparte con el mundo a través de la compasión. En lo que respecta

¹ Hay una composición de *El otoño de las rosas* titulada «Los espejos vacíos» donde Brines emplea una imagen similar para exponer la compleja «contemplación» del mundo desde su cosmovisión poética, donde la fragilidad del sujeto reside precisamente en su capacidad para auto-percibirse dentro de la realidad, en el espejo: «De nuevo, carne, me has herido, / y te contemplo y toco, / cuerpo mío, de la más negra luz, / que hoy a nadie reflejas [...]» (Brines, 2011: 405).

Mª Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

al objeto de estudio de este trabajo, situar a Brines en ese punto de inflexión permite comprender el porqué de su poesía y, sobre todo, el que sus últimos libros fuesen de importancia para las generaciones de poetas jóvenes, primero los novísimos y después los experienciales. En este estudio se acudirá a uno de los libros más importantes del poeta de Oliva, tal y como han convenido varios críticos como Pedro García Cueto (2018) para tratar de poner en orden algunas de sus claves poéticas en materia de postura del sujeto poético en su relación con el mundo². David Pujante en la introducción a *Brines. La vida secreta de los versos*, de Luis Antonio de Villena, anota que «Brines es paradigma de esa poesía ética que caracteriza a su generación, la Generación del 50, frente a la poesía social» (Pujante en Villena, 2023: 7). En el archiconocido trabajo de Carlos Bousoño sobre el símbolo poético (1977), el poeta plantea la simbología «contemporánea» —según él, desde Baudelaire— en clave dialéctica racionalismo-irracionalismo. El irracionalismo en poesía se consigue, a partir de la transformación de lo real, por medio del símbolo, la metáfora y las denominadas «visiones» o «imágenes visionarias» (pp. 38-40; 110-111). Y las asociaciones intermedias de ese recorrido pueden ser más o menos racionales en cada caso, siendo las «imágenes visionarias» el cénit de la «irrealidad» puesto que, en ellas, un simbolizado C, no tiene por qué presentarse en forma de relación directa de lo real, A, con lo irreal, E, sino que la panoplia de posibles asociaciones mentales del autor y del receptor es infinita. Semejante planteamiento, a pesar de ser algo subjetivo, es útil para comprender el análisis de los símbolos en clave de creación de mundos imaginarios en los que la voz poética se desenvuelve. También manifiesta la importancia de relacionar dichos mundos con lo extratextual; es decir, con la realidad circundante de la voz autorial, que es la materia prima desde la que surgen las diferentes correspondencias y combinaciones de asociaciones. José Olivio Jiménez ya ha apuntado en numerosas ocasiones una construcción simbólica en esta línea para la poesía del autor valenciano que nos ocupa:

Estos dos elementos, contemplación y serenidad, explicaban [en *Las brasas*] los correspondientes recursos expresivos más destacados de los poemas: la tendencia a la objetivación y el gusto por el símbolo, que permite dibujar formas visuales y calmas aun los más sutiles y nerviosos esguinces del pensamiento y de la emoción (1972: 492).

Siguiendo este planteamiento, una aproximación a la simbología de algunos poemas de *El otoño de las rosas* [OR] permite vislumbrar una cosmovisión poética en Brines que apunta

² Sin aspirar a enmendar trabajos de gran claridad en esta materia como fue, además de algunos citados en la lista de referencias, el estudio de Carlos Bousoño para *Ensayo de una despedida* (1977); sino más bien como ejercicio de complemento y parcial puesta al día.

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

hacia tres ejes bicéfalos³, simbólico-temáticos: luz vs. oscuridad; estatismo vs. dinamismo; pasado vs. presente. Se apunta una conclusión poética en clave filosófica: el desentrañamiento de lo insólito de lo real se consigue a través de una aprehensión racional del mundo. Es ahí donde el sujeto poético establece el cénit de la relación personal-colectivo y alcanza notables cotas de compasión y de solidaridad. Nuestra clarificación de esas claves poéticas aspira a sumarse a los ejercicios por facilitar la transposición de estas en futuros análisis comparativos con la poesía de otros poetas posteriores, sobre todo de las llamadas corrientes de la «Otra Sentimentalidad»⁴.

2. LUZ VS. OSCURIDAD

No es del todo sorprendente que la metafísica aristotélica en torno a las imbricadas ideas de la Felicidad, el Bien y la Ética puedan localizarse en la poesía de Brines, teniendo en cuenta su activa declaración de intenciones en *Materia narrativa inexacta* con respecto a la filosofía helenística, la Academia y a las enseñanzas de Platón sobre la Verdad, heredadas en esencia de Sócrates: «[Esta] fue la razón de que aprobasen, en conciliábulo secreto, / la muerte del filósofo, / ya que a su vez todos estaban condenados por la palabra de aquel hombre» (Brines, 2011: 64). Aristóteles ofrece una solución práctica a la poesía del valenciano —a pesar de las reservas aristotélicas en torno a la elocución de la poesía lírica, paradójicamente— adaptándose a un nivel de compromiso social necesario que asumieron sus poemarios a la sazón de la premura de las circunstancias. La filosofía de Sócrates y Platón resulta demasiado teórica para el plano crítico de responsabilidad asumida por una ficción poética⁵ más bien aristotélica que requiere de la noción de una «búsqueda» activa de la ciencia (Marías en Aristóteles, 2018: XII). En este caso, el concepto de la *contemplación* ya se ha puesto de manifiesto en varias ocasiones con respecto a la poesía de Brines. Pero afinar el asunto en torno a la ética nicomáquea parece algo más novedoso⁶. Efectivamente en ese trabajo, que Aristóteles denomina de «disciplina política» (2018: 2), se propone que la imposibilidad de establecer un acuerdo entre los individuos en torno a lo que les hace felices y, por ende, lo que es bueno

³ Sergio Arlandis reclamaba una poética de «juego de contrastes» (p. 8) en las primeras páginas de su introducción al ya citado volumen *Huésped del tiempo esquivo*.

⁴ Vicente Gallego y Carlos Marzal le dedicaban extenso capítulo a la poética Brines en el volumen editado por Sergio Arlandis, *Huésped del tiempo esquivo* (Renacimiento, 2013) y Marzal precisamente reclamaba en el suyo muy abiertamente el magisterio de Brines sobre los poetas de lo que él denominaba la «Generación del 80».

⁵ Pensamos así en una de las concepciones de la poesía de Brines que propone, de nuevo, David Pujante: «liberación exhumatoria del ser que se es» (Pujante, 2004: 12).

⁶ Ricardo Senabre apuntó amplia y muy razonadamente la tradición de la filosofía griega en la poesía de Brines en su capítulo para *Huésped...* (2013), pero sin detenerse en este tipo de especificación teórica.

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

hace necesaria una búsqueda activa, racional, de los elementos que generan ese virtuosismo para tratar de comprenderlos en tanto que fin en sí mismos. Explica Aristóteles que «[...] lo mismo [ocurre con] la idea, pues si lo que se predica en común como bien fuera algo uno, o algo separado que existiera por sí mismo, el hombre no podría realizarlo ni adquirirlo; y buscamos algo de esta naturaleza. [...] De modo que, si hay algún fin de todos los actos, este será el bien realizable, y éstos sí hay varios» (Aristóteles, 2018: 6-7). Es decir, que es necesaria la contemplación activa de la realidad desde una perspectiva solidaria que tenga en cuenta a la colectividad en cada ejercicio de desentrañamiento; y que esta es la única vía para conseguir el consenso tácito, por la suma de las percepciones individuales, en torno a qué elementos conforman el bien común. Por tanto, la combinación del mundo personal frente al mundo colectivo sucede en base a la activa aprehensión de la realidad, convirtiendo así los parajes irracionales e insólitos de lo real⁷ en comprensibles a través de su análisis y su contemplación activa, teniendo en cuenta los intereses del resto. Este concepto puede asemejarse al de *voluntad* de Schopenhauer si recurrimos a una influencia filosófica mucho más cercana en el tiempo a Brines; pero, en cualquier caso, deposita, traducido al universo versal del valenciano, una responsabilidad especial en el sujeto, poético en este caso, que debe asumir la tarea de percibir el mundo circundante a través de una revelación de este que se le haga patente. El símbolo es el medio a través del cual se produce, primero, esa revelación y también se comunica, en un segundo momento. En su caso, es el símbolo de la luz⁸ el que traduce estas nociones en forma de metáfora de la revelación, como iluminación, frente a la oscuridad de un mundo insólito e incomprensible. Encontramos ejemplos claros de esta asociación en varias de las correspondencias simbólicas y meta-asociaciones de algunos poemas de OR. Merece la pena comenzar por una composición donde todo esto es evidente, titulada «Antes de apagar la luz». El sujeto poético describe la ciudad en la noche como un lugar donde sucede lo «extraño de la vida». Se ha estudiado a menudo la dicotomía mundo natural-mundo urbano en Brines y se ha demostrado cómo el segundo supone un lugar de reflejo del cansancio y del desasosiego. En este caso, la ciudad —seguramente Madrid— está en penumbra, de manera que se potencia el contenido de lo insólito en ese símbolo que, en

⁷ Pedro García Cueto se ha referido a todo esto como «fantasmagórica realidad» (García Cueto, 2021), aunque no estamos del todo de acuerdo en que ello esté relacionado con la percepción de un sentimiento de «absurdo de la vida», o como apuntó Luis Bagué Quílez en el monográfico de *Prosemas*, de «declinación y crisis de la realidad» (Bagué Quílez, 2021) sino más bien como punto de partida para el planteamiento de un vitalismo filosófico, tal y como explicamos en el presente trabajo.

⁸ Antes de acometer siquiera el análisis no hay que olvidar que la antología de Brines prologada por Luis G. Montero se tituló precisamente *Yo descanso en la luz* (Visor, 2021).

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

Brines, es prácticamente homogéneo —según Bousoño: que atiende a una significación no polisémica. La falta de luz de esa ciudad corresponde a lo extraño del mundo, situación frente a la que el individuo se sitúa, dentro del apartamento, antes de apagar la luz y subsumirse en ese abismo. La luz supone el último resquicio de la posibilidad de iluminación, de comprensión del entorno, situándose también como correspondencia del mundo interior del sujeto poético, en estrecha relación con la siguiente pareja de símbolos en tanto que se muestra estática, como recodo de introspección, frente al dinamismo de la ciudad en la noche. Desde la «luz» del título hasta el final del cuarto verso donde se localiza la «paz» encontramos la construcción de esa «visión» (Bousoño, 1977: 91) de la iluminación, a través de numerosas asociaciones simbólicas en la composición: «Tras la ventana miras la ciudad en la noche. / Lejos, y en altos edificios, / raras luces te acercan a lo extraño de la vida. / Alguien cerró la puerta. El cuerpo alcanzó paz» (Brines, 2011: 404). En «Ante el jardín nublado» la composición se organiza en torno a dos visiones elegíacas y un final donde la dicotomía luz-oscuridad es clave para trazar el recorrido simbólico del poema⁹. Ambos símbolos establecen correspondencias con otros elementos como «nublado» —oscuridad— o incluso «vida» —luz— para presentar el nacimiento de la esperanza ante la amenaza de la muerte. Esas correspondencias se van clarificando hasta hacer explícito el símbolo de la luz, en el último verso, que da lugar al «nacer», es decir, a la esperanza, habiendo partido de la oscuridad nublada del jardín que recuerda a la expulsión del Paraíso y refuerza el drama a través de un enclave esencialmente natural, positivo en la poesía de Brines, pero del que Dios ha expulsado a los hombres. Se pueden trazar esas dos «visiones», pergeñadas a través de esas correspondencias simbólicas internas, entre los versos 1-18 y 18-21:

[1v] Cantan los pájaros en el jardín nublado.
Yo soy el negador de todo el tiempo
que me fue concedido, y aún me espera.
Soy la mirada en el jardín nublado,
del yerto mundo, de la cama difunta
que produce los sueños.
¿En dónde están, y a dónde va mi vida
que ya no está?
Si yo azotara a Dios
con ráfagas de lluvia, y posara en sus labios

⁹ Es difícil no pensar en la composición «Contraalbadá» incluida en *Ánima mía* (2009) de Carlos Marzal: «He asistido sereno / al suave alumbramiento laborioso con que prima la luz, / la destemplada luz recién nacida, / todavía indispuesta en grises gélidos, / confería al jardín su conjetura» (Marzal, 2009, vv. 3-8).

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

la tibieza del sol, para enseñarle el beso,
y luego le arrancara
los ríos y las aves de sus ojos,
un torso palpitante del tacto de sus dedos,
y fuese el patrimonio que le queda
un nublado jardín, ya entrado en octubre,
y más oscuridad al fin del año,
[18v] yo sé que en su venganza me impidiera morir,
pues con su fuerza poderosa
me borrara de esta vida que se borra,
apagara la luz de aquel nacer [...] (Brines, 2011: 407).

La necesidad de «contemplación» subyace en esta composición en verbos y sustantivos clave como «soy la mirada», «enseñarle el beso» o «arrancar [...] de los ojos» al propio Dios, que sitúan a la voz poética como indiscutible responsable en primera persona del ejercicio del «mirar», en aras de hallar la comprensión de la realidad en busca de un bien común, que se torna vital para permanecer en la vida. En el final, la voz poética recalca cómo la expulsión del paraíso se puede superar haciendo del hombre un virtuoso habitante del mundo que, de conseguir la *revelación*, puede convertir su caída en un «nuevo nacer del amor»:

Si Dios fuese posible,
y oyese estas palabras, no era posible el hombre,
y en el jardín nublado, que miro desde el cuarto,
cantan tristes los pájaros, con vida,
y hay un olor extendido de rosas,
como si sólo un hombre aquí existiera,
y porque él existe transcurre todo,
y la belleza
honda se ofrece ante su muerte,
con sólo el fin de darle un pensamiento.
Y así, de un mundo débil y una existencia torpe,
nace, breve, el amor (Brines, 2011: 408).

También es una constante en toda la poesía de Brines la asociación del símbolo de la luz con diferentes elementos metafóricos a través de cadenas de símbolos naturales: sol, tarde e incluso el mar, a menudo iluminado por la luz del sol. La composición «La noche oscura del amanecer», por ejemplo, ejemplifica esta dicotomía desde su título en forma de

oxímoron¹⁰. La conclusión de estas cadenas simbólicas se asocia con la felicidad individual y colectiva y con la esperanza; en suma, con el vitalismo. Contrariamente, encontramos cadenas de símbolos que aluden a la oscuridad, traduciendo un sentimiento de negatividad que debe ser superado. En este caso, algunas veces los símbolos no admiten siquiera doble interpretación porque se trata de sustantivos adjetivados que acompañan a los momentos de oscuridad para clarificar su sentido negativo: «oscuro sufrimiento», «luz marchita», «luz negra», «llano nocturno», «piedra incandescente», «cercado de tinieblas», «sombra ardiente». Hay un verso del poema «La vieja ley», que abre *Palabras a la oscuridad* (1966), que ilustra esta dicotomía temático-simbólica: «El tiempo, en sombra, es insondable» (Brines, 2011: 74). En este caso el símbolo de la sombra, correspondiendo con la oscuridad, alude a la memoria y a la necesidad de iluminar el recuerdo. Este asunto de la amenaza del olvido también será fundamental para la construcción del compromiso y está relacionado en el libro de 1966 con la solidaridad, que se traduce a través de imbricaciones del símbolo de la luz con el concepto del amor universal. Pero cabe finalizar este apartado con las dos últimas estrofas que componen *Insistencias en Luzbel* (1977) porque resultan elocuentes en lo que respecta a la filosofía aristotélica en la poesía de Brines, traslucida a través de esa dicotomía simbólica luz vs. oscuridad. El libro de 1977 constituye una reflexión sobre el *ars poética*. Traslada conclusiones en clave metafísica alrededor del poder denominador de las palabras y su relación con los procesos de conocimiento del mundo. Las tres variaciones del libro, en torno al ángel y luzbel, transportan una reflexión profunda sobre el alma humana y la capacidad de reflejo de la colectividad en el crecimiento personal a través del tiempo vivido. Así, el ángel que finalmente «nada oculta» vence a Luzbel en un ejercicio de transparencia y auto-reconocimiento que concluye un libro de cariz elegíaco¹¹ con un mensaje de vitalismo. Las dos mencionadas estrofas emplean el símbolo de la luz como iluminación para la contemplación del mundo cuya revelación sucede a través de las palabras y funciona para comprender la realidad:

Las palabras separan de las cosas
la luz que cae en ellas y la cáscara extinta,
y recogen los velos de la sombra en la noche y los huecos;

¹⁰ El mensaje último de la composición es muy similar al que Vicente Gallego traslada en los versos que cierran el poema «Lo que al día le pido» de *La plata de los días*, solo que en este caso Gallego traslada su conclusión sin contradicciones: «Lo que al día le pido es solamente / un poco de esperanza, esa forma modesta / de la felicidad» (Gallego, 1996, vv. 17-19).

¹¹ Lo señala en su estudio J. L. Gómez Toré (2002): *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines*.

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

mas no supieron separar la lágrima y la risa,
pues eran una sola verdad,
y valieron igual sonrisa, indiferencia.
Todo son gestos, muertes, son residuos.

Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,
repta en la noche fosca,
abre su boca seca, y está mudo (Brines, 2011: 373).

Se concluye el libro con un planteamiento afín al de este estudio en una composición titulada «El porqué de las palabras» que parece responder al primer poema del libro objeto de estudio: «cuando el cielo se apague, [ocurrirá] el silencio del mundo» (Brines, 2011: 373).

3. ESTATISMO VS. DINAMISMO

El nivel de irracionalismo para definir esta relación simbólica bicéfala es el mayor de los tres ejes propuestos. También es el menos presente en los poemas OR. En la mayoría de las ocasiones los símbolos que trasladan estas significaciones temáticas se consolidan a través de lo que, siguiendo a Bousoño, se denominan «imágenes visionarias» (Bousoño, 1977: 53); puesto que las asociaciones simbólicas ocurren entre amplias construcciones sintácticas que cuentan con varios términos y que no necesariamente aluden a semejanzas completamente lógicas entre los diferentes símbolos, sino que atienden a emociones preconscientes de distinta índole¹², prácticamente entre pausa y pausa versal. Como veíamos en la composición «Antes de apagar la luz», la introspección del sujeto poético puede venir asociada al estatismo inherente a la reflexión personal frente a la vorágine de un mundo mutable e insólito, difícil de comprender. Una composición donde una imagen visionaria parece trasladar esta idea en OR es, por ejemplo, «Nocturno» que se complementa con la pareja de símbolos bicéfala del apartado anterior. De nuevo se recupera el elemento del «cuarto», interior, estático, frente a una ventana que ofrece un exterior dinámico e insólito. En este caso el enclave donde se sitúa la imagen es natural desde el principio. Se trata de un campo no iluminado donde el sujeto poético se lanza a la introspección en aras, de nuevo, de localizar la iluminación sobre la verdad del mundo:

El cuarto, oscuro; y la ventana abierta
en la noche desnuda del estío.
El canto seco de la tierra ciega

¹² En la *Teoría de la expresión poética* (1953) Bousoño hacía más hincapié en este tipo de asociaciones preconscientes no lógicas para hablar sobre la irracionalidad en la poesía llamada por él *postcontemporánea*.

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

es de cristal, y lo dicen los grillos;
hay un enjambre azul de altas estrellas
que no vuelan, y hay unos leves hilos
que nuestros ojos unen con belleza.
Desde mi ardiente soledad yo miro
las sombras de este cuarto, tan espesas,
y el campo no visible al que yo aflijo
con ese pensamiento del que vela
sabiéndose de carne. [...] (Brines, 2011: 413).

Se puede establecer una correspondencia simbólica del estatismo con la oscuridad, iluminada a través del símbolo de las estrellas, altas, cuyo hilo de movimiento queda fotografiado por el mirar, la «contemplación», del sujeto que reflexiona. Sucede, con todo, el estatismo de la introspección frente al dinamismo de la colectividad, algo que refirió de la siguiente manera José Olivio Jiménez en los *Cuadernos Hispanoamericanos*: «Entre uno y otro polo, el tiempo personal e histórico correrá trazando meandros y estaciones, hacia adelante y hacia atrás, individual y colectivamente» (Olivio Jiménez, 1972: 494). El mundo, por sí mismo, no se entiende sin las complejas contradicciones de la humanidad que lo habita y, por consiguiente, la única manera de comprender lo real es sucumbir al desentrañamiento de aquello que *a priori* no lo parecía.

4. PASADO VS. PRESENTE

El empleo de la vida experiencial en la poesía de Brines ha sido acusado en numerosas ocasiones. Ese es uno de los motivos por los que algunos poetas más jóvenes reivindican su magisterio. En el caso de OR, hay composiciones que se pueden analizar en esta línea. El tema de la infancia en Valencia es recurrente ya que actúa como eje vertebrador de un monólogo dramático en apóstrofe que la voz poética mantiene consigo a lo largo de todos los libros publicados, empleando la imagen de un anciano que se dirige a un niño. Por esta razón, el plano simbólico de este eje temático es también el menor. La narratividad se acusa en estos momentos en las composiciones para trasladar el mensaje de compromiso con la colectividad, inscrito en una historia vivida que, en sintonía con los planteamientos historicistas de la modernidad, se transmite en clave machadiana. La solidaridad se deriva de ese esfuerzo por imbricar la esfera de lo personal con la de lo colectivo. Es un ejercicio de amor. Todo ello no impide que encontremos algunas asociaciones de símbolos homogéneos, más bien realistas, que se emplean para desentrañar esas primeras inquietudes de la vida que se van desvelando a lo largo del diálogo no contestado entre presente y pasado, a través de

Mª Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

saltos en el tiempo, como si de analepsis se tratase, para constituir la base de una revelación más profunda. La composición titulada «Sitiado por la divinidad» plantea una referencia extratextual que sitúa al lector en un tiempo presente, real, que se corresponde directamente con la voz autorial a través del verbo en primera persona «sitiado». El juicio de la ficción poética queda minimizado a través de una figura enunciativa que denominamos «yo pretendidamente no ficticio», siguiendo a Luján Atienza, y que se emplea para atribuir al poema un fuerte componente autobiográfico que se imprime en el conjunto del libro. David Pujante se ha referido a este fenómeno poético: «La creación poética como búsqueda de identidad con decisivas repercusiones en el hombre poeta que la configura» (2004: 14). En este caso, podría entenderse de manera bidireccional, como toma de posición del yo poético frente al mundo; que reflexiona sobre una trayectoria linealmente, desde el propio presente del momento escritural como piedra de toque, hacia el pasado. Leemos: «Descubro, con reposado asombro, mi existencia, / y el mundo existe ahí [...]» (Brines, 2011: 416). En ese verso se emplea la asociación mundo real, extratextual, simbolizado en la «existencia» con la dicotómica creación divina del mundo, asociable a partir del título del poema. El adjetivo «reposado» retrotrae al eje simbólico del apartado anterior y alude a ese ejercicio de contemplación que venimos reivindicando. En su caso, la atadura al presente como situación en la que ocurre la revelación poética sucede en los siguientes versos: «un cielo, que es quimera y verdad, / y esta playa desierta, / que tuvo tantas huellas, y todas las borró» (Brines, 2011: 416). También es muy habitual en algunos poetas más jóvenes que Brines, como es el caso del ya mencionado Vicente Gallego, emplear este recurso del momento escritural como acontecimiento que desencadena el poema para rebajar las cotas de ficción poética hasta el punto en el que la escritura parece atravesar la biografía del poeta. Por ejemplo, en las composiciones fechadas de *La luz, de otra manera* (1988) de Gallego podemos leer: «Con esta sola mano / me fatigo al amarte desde lejos» («Noviembre, 15», vv. 1-2). Sucede así que el propio ejercicio escritural se ejerce como herramienta de revelación del mundo que sucede a través de la poesía, pero en la que la voz autorial está explícitamente presente por mor de la propia ficción poética donde el poeta se configura como protagonista reivindicador de su creación. Carlos Marzal, por su parte, en «Decrepitud» (*Metales pesados*, 2001, vv. 1-6) escribe: «Aislados en una infancia obscena, / en el exilio de su misma sombra, / desde un limbo de hielo, / derritiéndose, / los viejos testimonian, sin enigma, / sobre el enigma viejo de estar vivo». Recuperando ese asunto de la infancia, algo similar sucede en OR en la composición «Aullidos y Sirenas», donde Brines alude a la infancia como momento agridulce. En este caso

la simbología es puramente realista en tanto que se emplea el espacio de Elca como metonimia del tiempo pasado, frente al Madrid de la madurez: «Estoy sin realidad, en Elca y el Madrid. Ahora pasáis la / página. Me rozáis el collar. La habitación, a oscuras / y cansada» (Brines, 2011: 409). El encabalgamiento suave que pertrecha prácticamente unos versículos para finalizar la composición, a modo de coda final, potencia lo narrativo del mensaje, que reduce la ficción lírica a la mínima expresión. La expresión «sin realidad», como contraposición angustiosa al momento real de escritura, hace que la infancia resulte agobiante, por una parte, en tanto que tiempo ya perdido y no recuperable, pero con fuerte potencial iluminador en tanto que sus continuos cantos de sirena, como aullidos, acuden al presente para tratar de encontrar un espacio en torno al que poder reflexionar desde una vejez cansada¹³. Y es que es en esta dicotomía simbólica en la que recae el componente elegíaco del libro que es muy marcado desde el propio título juanramoniano. El breve poema «Programa de vida» resume bien el mensaje completo de OR:

La noche ahora nos guarda, y el virtuoso acecha.
Respira entre las sábanas el mundo, y nada falta.
Cuando venga la muerte, la vida será esto.
Más pasajera es la virtud que una noche.
Si los muertos oyeran, dirían que es verdad.
Y yo lo aprendí de ellos, y ellos no lo sabían (Brines, 2011: 425).

El eje simbólico pasado vs. presente se cronifica hacia el futuro, representado por el momento más lejano en la vida de los hombres: la muerte. Pero se entiende como fuente de revelación, de aprendizaje, de máximo exponente de la contemplación y, por ende, de mapa de vida. En este ejercicio, el pasado debe ser revisado para enmendar aquello que es digno de no quedar relegado al olvido. Los muertos adquieren la capacidad de iluminar el camino de los vivos que deben ahora detenerse para poder comprender la realidad a través de la reflexión, a iluminar un camino sombrío que puede volverse luz si se le presta la atención suficiente, de manera individual, pero siempre manteniendo como faro un afán de compromiso con el mundo circundante. Se plantea un programa integral de *contemplación* de la vida para perpetuar la *revelación* de la verdad en un mundo insólito.

¹³ Las dos primeras composiciones que abren *La última costa* (1995) establecen un diálogo simbólico muy claro con este poema que confirma el análisis. En la primera, «Los espacios de la infancia», se puede leer: «¿Por qué las cosas de la infancia guardan / las estancias secretas de la Realidad? / Por qué el ser existía, y no existía el tiempo / como si fuese siempre este acabar?» (Brines, 2011: 480); en la segunda, «El niño perdido y hallado (en Elca)»: «¿Por qué soy azotado con estrellas / en la desnuda noche iluminada? / Un ciego aroma viene y me embriaga / para que vuelva el niño, y ser el que era» (Brines, 2011: 482).

M^a Eugenia Alava Carrascal (2025), «El irracionalismo vital en *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 225-238.

5. CONCLUSIONES

Antonio Jiménez Millán (2021) ha señalado que Brines se ha referido en numerosas ocasiones a la poesía como «la conciencia dramática del vivir» (p. 28). Los tres ejes bicéfalos de temas y símbolos que hemos identificado en la poética de Francisco Brines, a través del recorrido por algunas composiciones de *El otoño de las rosas*, ayudan a plantear una cosmovisión en torno a la búsqueda activa de lo comprensible, frente a lo insólito del mundo, siempre a través de la experiencia del sujeto durante la cual se le *revela* la verdad, pero sobre todo en aras de un bien común. Sin duda este mensaje poético es de gran calado teórico y sobresaliente en lo estilístico, por lo que no resulta sorpresiva su influencia en los poetas «de la experiencia» posteriores a Brines que han reclamado su magisterio. Después de las dedicatorias del libro objeto de comentario, en el paratexto introductorio se puede leer: «Quiero solo advertirte que nada hay que entender en la infertilidad. Ni aun eso que es tu vida. Y puesto que nunca podrás dejar de ser el que eres, secreto y jubiloso, ama. No hay otro don en el engaño» (Brines, 2011: 378). Una reflexión que nos recuerda que, efectivamente, en la poesía última de Brines encontramos vitalismo, ante todo; porque la irracionalidad tiene como consecuencia directa la apuesta por la posibilidad de vivir. Ante las contradicciones que supone la consecución de una contemplación activa, de la percepción de la realidad y su integración en ella, la certeza de lo insólito que subyace a lo real, de lo que es racionalmente irracional, es paradójicamente aquello que afirma la existencia del sujeto en el mundo. Recurriendo, por último, al Libro V de la ya citada *Ética a Nicómaco* se puede concluir que la voluntad activa de que esa revelación de lo real se haga patente para el sujeto es donde radica el componente de solidaridad en la poesía de Brines. Se pretende comprender el mundo para poder participar en él de manera virtuosa y, sobre todo, de manera justa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARLANDIS, Sergio (ed.) (2013), *Huésped del tiempo esquivo: Francisco Brines y su mundo poético*, Sevilla, Renacimiento.
- ARISTÓTELES (2018, 11ª ed.), *Ética a Nicómaco*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Ministerio de la Presidencia. Col. Clásicos políticos.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2021), «Un mar de símbolos: poética de la declinación y crisis de la realidad en *La última costa*», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 6, pp. 117-134.
- BOUSOÑO, Carlos (1977), *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos.
- BOUSOÑO, Carlos (1984), *Poesía postcontemporánea*, Madrid, Júcar.
- BRINES, Francisco (2011), *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*, Barcelona, Fábula.

- GALLEGO, Vicente (1996), *La plata de los días*, Madrid, Visor, en [\[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--6/html/00a38b2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_8_\]](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--6/html/00a38b2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_8_) (13/05/2024).
- GALLEGO, Vicente (1996), *La luz de otra manera*, en [\[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--6/html/00a38b2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_\]](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia-poetica--6/html/00a38b2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_) (13/05/2024).
- GARCÍA CUETO, Pedro (2018), «La importancia de Francisco Brines en la poesía española contemporánea», en [\[www.fronterad.com/la-importancia-de-francisco-brines-en-la-poesia-espanola-contemporanea/\]](http://www.fronterad.com/la-importancia-de-francisco-brines-en-la-poesia-espanola-contemporanea/) (13/05/2024).
- GARCÍA CUETO, Pedro (2021), «La luz en la poesía de Francisco Brines», en [\[https://www.diariocordoba.com/cuadernos-del-sur/2021/06/05/luz-poesia-francisco-brines-52587632.html\]](https://www.diariocordoba.com/cuadernos-del-sur/2021/06/05/luz-poesia-francisco-brines-52587632.html) (13/05/2024).
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2021), «El primer Francisco Brines: *Las brasas* y *Palabras a la oscuridad*», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, 6, pp. 17-38.
- LANZ, Juan José (2009), *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- MARZAL, Carlos (2009), *Ánima mía*, Barcelona, Tusquets Editores S.A.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (1972), «Realidad y misterio en “Palabras a la oscuridad”, de Francisco Brines», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 261, pp. 492-516.
- PUJANTE, David (2004), *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*, Sevilla, Renacimiento.
- SILVER, Philip (1969), «Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines», *Ínsula*, 270, pp. 1-14.
- VILLENA, Luis Antonio (2023), *Brines. La vida secreta de los versos*, David Pujante introd., Sevilla, Renacimiento.



INTRATEXTUALIDAD Y RIZOMA EN LA NOVELA EN MARCHA DE EDUARDO HALFON

BESAY SÁNCHEZ MONROY

<https://orcid.org/0009-0005-4259-8690>

alu0101375922@ull.edu.es

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Resumen: La *novela en marcha* del escritor guatemalteco Eduardo Halfon se organiza como una saga en la que cada libro presenta su propia autonomía y pueden abordarse sin seguir un orden predeterminado. El proyecto literario se concibe como un borrador en el que el autor va realizando sucesivas reescrituras, por lo que en las distintas ediciones los textos pueden ser modificados debido a este carácter provisional. Halfon crea relaciones intratextuales entre las entregas para que puedan leerse como un todo, conformando así una estructura de *matryoshka* en la que las historias contienen otras historias y forman parte de una única obra dispuesta de manera fragmentaria para que cada lector decida cómo desea abordarla. La *novela en marcha* se desarrolla a través de los puntos de fuga que se entrelazan en las distintas tramas como un rizoma en el que las historias van desplazándose y engendrando otras nuevas. En este trabajo, nos proponemos estudiar ejemplos de intratextualidad presentes en las entregas del proyecto y relacionar el método de trabajo del autor con el concepto de *rizoma* propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari a partir del texto «Rayuela».

Palabras clave: rizoma, intratextualidad, nomadismo, memoria, identidad.

Abstract: The *novel in progress* by Guatemalan writer Eduardo Halfon is organized as a saga in which each book is autonomous and can be read without following a predetermined order. The literary project is conceived as a draft in which the author makes successive rewrites, so the texts may be modified in different editions due to this provisional nature. Halfon creates intratextual relationships between the books so that they can be read as a whole, thus forming a *matryoshka* structure in which the stories contain other stories and form part of a single work arranged in a fragmentary manner so that each reader can decide how they wish to approach it. The *novel in progress* unfolds through the vanishing points that can be glimpsed in the different plots, like a rhizome in which the stories shift and spawn new ones. In this work, we propose to study examples of intratextuality present in the books of the project and relate the author's working method to the concept of the *rhizome* proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari in the text «Rayuela».

Keywords: rhizome, intratextuality, nomadism, memory, identity.

1. INTRODUCCIÓN

La denominada *novela en marcha* del escritor guatemalteco Eduardo Halfon es uno de los proyectos literarios más interesantes de la literatura hispanoamericana actual. En cada entrega, seguimos las andanzas de un personaje que comparte nombre y biografía con el autor y que viaja por el mundo indagando en su pasado familiar. Esta vida nómada está marcada por un fuerte desarraigo debido al exilio temprano de Halfon, que a la edad de diez años tuvo que abandonar su país rumbo a Estados Unidos para huir de la violencia de la Guerra Civil de Guatemala. A pesar de desarrollarse como una especie de saga, cada libro puede ser abordado de manera individual, sin seguir un orden en específico. Esto se debe al peculiar método de trabajo de Halfon y a la propia naturaleza del proyecto, en el que cada texto se concibe como un ente autónomo que es susceptible de ser modificado y/o reincorporado a otros libros del autor como fragmentos o capítulos. Este procedimiento, sumado al mecanismo de la digresión, establece una serie de relaciones intratextuales entre las entregas del proyecto que permiten una lectura conjunta, unitaria, a la vez que plantea una serie de cabos sueltos o puntos de fuga mediante los que la *novela en marcha* se amplía y desarrolla, como una suerte de rizoma en continuo crecimiento. En este trabajo, relacionaremos el texto «Rayuela», en el que Halfon explica su método de trabajo, con el concepto de *rizoma* deleuziano y estudiaremos algunos ejemplos de intratextualidad presentes en distintas entregas de la *novela en marcha*. El corpus que abordaremos comprende los libros de cuentos *El boxeador polaco* (2008 y 2019), *Mañana nunca lo hablamos* (2012), *Signor Hoffman* (2016) y *Un hijo cualquiera* (2022), así como las novelas *La pirueta* (2010), *Monasterio* (2014), *Duelo* (2017), *Canción* (2021) y *Tarántula* (2024), todos ellos piezas del proyecto literario de Halfon.

2. RAYUELA, MATRYOSHKA Y RIZOMA: UNA NOVELA EN MARCHA

El concepto de *novela en marcha* fue enunciado en el marco del ciclo «Describo lo que escribo» convocado por la institución Casa de América. En su intervención, Halfon describe su proceso de trabajo, en el que va ampliando y añadiéndoles detalles a historias ya escritas en otros libros, conformando de este modo una *novela en marcha*, un proyecto literario unitario en el que cada pieza, cada entrega, es concebida como un ente individual (Casa de América, 2018: 2min: 16s - 2min: 37s). Esta peculiar estructura sería estudiada por primera vez por Erica Durante y Maude Havenne (2021) a partir del texto «Rayuela», por aquel entonces inédito y hoy disponible, aunque con ciertas modificaciones, en la página web de la editorial

Libros del Asteroide con el título de «Matrioshka». En él Halfon explica, de manera literaria, su método de trabajo, en el que sigue un tipo de estructura que denomina como *matryoshka* y en la que, a modo de muñecas rusas, las historias se abren a otras historias, los libros engendran otros libros, los cuentos, en principio independientes, dependen de los demás, conformando, en esencia, «una sola historia fragmentada, escrita poco a poco, por entregas, y unida por la referencia a una estructura externa que explica su sistema, su sentido» (Durante y Havenne, 2021: 279). De este modo, las entregas del proyecto literario de Halfon son como papeles sueltos que va colocando en el suelo, como en un juego de rayuela, para que cada lector o editor decida en qué orden quiere saltar de una a otra, conformando «una matryoshka de historias creciendo hacia afuera, quizás creciendo hacia dentro» (Durante y Havenne, 2021: 279-280)¹.

Esta estructura de *matryoshka*, en la que el centro se va desplazando y cada individualidad forma una meseta que surge de un todo y está interconectada con otras, remite al concepto de *rizoma* deleuziano, ya señalado en Galindo (2015), pero nunca desarrollado en profundidad aplicado a la estructura de su *novela en marcha*. Este concepto abarca la idea de una multiplicidad que se confunde con una apariencia de unidad y adopta la imagen de un rizoma en oposición a la de árbol-raíz, base del pensamiento occidental que establece una lógica binaria con la que Deleuze y Guattari buscan romper (2002: 9-10). El rizoma responde a una serie de principios (Deleuze y Guattari, 2002: 13-18): cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro y se construye a través de la heterogeneidad, es decir, de la imbricación de materiales muy distintos entre sí; no hay puntos de pivote ni posiciones, solo líneas de fugas o de desterritorialización que devienen en multiplicidades que no tienen ni sujeto ni objeto, solo determinaciones, tamaños, que no pueden aumentar sin que ellas cambien de naturaleza; puede ser roto, interrumpido en cualquiera de sus partes, pero siempre recomienza en sus líneas de fugas; no responde a ningún modelo estructural o generativo ni reproduce un sistema cerrado en sí mismo, sino que lo construye. Es un sistema acentrado, no jerarquizado, que no posee ni principio ni final y se compone de mesetas, una región continua de intensidades que siempre se encuentra en el medio y que vibra sobre sí misma y se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un

¹ Matías Barchino ensayó una explicación de este tipo de estructura en la obra de Halfon a través del concepto de hiperrelato, «un tipo de narración muy extendida en el cine y en la literatura contemporáneos que se caracteriza por la ausencia de linealidad, la complejidad estructural y la proliferación de tramas aparentemente distintas pero vinculadas por conexiones intertextuales e hipertextuales que configuran estructuras narrativas más grandes» (2013: 1).

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

fin exterior (Deleuze y Guattari, 2002: 26). El rizoma se relaciona con la idea de un mapa que siempre debe ser desmontable, modificable, conectable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga, y en el que cada meseta es una multiplicidad que se conecta con las otras mediante tallos subterráneos superficiales.

Entre los muchos elementos con los que Deleuze y Guattari relacionan este concepto se encuentra el nomadismo, una de las características del personaje-narrador de Halfon y razón de ser de la dispersión de su proceso creativo. El nómada, en sus continuos desplazamientos, que actúan como líneas de fuga, sufre, a la manera de un rizoma, procesos de desterritorialización y territorialización, si bien se resiste al arraigo total y a establecer una visión única sobre su propia identidad. Precisamente, uno de los principales temas de la *novela en marcha* es la reflexión en torno a la identidad y la pertenencia. Según señala Rossi Braidotti (2000: 45), el nómada, en su naturaleza políglota, encuentra el nivel afectivo como lugar de descanso, de estabilidad, y conforma, a través de un mapa de los lugares en los que ha estado, una serie de pasos de un itinerario que siempre puede reconstruir a posteriori. El proyecto literario de Halfon encaja especialmente bien dentro de estas dinámicas: muchas de las piezas de la *novela en marcha* nacen de los recuerdos del personaje narrador, de sus viajes y encuentros multiculturales, es decir, de su bagaje afectivo, y mediante la evocación constante de su pasado reconstruye e imbrica su itinerario vital, lo que da lugar a una constante reconfiguración del proyecto. Así, a través de una estrecha relación entre la naturaleza nómada de Halfon, la memoria afectiva y la estructura del proyecto, se cumple lo señalado por el autor en «Rayuela».

De este modelo rizomático y esta estructura de *matryoshka* podemos encontrar múltiples ejemplos en la *novela en marcha*. Los cuentos «Epístrofe» y «Fumata blanca», incluidos en *El boxeador polaco* (2008), se convierten, tras un proceso de reescritura, en capítulos de *La pirueta* y *Monasterio*. En la reedición de *El boxeador polaco* (2019) por la editorial Libros del Asteroide, Halfon conserva la primera versión de «Fumata blanca», pero incluye *La pirueta* y funde ambos libros en una sola unidad, aludiendo que así fueron concebidos originalmente, si bien debieron ser separados por decisiones de carácter temporal o editorial; no obstante, señala el carácter provisional de esta elección y se encomienda a futuras imposiciones del proyecto (Halfon, 2019: 11). *Monasterio* está dividido, a su vez, en cuatro capítulos en los que el primero y el último son textos originales mientras que el segundo incluye la reescritura de «Fumata blanca» y el tercero lo conforma una versión ampliada de «Los ocasos», un cuento anteriormente publicado digitalmente en la página web de *Letras*

Libres. Asimismo, los cuentos «La ceremonia del té» y «La señora del gabán rojo» incluidos en *Mañana nunca lo hablamos* se reincorporan, con leves modificaciones, como fragmentos de la novela *Canción*, mismo caso que ocurre con el cuento «El arenero rojo», publicado en la sección de inéditos de la edición digital del suplemento *El Cultural* y añadido como fragmento en *Tarántula*.

Este procedimiento no se limita exclusivamente a las ediciones en español. A partir del cotejo de las distintas traducciones de los libros de Halfon, así como de unos esquemas proporcionados por el autor, Durante y Havenne (2021) identifican una constante que revela el alcance de la estructura planteada por Halfon: no solo los libros publicados en español son reconfigurados, sino también las ediciones a otros idiomas, que pueden ser completamente diferentes a las originales². En el caso de *El boxeador polaco*, el cuento «Los ocasos» fue incluido en sus ediciones al inglés, japonés y neerlandés, mientras que *Monasterio*, en su edición al inglés, está conformado por ocho cuentos independientes cuyas cinco nuevas adhesiones la conforman «White Sand, Black Stone», «The Birds Are Back», «Bamboo» y «Surviving Sundays», que serán incluidos posteriormente en la edición al español de *Signor Hoffman* (Durante y Havene, 2021: 269-271), y «Prologue at Saint-Nazaire», cuya primera versión sería publicada en el libro *Chejov comentado* (2010) con el título de «Niños jugando en el techo» y posteriormente incluido en *Biblioteca Bizarra* como «Saint-Nazaire». La prolongación de este trabajo de reescritura, revisión y reubicación de la *novela en marcha* en ediciones a otros idiomas da cuenta del compromiso de Halfon con su propia obra y de su afán de adaptarla a las necesidades de cada idioma para facilitar su recepción. Esta forma de trabajar permite observar tanto la labor de edición del autor como la dimensión del carácter provisional del proyecto, que, con cada entrega, con cada experimento, va abriendo frentes y cerrando otros y sigue avanzando en la conformación de esa *novela en marcha*. Sin embargo, también genera una serie de problemáticas a la hora de concretar su corpus. Un ejemplo claro de esto sería «Saint-Nazaire» que, mientras que en inglés está incluido dentro del proyecto, en español fue publicado en un libro sin vinculación explícita con el mismo. Esta situación de liminalidad, en la que el cuento forma parte y a la vez no de la *novela en marcha*, es una muestra de las

² «Yo arreglo los cuentos para esa edición, o sea, la edición alemana o la edición japonesa o la edición holandesa, me dicen qué partes quieren incluir, yo lo armo y ellos lo publican así. Entonces, la edición alemana y la edición americana incluyen *La pirueta* [...] Yo retoco no solo en las reediciones [...] en las ediciones al español, también cosas en otras traducciones, o sea, quito párrafos o agrego algo porque hace falta explicarlo. O sea, que cada traducción de mis libros es completamente original» (Ja Festival, 2022: 25 min: 24s - 27min: 34s).

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

dificultades que afronta el investigador al estudiar la obra de Halfon, pero también de la riqueza y adaptabilidad de sus textos.

3. INTRATEXTUALIDAD: EL PASADO FAMILIAR Y LA MEMORIA INFANTIL COMO HILO DE ARIADNA

Desde que Julia Kristeva definiera, a partir de las teorías de Mijaíl Bajtín, la *intertextualidad literaria* como un diálogo entre textos que se construyen a través de citas y mediante la absorción y transformación de otros textos (Kristeva, 1980: 190), mucho se ha hablado sobre este concepto. Para los fines de este trabajo, nos limitaremos a la noción de *intratextualidad*, en la que los mecanismos propios de la intertextualidad (cita, alusión, descontextualización y recontextualización, uso o no de marcadores de intertexto, reelaboración) operan dentro de los textos de un mismo autor (Enríquez Fernández, 2001: 166-167). A estos debemos añadir la digresión, una de las estrategias más utilizadas por Halfon para conectar sus textos (Habran, 2008: 36) y en la que el modelo rizomático se hace más patente: la historia secundaria busca desplazar a la historia central, y es mediante este movimiento de desterritorialización que la *novela en marcha* se amplía y adquiere coherencia y cohesión textuales.

En la primera edición de *El boxeador polaco*, este procedimiento permite que los cuentos puedan leerse como capítulos de una novela. Su importancia se explicita en la primera página del cuento «Lejano», en la que el personaje-narrador parafrasea la tesis de Piglia del carácter doble de la forma del cuento, en el que siempre se cuentan dos historias, una visible y otra secreta, y en la que todo se dispone para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto (Halfon, 2019: 13)³. Esa historia secreta que recorre todos los cuentos como una suerte de hilo de Ariadna y se presenta de forma fragmentaria es la de su abuelo polaco superviviente de Auschwitz. Halfon siente una gran obsesión por esta historia y desea escribirla, pero no se atreve; este conflicto es reflejado por medio de digresiones en «Lejano», «Fumata blanca», «Twaineando» y «Epístrofe», en los que Halfon experimenta una serie de encuentros con etnias históricamente desarraigadas (un joven indígena, una judía israelí, un músico de jazz serbio-gitano) que lo convencen de llevar a cabo su cometido, cuyo resultado

³ «El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 (el relato del juego) y construyen en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario [...] No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada» (Piglia, 2000: 106-108).

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

sería el cuento de título homónimo al libro. Es en «Discurso de Povóa», el último cuento del volumen, donde se explica formalmente el conflicto de Halfon; también se incluye una digresión que referencia un viaje en el que pasó «unos insólitos días persiguiendo un fantasma» (Halfon, 2008: 100). Este fantasma que menciona es Milan Rakić, el músico que conoce en «Epístrofe», y es mediante esta alusión que Halfon establece el punto de fuga a partir del que se desarrollaría *La pirueta* y el motivo por el que el autor decide unir ambos libros en la reedición de *El boxeador polaco*. Asimismo, es a través de este personaje que el autor revela su gusto por el jazz, género musical que es clave para comprender su proyecto literario. En el jazz se mantiene una base sobre la que se improvisa, es decir, se establecen variaciones y puntos de fuga que van transformando la melodía. Esta característica se relaciona directamente con el modo en que recontextualiza sus textos y conforma su *matryoshka* o rayuela cortazariana. En palabras de Suau (2014: 18): «Halfon trata el tema de la identidad, reiterando determinados motivos y hasta reciclando pasajes enteros (se trata de un autor reincidente, jazzístico, que gusta de reubicar piezas de su propio universo en nuevos contextos para extraerles nuevos ecos y significaciones)».

La estructura puede parecer caótica, pero permite que la historia secreta desplace naturalmente a la historia visible para revelarse como el eje central del libro y establece un *leitmotiv* que se repetirá en sucesivas entregas como conector intertextual: la evocación fragmentada del pasado familiar, principalmente de las historias de su abuelo polaco y su abuelo libanés, así como su infancia en Guatemala. En su ensayo «La memoria infantil», incluido en *Biblioteca bizarra*, Halfon profundiza en la relación entre esta tendencia y el trauma del exilio: regresar a las historias de su infancia, escribirlas, es como una forma de recordar algo, de volver a ese espacio tan blanco del que fue desterrado para caminar sobre sus pasos de niño, «y a través del prisma nebuloso de la memoria y la ficción, recuperar destellos de un paraíso perdido» (Halfon, 2018: 85). La estructura del proyecto se articula a partir de estos destellos, tal como señala el autor:

La memoria narrativa no es fluida. No es continua. Más que como una película, se manifiesta como una serie de imágenes fragmentadas. De cuadros. De recuadros. De fotografías (snapshots) viejas y gastadas, descolorándose ya tras el sucio celofán de un álbum familiar (como las de Joyce, pienso, al inicio de *Retrato del artista adolescente*). Abro el álbum de mi memoria y, tras el celofán, veo varias fotografías en una sola página -algunas relacionadas entre sí, otras ajenas al conjunto, y aún otras, estoy seguro, apócrifas- y quiero narrarlas. Darles sentido. Quiero impartirles la fluidez que no tienen. [...] Veo esas imágenes en el álbum de mi memoria: inconexas y opacas y acaso inventadas. El hilo que las une es la literatura. La literatura, hilvanándolas, les da sentido. El oficio de un escritor no difiere del oficio de un sastre. Parches, remiendos, costuras, hilos, retazos que, con oficio, crean la ilusión de un todo (Halfon, 2018: 88-89).

De este modo, los recuerdos de su infancia van conformando una continuidad a través de la ficción, adquieren sustancia y se incorporan al proyecto de la *novela en marcha* como teselas de un enorme mosaico de la memoria. Muchas de las historias recogidas en este ensayo (la muerte y resucitación de su padre, el asesinato de un sapo en un momento de euforia, el terremoto que en 1976 azotó Guatemala) son la base argumental de los cuentos de *Mañana nunca lo hablamos*. En este libro se repite la estrategia planteada en *El boxeador polaco*, aunque la historia secreta que recorre algunos de los cuentos del volumen es la del secuestro de su abuelo libanés por parte de unos guerrilleros en 1967; en este caso la historia secreta no desplaza a la historia visible, pues esta será narrada en *Canción*. Todos los cuentos del volumen están impregnados de la memoria infantil de Halfon, de sus recuerdos anteriores al exilio de su familia a los Estados Unidos, y este devenir biográfico del personaje-narrador se convertirá en un elemento intertextual clave en *Duelo*, *Un hijo cualquiera* y *Tarántula*. En los dos últimos libros, los más recientes, esta biografía se ampliará hasta la adultez temprana de Halfon a través de viajes de visita a Guatemala nunca mencionados anteriormente. La propia historia de Halfon y la de sus abuelos se erigen, entonces, como ejes vertebradores del proyecto, alrededor de las cuales orbitan todas las demás.

Asimismo, existen relaciones de continuidad entre textos que ayudan a establecer pequeños núcleos narrativos independientes, como *matryoshkas* más pequeñas del enorme entramado de la *novela en marcha*, unidas por una suerte de vasos comunicantes⁴. Tal es el caso de los cuentos «Bambú» y «El lago», incluidos en *Signor Hoffman* y *Un hijo cualquiera* respectivamente, y la novela *Duelo*, cuya imbricación permite vislumbrar la capacidad de Halfon para añadir capas sucesivas a sus historias e interconectarlas de un modo sutil. En «Bambú» se narra un viaje de Halfon a la playa a bordo de un Saab color zafiro. Para a comer un sitio en Iztapaca, donde le cuestionan por su identidad nacional, lo que le lleva a cavilar sobre su conflicto de pertenencia con el país:

Yo tampoco pierdo cualquier oportunidad para distanciarme del país tanto literal como literariamente. Crecí fuera. Paso largas temporadas fuera. Lo escribo y describo desde fuera. Soplo humo sobre mis orígenes guatemaltecos hasta volverlos más opacos y turbios. No siento nostalgia, ni lealtad, ni patriotismo, pese a que, según le gustaba decir a mi abuelo polaco, la primera canción que aprendí a cantar, cuando tenía dos años, fue el himno nacional (Halfon, 2016: 40).

⁴ «Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado.» (Vargas Llosa, 2011: 128)

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

Después de comer, Halfon aparca, siguiendo las indicaciones que le dieron en el local, en un terreno que alquila como aparcamiento un indígena llamado Don Tulio. Ve entonces cómo uno de los hijos de don Tulio sufre una especie de ataque epiléptico y es encerrado por sus padres en una jaula de bambú para que no moleste. Halfon se aproxima a la jaula y observa al hijo, que presenta algún tipo de tara física y mental, y piensa en su situación privilegiada como parte de la burguesía guatemalteca mientras toca los barrotes de la jaula.

Pensé que mientras yo podía tomarme un día libre y conducir dos horas de la capital a una playa del Pacífico para nada más darme un baño, este muchacho era prisionero de algo, acaso de la maldad, acaso de la bebida, acaso de la demencia, acaso de la pobreza, o acaso de algo mucho más grande y profundo. [...] Quería sentir el bambú en mis manos, la tibieza del bambú en mis manos, la realidad del bambú en mis manos, y así no sentir tanto mi indolencia, ni la indolencia de un país entero (Halfon, 2016: 45-46).

Este monólogo, si bien puede relacionarse con la anterior reflexión en torno al conflicto de pertenencia, tiene implicaciones mucho más profundas que se explicitan en «El lago». Este cuento se desarrolla a través de escenas que tienen como escenario el lago Amatitlán, en el que también transcurren los acontecimientos de *Duelo*, novela que se centra en la investigación del presunto ahogamiento del niño Salomón, el hermano de su padre, al que también se alude al final del texto. En ambas obras se reitera, desde una óptica distinta, una misma escena en la que Halfon y su hermano se encuentran dos guerrilleros muertos flotando sobre las aguas del lago, así como se profundiza en la degradación del lago debido a la contaminación medioambiental. El lago se convierte en un símbolo de la huella devastadora de la guerra en el país y en la memoria de Halfon: las aguas azules y claras que recordaba en su infancia se revelan, a su regreso, como verdes y sucias; los lujosos chalets instalados en sus orillas son ahora meras ruinas, lugares abandonados cuya presencia fantasmal recuerda tiempos mejores. En una de las escenas de «El lago», se nos revela información muy valiosa que amplía lo planteado en «Bambú» y nos permite ubicar los acontecimientos de este último cuento en un marco temporal muy concreto. Halfon tiene veinticinco años, lleva varios años en Guatemala y no ha conseguido adaptarse, sufre una crisis existencial que lo llevará a estudiar Filosofía y Letras y, posteriormente, a convertirse en escritor. Conduce por las calles de la ciudad en el Saab color zafiro que le ha prestado un amigo, trata de huir al mar para aclarar sus ideas. Las calles están cortadas y debe desviarse por una carretera que pasa por el lago; ese mismo día, el Gobierno de Guatemala y los guerrilleros de URNG firman la paz tras treinta y seis años de conflicto armado. El marco temporal durante el que se desarrolla «Bambú», como se puede deducir por este dato, es el 29 de diciembre de 1996. Los pensamientos de Halfon sobre su conflicto de identidad y su

Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

propia indolencia y la de todo el país adquieren una nueva dimensión: la historia oficial de la nación, la intrahistoria y la propia historia de Halfon se comunican entre sí, dando cuenta de la realidad total de Guatemala y de cómo los grandes acontecimientos no significan nada para aquellos que viven presos de sus problemas y miserias.

Otra relación de continuidad, aunque en este caso a un nivel más simbólico que narrativo, se da entre los cuentos «Sobrevivir los domingos» y «Domingos en Iowa», incluidos en *Signor Hoffman* y *Un hijo cualquiera*, respectivamente. En «Sobrevivir los domingos», Halfon viaja a Nueva York para recibir el dinero de la Beca Guggenheim que le han concedido y, de paso, acudir a un famoso concierto gratuito de parlor jazz que una mujer llamada Marjorie Elliot organiza todos los domingos en su apartamento para ennoblecer la memoria de su hijo, quien falleció en ese día de la semana, a través de la música. Para Marjorie, este concierto es «una manera de sobrevivir los domingos» (Halfon, 2016: 104), esos días en los que el peso del recuerdo es insoportable. Por el camino, Halfon conoce a Shasta, una mujer afrodescendiente que, al verlo perdido, decide guiarlo hasta el apartamento de Marjorie. Ambos establecen una buena relación: cuando entran al edificio en el que se encuentra el apartamento, Shasta le confiesa a Halfon que algunos domingos ayuda a Marjorie con el concierto como una forma de honrar la memoria de su hijo, también fallecido. Suben en ascensor y, tras detenerse en la planta de destino, Shasta anuncia que su parada está en el último piso, que sus caminos se separan. Cuando Halfon le dice que pensaba que iba al concierto también, Shasta responde: «Hoy no, dijo. Hoy, dijo, sobrevivo sola» (Halfon, 2016: 104). El cuento concluye con ambos dándose la mano, cada uno a un lado del umbral de la puerta del ascensor: esta escena simboliza el punto en el que se encuentran una madre que ha perdido a su hijo y un hijo que todavía no ha sido padre, los dos separados por distintas realidades. En «Domingos en Iowa», Halfon ya se ha convertido en padre y acude con su hijo todos los domingos a escuchar un concierto gratuito que se celebra en el auditorio de la facultad de música de la Universidad de Iowa, donde da clases como profesor invitado. Padre e hijo establecen un vínculo a través de la música, que refuerza los lazos afectivos entre ambos. Un domingo, al llegar al auditorio, se enteran de que el concierto ha sido suspendido; paseando por el edificio, ven un piano de cola Steinway en una sala y Halfon aprovecha para enseñar a su hijo las notas musicales. Su hijo le pregunta el porqué de los nombres de las notas musicales, y como Halfon no cree que entienda la explicación oficial, responde que «las teclas blancas habían recibido esos nombres de sus padres, las teclas negras» (Halfon, 2022: 119). El padre nombra al hijo, le otorga una música particular que le define y forma parte de

una sinfonía de vida, de una historia propia que, a través de la conexión con las otras, adquiere nuevos significados. Cuando le pregunta que por qué la primera nota musical se llama do, Halfon le dice que «porque toda la música del mundo suena por primera vez los domingos» (Halfon, 2022: 119). Esta respuesta, quitando el elemento humorístico presente en el juego de palabras del que se sirve el narrador, posee tanto un carácter mítico/religioso (es un domingo el día en el que concluye el Génesis), como una conexión temática y simbólica con «Sobrevivir los domingos»: toda la música del mundo suena por primera vez los domingos, el día en que se recuerda a un hijo muerto, el día en que padre e hijo estrechan su relación afectiva.

Estos dos ejemplos son una buena muestra de la capacidad de Halfon para establecer vasos comunicantes entre sus textos y ampliar sus significaciones aprovechándose de elementos ya planteados anteriormente. De esta forma, Halfon se convierte en un sastre que teje, mediante hilos casi imperceptibles, los retazos de una gran novela.

4. CONCLUSIONES

La *novela en marcha* de Eduardo Halfon se construye como una superestructura en la que los distintos textos dialogan entre sí y conforman una sola unidad. En ella, como en un *rizoma* deleuziano, las historias van desplazándose y engendrando otras a medida que el proyecto se expande. Las estrategias intratextuales de las que se sirve el autor, entre ellas la digresión, crean continuos puntos de fuga a través de los que las historias crecen, se vuelven independientes y finalmente se imbrican las unas con las otras. Cada entrega, cada cuento, es un capítulo o fragmento provisional de la *novela en marcha* y como tal es susceptible a modificaciones y recontextualizaciones que replantean constantemente su papel dentro del proyecto, que se revela como un manuscrito o borrador cuyas partes Halfon va publicando según las escribe. La fragmentariedad de la *novela en marcha*, influida por la memoria infantil de su autor, el nomadismo y la música jazz, configura un puzzle narrativo cuyas piezas el lector atento debe ir uniando para conformar el relato de una vida, de un narrador-personaje que va saltando entre recuerdo y recuerdo sin saber muy bien qué es lo que está buscando. Su herencia judía, que rechaza y ansía a partes iguales, produce en el narrador un sentimiento de desarraigo, de desgarramiento, que incide en la estructura del proyecto: la fragmentariedad y la digresión no son solamente estrategias textuales de las que se sirve el autor para componer su obra, sino que reflejan los conflictos identitarios que en ella se abordan. La *novela en marcha* se justifica así como una obra coherente, en la que todos sus componentes tienen una clara

correlación entre sí y responden a una estrategia totalizadora en la que nada es dejado al azar y que los dispone como las partes de un engranaje en el que cada mínima pieza cumple una función indispensable. Los recuerdos de Halfon, hilvanados por la ficción, revelan no solo la forma de entender el mundo del escritor, sino también la realidad de una época en la que todo cambia y se reconfigura constantemente, dificultando la conformación de la propia identidad, que se fragmenta y divide en múltiples pertenencias. Un hijo que se convierte en padre, un judío que reniega de su religión mientras lleva una existencia errante, un exiliado que no encuentra un lugar al que llamar hogar: todos estos elementos en constante transición y conflicto significan una obra, la *novela en marcha*, que solo puede entenderse en profundidad si comprendemos la vida y el método de trabajo de Halfon, que sigue construyendo un gran proyecto literario cuyo fin aún no se vislumbra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARCHINO, Matías (2013), «Los cuentos de Eduardo Halfon: Hiperrelato y Autoficción», *Lejana: Revista crítica de narrativa breve*, 6, pp. 1-13.
- BRAIDOTTI, Rossi (2000), *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- CASA DE AMÉRICA. «Eduardo Halfon, mi obra es una novela en marcha», Youtube. Disponible en Internet: [\[https://www.youtube.com/watch?v=0c4I1rMPV6w&t=163s\]](https://www.youtube.com/watch?v=0c4I1rMPV6w&t=163s) (06/06/2018).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2002), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- DURANTE, Erica y HAVENNE Maude (2021), «La obra en «matryoshka» de Eduardo Halfon: un proyecto global», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXVII, n°. 274, pp. 265-287.
- GALINDO, Rose Marie (2015), «La pirueta de Eduardo Halfon como escritura nomádica», *Istmo: Revista virtual de estudios culturales y literarios centroamericanos*, 31.
- HALFON, Eduardo (2008), *El boxeador polaco*, Valencia, Pretextos.
- HALFON, Eduardo (2016), *Signor Hoffman*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- HALFON, Eduardo (2018). *Biblioteca bizarra*, Madrid, Jekyll and Jill.
- HALFON, Eduardo (2019), *El boxeador polaco*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- HALFON, Eduardo (2022), *Un hijo cualquiera*, Barcelona, Libros del Asteroide.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, England, Basil Blackwell.
- PIGLIA, Ricardo (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Besay Sánchez Monroy (2025), «Intratextualidad y rizoma en la novela en marcha de Eduardo Halfon», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 239-251.

SUAU, Nadal (2014), «Monasterio» [en línea], *El Español*. Disponible en internet [https://www.elespanol.com/elcultural/letras/novela/20141031/monasterio/6749706_0.html] (31/08/2015).

VARGAS LLOSA, Mario (2011), *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Alfaguara.



«MENGUE», DE ANA MARTÍNEZ CASTILLO

EDICIÓN DE CLARA SIMINIANI LEÓN
<https://orcid.org/0009-0008-3411-9022>
siminianileon@unistra.fr

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ (PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS,
LITERARIOS Y TEATRALES) / UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

y nos tumbamos a esperar a que empiece
el viaje al más allá.
Pero no empieza hasta que empieza.

«Mengue», Ana Martínez Castillo

Hay algo en los relatos de Ana Martínez Castillo del orden de la sensación. Siguiendo a Gilles Deleuze, entiendo la sensación como la captación de fuerzas latentes que el arte consigue volver visibles: «non pas rendre le visible, mais rendre visible»¹ (2002: 57). Representar lo oscuro no es lo mismo que hacerlo perceptible en la experiencia estética y, por extensión, vital. Esto es algo que Martínez Castillo tiene incorporado en su forma de vivir el mundo, y que por ello inunda su narrativa:

Me considero una autora oscura y también hay un reflejo de algo más, porque, dicen, una debe escribir siempre sobre lo que conoce. Existe una parte de imaginación y otra de actuación. En mi caso, lo oscuro lo llena todo y pienso que una debe salir al mundo a la búsqueda de la sensación. [...] [A] mí me gusta mirar detrás del velo. Experimentar. Vivir algunas aventuras. Cuando [...] animo a los lectores a sacar del armario la pala, no estoy usando una frase publicitaria sin más: la tengo, tengo la pala. Lo inquietante, como digo, es una actitud vital, una forma de ver la vida, una fascinación genuina (en Del Río, 2021: s.p.).

¹ «No representar lo visible, sino hacer visible» (traducción mía).

De ahí que sus cuentos estén atravesados por tensiones que van más allá de la representación narrativa, puesto que generan afectos que atraviesan el cuerpo del lector, transformándolo. De entre estos afectos, el preferido de la autora parece ser el miedo; un miedo que, de nuevo, se sitúa más allá de lo puramente diegético y que golpea a lo largo de la lectura. Reléase, en este sentido, la cita con la que se abre esta publicación. Así comienza la incursión al más allá del protagonista de «Mengue», el relato inédito cedido por Martínez Castillo al que se dedica esta edición crítica y que se podrá leer tras este prólogo. La cita con la que comienzo mi reflexión es un claro ejemplo del camino que uno emprende al leer los cuentos de la autora: el lector intuye que en algún momento le secuestrará la sensación de lo oscuro, pero no tiene ningún control sobre ella. La sensación —el viaje— no empezará «hasta que empiece», y lo hará sin llamar a la puerta e instalándose confortablemente en el sofá.

La obra de la autora ha sido estudiada desde diversos ángulos, aunque ciertos aspectos son recurrentes en las lecturas críticas disponibles. Uno de los más importantes, por ejemplo, es la presencia de lo monstruoso en tanto que metaforización a su vez de nuestros miedos y de nuestros deseos más ocultos (Roas, 2019: 30). Tampoco pasa desapercibido el equilibrado juego que Martínez Castillo lleva a cabo con el terror y el humor, como indica Aránzazu Calderón Puerta cuando se refiere al «monstruo ominoso (e hilarante)» (2022: 464). El humor, por cierto, suele venir de la mano de un lenguaje caracterizado por la «maestría en el uso de la oralidad» (Roas, en Martínez Castillo, 2021: 8), rasgo bastante característico del estilo narrativo de la autora. De igual importancia son las inquietudes existenciales y políticas que emanan de los cuentos y que apuntan «al gran tema de la identidad, a otras preocupaciones del ser humano y a críticas a nuestras sociedades actuales» (Álvarez Méndez, 2022: 130).

Todos estos elementos marcan los cuentos de sus dos libros de relatos publicados hasta la fecha: *Reliquias* (2019) y *Ofrendas* (2021), ambos editados por Eolas ediciones. Es notable el constante esfuerzo de la autora por subvertir la hegemonía de lo real (en Bermejo, 2024: 213) y el canon de las convenciones que forman la lente a través de la cual miramos el mundo. Se trata de honrar una y otra vez esa fascinación por lo oscuro que ella confiesa tener; de generar un viaje de sensaciones que raptan al lector no tanto desde un quimérico intento de racionalización de lo irreal como desde su experiencia, alejándolo —aunque solo sea un poco— del sólido cemento de «la dictadura de lo real» (en Del Río 2021: s.p.). Y una vez que empieza el viaje, la duda se queda a vivir en el interior de uno. Desafío a cualquier

lector a abrir *Ofrendas* una noche y a leer el primer cuento titulado «Huecos» para luego cerrar el libro y acto seguido desplazarse por su casa a oscuras. Si bien el susodicho lector podría repetirse que el dios de los huecos no es más que una ficción, las sensaciones movilizadas por el cuento le llevarían a intuir, no sin ciertos sudores fríos, que la realidad también lo es. Ahí reside la potencia de la sensación que coloniza las certezas del lector y cristalizan la duda en el tiempo. En mi caso —y miedosa como soy—, confieso que se acabaron los paseos nocturnos.

Resulta evidente entonces que la sensación de lo inquietante no es algo estático, sino que el viaje se establece como un «devenir» a través de las fuerzas que se inscriben en el cuerpo del lector (Deleuze, 2002: 39). Hay un antes y un después, por lo que la temporalidad deviene elemento esencial en la percepción del miedo, que puede, además, transmitirse de generación en generación. En efecto, al nacer, el ser humano recibe en herencia un cuantioso puñado de miedos incrustados directamente en su cuerpo que, a su vez, transmitirá a su descendencia. Es lo que se conoce como «miedos atávicos», que sobreviven desde nuestros antepasados remotos. Se trata de terrores o inquietudes que son alimento de lo fantástico, y que aparecen desplegados en la narrativa de Ana Martínez Castillo.

Más allá de la pervivencia del miedo en el tiempo, lo cierto es que la cuestión de la temporalidad es importante en los relatos de la autora, aunque aún no ha sido muy comentada. Obsérvese, como bien indica David Roas (en Martínez Castillo, 2021), el juego con los títulos de sus dos libros de cuentos. *Reliquias* remite, como indica la etimología del término, a aquello que queda del pasado. En este caso, las reliquias son miedos ancestrales (Esteban Erlés, en Martínez Castillo, 2019) traducidos en invasiones, apariciones de espectros o seres inquietantes: es la vuelta de *lo otro* con el fin de subvertir el presente. En *Ofrendas*, en cambio, el foco no está puesto en el pasado sino —si se me permite la metáfora gramatical— en el modo subjuntivo, muy relacionado con el futuro: me refiero a la virtualidad y potencialidad del misterio. Etimológicamente, *ofrenda* significa «que ha de ser ofrecido» (DLE, <<https://dle.rae.es/ofrenda>>) o «traer a cambio» (Diccionario Etimológico Castellano). En ese «a cambio» burbujea la contingencia de la duda y el poder de lo (im)posible, como ella misma indica: «Me fascina terriblemente el acto de ofrendar, de ofrecer u ofrecerse a algo que es apabullante y superior a ti, el hecho de entregarse al misterio, mucho más si ese misterio es tan terrible que podría destruirte» (Martínez Castillo, 2021: s.p.).

Tanto las reliquias que vuelven del pasado como las ofrendas que se lanzan al abismo de un futuro incierto aparecen enmarcadas en espacialidades concretas que atrapan el tiempo

y lo detienen. La arquitectura del horror es tan fascinante como aterradora en «Más allá S.L.», cuento que cierra *Reliquias* y en el que el espacio del más allá —que se puede visitar cual parque temático— concentra al mismo tiempo todas las épocas del mundo, y en ellas viven los fantasmas. Huelga decir que los relatos de Martínez Castillo no están poblados únicamente por fantasmas, sino que se lleva a cabo una rica declinación de entes amenazadores atados a un espacio-tiempo particular que pareciera resonar con los conceptos de no-lugar y no-tiempo. En varios cuentos de *Reliquias* como «Elvira» o «Más allá S.L.», los monstruos deciden volver de esas espacialidades y temporalidades atópicas en busca de otras personas a las que llevarse con ellos, entre otras cosas para compartir con alguien la condena de la soledad eterna. Aunque otras veces, como en «Paciencia», parecen hacerlo por el puro placer de ver su paciencia recompensada: «en el bosque había cosas. Cosas antiguas. Cosas muertas que esperaban» (Martínez Castillo, 2019: 51).

En contraposición, algunos cuentos de *Ofrendas* como «Huecos» o «Catoptromancia» no implican tanto el desplazamiento del ente sobrenatural como el del propio humano que se adentra —se ofrece— en espacialidades de la otredad pasando a formar parte de una temporalidad desconocida que pertenece al ya aludido campo de lo virtual. Por otro lado, no es inusual que el momento de contacto con la otredad se caracterice por una interrupción súbita de la percepción del paso del tiempo por parte de los personajes, como si el mundo se detuviera. Esa sensación de segundos detenidos es particularmente eficaz en «Madre Larva», donde la descripción de la imponente madre larva —«su carne, su pelo, sus ojos» (2021: 58)— consigue fijarse en la retina del lector. En este y otros cuentos, por cierto, la animalidad abyecta de los insectos pululando en el bullicio resuena con lo dicho por Julia Kristeva, para quien la abyección es todo aquello que perturba una identidad o un orden y que sobrepasa los límites. La filósofa ofrece como ejemplo paradigmático el cadáver, ya que encarna la muerte infestando la vida (1980: 12). Los cuerpos podridos, los gusanos, las hormigas... son una manifestación explícita del paso del tiempo carcomiendo la solidez del cadáver de forma irrevocable.

También en «Madre Larva» hay un elemento que me interesa rescatar puesto que volveremos a encontrarlo en «Mengue», y es la exploración del estado alterado de conciencia en el que, por definición, se trastorna la experiencia subjetiva del espacio-tiempo. En ambos relatos se accede a dicho estado gracias al consumo de una sustancia, aunque en otros cuentos —pienso en «El nido» (*Reliquias*) y «Ofrendas» (*Ofrendas*)— los personajes no necesitan ningún tipo de estupefaciente para experimentar aquello que poco dista de la locura y que

genera en el lector esa particular sensación a medio camino entre la incompreensión y la intranquilidad. En estos dos cuentos es el relato que los propios personajes se narran sobre ellos mismos y sobre su mundo lo que les conduce a la ejecución de lo inconcebible. En otras ocasiones, la autora va más lejos y engendra una ruptura en el seno mismo del lenguaje. Por ejemplo, en «Llena eres de gracia» (*Ofrendas*) —pero no solo— asistimos a la transgresión de la coherencia sintáctica en un rezo hartamente inquietante: «Dios te salve, María, llena eres de gracia llena eres llena eres llena eres llena eres llena eres llena eres llénanos» (2021: 109). El desgarramiento del tejido verbal del cuento y el desbordamiento de las palabras sirve para mostrar por sí sola la progresiva e irreversible pérdida de control de los personajes. El uso de estas estrategias desautomatizadoras permite a la autora llevar a cabo una implícita reflexión sobre el poder de la palabra en la (de)construcción de realidad. De hecho, son frecuentes los homenajes a las palabras del pasado y a los clásicos de una literatura —a menudo fantástica o esotérica— que parece estar destinada a desaparecer en el futuro. Es más, en «Reliquias» (*Reliquias*), «Madre Larva» y «Cántico» (*Ofrendas*), las tramas se sitúan en un futuro indeterminado —con posibilidad de ser leídas en clave distópica— para cuya sociedad los libros son símbolo de suciedad y arcaísmo, aunque no siempre para los personajes protagonistas, como las jóvenes que en «Cántico» viven hechizadas ante el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

También el protagonista de «Mengue» siente fervor hacia las palabras del pasado, aunque en este caso se trata de la *Historia del Espiritismo* de Arthur Conan Doyle. «Mengue» es, recordemos, el cuento inédito de Ana Martínez Castillo disponible a continuación. No me detendré en exceso en su análisis; querría preservar el placer de la sorpresa que espera al lector de estas líneas. Sin embargo, sí quisiera hacer algunos comentarios previos, ya que, en mi opinión, gran parte de los elementos expuestos en las páginas anteriores aparecen concentrados y expuestos aquí con un alto dominio narrativo.

Las primeras líneas anuncian el tono de lo que está por llegar al relegar la explicación científica de la realidad a un segundo plano y priorizar el acercamiento espiritista de Conan Doyle o la experiencia de la música, la locura o la oscuridad. Frente a la racionalización que no duda de sí misma, este comienzo remite al puro sentir, de ahí que el resto del cuento sea toda una experiencia de la incertidumbre. En este sentido, el personaje del Loco resulta esclarecedor, ya que encarna la deformación psíquica sufrida al haberse visto sacudido por la percepción de aquellas fuerzas invisibles que nos rodean. El paso del tiempo no conducirá a

una progresiva cordura del Loco: acceder a cierto tipo de información puede causar daños irreversibles y permanentes.

La experiencia de lo real del narrador homodieético —cuya voz se caracteriza por una marcada oralidad— también va a verse modificada. Es entonces cuando aparecen los huecos, motivo recurrente y esencial en la narrativa de la autora que representa los agujeros que se cuelean en nuestra idea de lo real y que lo fantástico disfruta tanto sugiriendo en sus líneas. Sin embargo, «Mengue» no plantea únicamente la existencia de oquedades en la trama de realidad. Martínez Castillo dilata el juego con el lenguaje que había empezado a entreverse en algunos de sus cuentos anteriores al instalar los huecos en la propia superficie verbal. Estamos ante un excelente ejemplo de lo que Mery Erdal Jordan (1998) llamó «fantástico de lenguaje», en el cual la transgresión no es provocada tanto por un suceso perceptivo como por un acontecimiento en la propia retórica del discurso. Así —y retomando la idea de sensación que ha articulado este trabajo— la pérdida de puntos de referencia espaciales y temporales del personaje es visibilizada desde la experiencia al provocar en el lector sensaciones que remiten a un estado alterado similar al del personaje, y ello gracias al desconcierto que provocan los jirones sintácticos y los pliegues verbales del cuento.

Basten estas páginas como breve introducción a la asombrosa y cualitativa narrativa de Ana Martínez Castillo, y como prefacio de la historia que se despliega a continuación. No quisiera haber revelado algunos de sus secretos y con ello haber favorecido la amortiguación del golpe de la sensación. El pliegue de lo fantástico no puede ser dócil. Hay tanta inquietud como placer en emprender un viaje que empieza *cuando empieza* y que nadie sabe cuándo acaba.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2022), «El discurso subversivo de Patricia Esteban Erlés en el contexto de lo fantástico feminista», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 125-143.
- BERMEJO, Javier Ignacio Alarcón (2024), «Lo sublime, lo siniestro, lo abyecto, lo terrible. Entrevista a Ana Martínez Castillo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 12, n.º. 1, pp. 211-214.
- CALDERÓN PUERTA, Aránzazu (2022), «“Mi vieja es una zombi”. Humor y feminismo en el relato “El amor de una madre” de Ana Martínez Castillo», *eHumanista: IVITRA*, 22, pp. 461-475.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil.
- DEL RÍO, Isabel (2021): «“Soy muy partidaria del sagrado derecho de la mujer a ser cruel, malvada, a ponerse de parte de la herida. En las antípodas de esa imagen patriarcal y típica de “la madre que cuida y protege”. Entrevista a Ana Martínez Castillo», en [https://www.libros-Clara Siminiani León (ed.) (2025), «“Mengue”, de Ana Martínez Castillo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 252-267.

prohibidos.com/entrevista-ana-martinez-castillo-autora-editora-inlimbo-libros-prohibidos/] (03/03/2025).

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, «Ofrenda», en [<https://dle.rae.es/ofrenda>] (08/03/2025).

DICCIONARIO ETIMOLÓGICO CASTELLANO EN LÍNEA, «Ofrenda», en [<https://etimologias.dechile.net/?ofrenda>] (08/03/2025).

ERDAL JORDAN, Mery (1998), *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.

MARTÍNEZ CASTILLO, Ana (2019), *Reliquias*, León, Eolas Ediciones.

MARTÍNEZ CASTILLO, Ana (2021), *Ofrendas*, León, Eolas ediciones.

ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

ROAS, David (2019), «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, vol. 81, n.º. 161, pp. 29-56.

MENGUE*

ANA MARTÍNEZ CASTILLO

Dicen los libros que la vida se genera a partir de enzimas. Elementos químicos. Células simples que terminan por evolucionar en células complejas. Aminoácidos. Proteínas. Desarrollo de miles de millones de años. Que somos partículas, dicen. Pura carne y puro cuerpo. Materia orgánica que, cuando acaba su ciclo, se convierte en nada.

Dicen los libros que un pequeño mono africano evoluciona y termina por ser, al cabo de un porrón de tiempo, un ser humano. Todo cerebro. Conexiones neuronales complejas que se mueren y son polvo.

Me río de lo que dicen los libros. Me río de la ciencia. Somos espíritu. Somos alma. Tiene que existir un más allá por cojones. Lo afirman las letras de Momo. Lo afirma Conan Doyle y Conan Doyle es el puto amo. Lo gritan las voces que escucha el Loco cuando se mete un par de rayas. La evidencia está por todas partes. En el aire que respiramos. En la oscuridad que queda cuando se cierran los párpados.

Por eso hay que desechar los dogmas materialistas con los que siempre nos han educado. Lo que nos hacían aprender en la escuela. Lo que repiten a todas horas los programas de la tele. Abrir los ojos y ver lo invisible. Imaginar el otro lado. Saber que existe. No dudarlo. Leer a Conan Doyle comprendiendo lo que dice. Comprendiendo. Porque está lleno de verdades y revelaciones.

El libro lo trajo el Loco cuando se fue tres meses con la comunidad de tipos raros esos. Buscaban lo espiritual e iban por ahí abrazando árboles, entonando canciones a la luz de la hoguera y narrando cuentos antiguos, relatos de cuando la gente no desechaba lo invisible, de cuando el Libro de Libros (que lo llamaban así, contaba el Loco) era verdad y ley. Ellos tenían uno y lo leían. Escuchaba el Loco recitar la Biblia cada noche y eran palabras que daban vueltas una y otra vez dentro de su cabeza. Él solo había ido allí porque conoció a un tipo que se llamaba Mike y lo convenció. Le dijo que iba a flipar y el Loco lo único que quería en la vida era flipar. Colocarse y flipar. Irse de su casa un

* «Mengue» es un cuento inédito de Ana Martínez Castillo y en consecuencia publicado por primera vez en la revista *Cuadernos de Aleph*.

Clara Siminiani León (ed.) (2025), «“Mengue”, de Ana Martínez Castillo», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 252-267.

tiempo y alucinar y para eso lo mismo le valía aquel tipo que se llamaba Mike, los tíos raros o cualquier otra cosa del mundo.

—El caso es que ahí estaba yo —contaba el Loco— escuchando una y otra vez testimonios que hablaban de Dios. Y venga y venga Dios hasta en la sopa. Hasta que dijeron lo de las almas, tíos, lo de las almas de los que habían sido muertos, tíos, de los que habían sido muertos.

Y eso fue lo que al Loco le hizo clic. Lo que le petó la cabeza. Entrar en contacto con el Misterio, y lo decía así, como en mayúsculas. El Misterio. Con mucho énfasis y ojos abiertos.

—He visto lo invisible, tíos. Lo invisible. Las ánimas de los seres que pululan a nuestro alrededor, por todas partes.

Prepara una raya para cada uno y sigue el Loco de nuevo con su relato, de cómo lo descubrió, de cómo se introdujo muy dentro de su ser la palabra «alma» viviendo entre los tipos raros esos y que sabía con certeza que el espíritu existía, que habitaba dentro del cuerpo, que el cuerpo era como un arcón cerrado y que, si el cuerpo se moría, el arcón se abría y salía el alma. Y estaba el mundo lleno de espectros de difuntos, a nuestro alrededor, por todas partes. No podíamos verlos porque el más allá era inmaterial, imperceptible al ojo humano. Teníamos los sentidos limitados, nuestra naturaleza nos negaba la capacidad de ver las cosas invisibles, pero esas cosas invisibles existían, aunque no las viéramos. Eso era así.

Y resultaba que los tipos raros esos tenían más libros además de la Biblia. Tenían volúmenes antiguos que habían robado y escondido, que sabían de memoria porque necesitaban que lo espiritual perviviera.

—Y se reían en la noche de la ciencia —contaba el Loco—. Fumaban yerba y se reían. Comían setas alucinógenas y se reían. Se descojonaban de las lecciones que se aprendían en la escuela y de los documentales y de la difusión científica y despreciaban todos los pilares de nuestro siglo moderno, tíos, todos los putos pilares de nuestro siglo moderno.

Fue entonces cuando el Loco descubrió la *Historia del Espiritismo* de Conan Doyle, se la guardó en la mochila y nos la trajo. Para que también descubriéramos todos los secretos y veneráramos lo incorpóreo como el resto de la humanidad venera las

partículas subatómicas y las cadenas de ADN. Con fervor. Con auténtico, puro, ilimitado fervor.

Lola le da de nuevo al *play* y escuchamos el quinto disco de Momo otra vez. El más oscuro, el más hermético. Rasga el aire la guitarra eléctrica. Golpea con rabia la batería. Canta Bastian Momo con su voz quebrada, rota por el humo de todos los infiernos. «Caduca la semilla, hierve el hielo. / Se acelera la muerte y vienes tú. /Vienes tú a llevarte lo certero. /Pica la retina que cercenas. /Se entreabren las almas en la noche, /viajan rápido los muertos. /Viajan rápido en la retina de la noche. /En la lengua abierta. /Viajan rápido y vienes tú. /Vienes tú».

Put a loca poesía en la retina de la madrugada. La música y Conan Doyle. Hablar con los difuntos. Intentar la comunicación. Dejarse abrazar por el misterio y saber que es invierno y suena Momo, golpea Momo, se encabrita Momo como los caballos de los muertos. Put a loca poesía, tío.

Clara tararea mientras fuma. Se ríe y el Loco también se ríe y la besa. Celebremos el amor que viven. Un amor demente y fúnebre.

Pau agarra una cerveza y me la pasa. Abriremos los sepulcros. Así se entrega uno a lo oscuro y yo me entrego. Me entrego. Con todas las sabias palabras de los libros, con todas las canciones, con todas las drogas del mundo para abrir los ojos.

El Loco saca el libro. Vamos a repasar la *Historia del espiritismo* una vez más. Mientras la noche vuela ahí fuera, en la ciudad luminosa y limpia y tecnológica y científica y los médicos operan personas y los cuerpos se abren y un cáncer se extirpa y una arteria se cose y un microchip zumba e Internet conecta a miles de millones de personas como la luz conecta los ojos de las moscas y las televisiones y los ordenadores y las placas y los cables y las partículas y los átomos y las células y la santa, limpia, luminosa innovación de todas las tecnologías no sabe nada de los muertos y nosotros, sí.

Nosotros, sí.

Y dice Conan Doyle que uno muere solo. Lo lee el Loco con voz grave. Uno muere solo y está solo y queda nada más que la obra cumplida. Y no sabemos nosotros qué es la obra cumplida porque está todo por cumplirse. Sí sabemos que se fallece sin compañía, que es la defunción un evento solitario. Dice Conan Doyle que se puede hablar con los fantasmas. Lo dice. Él ha hablado con ellos y es un señor muy serio.

Nosotros también queremos charlar con los espectros. Saber cómo es el más allá. Imagina Lola que el otro lado es un lugar oscuro, un lugar sin lugar. Un no espacio donde flotan los espíritus y nos ven y nos escuchan y lo saben todo de nosotros, los vivos. Y suenan sus voces lejanas a través de la radio. «Estoy aquí», dicen los muertos. Aquí. Aquí. Entre nosotros. Pon a grabar en una noche silenciosa y podrás oírlos. Lo hemos hecho muchas veces. En cementerios. En fábricas abandonadas. En ruinas de sanatorios. Solo tienes que ir, darle al botón de *rec* de tu grabadora o de tu móvil o de lo que te dé la gana y formular las preguntas. «¿Quiénes sois?», pregunta Pau. «Almas». Almas, tío. Dicen que son almas de difuntos. ¿Cómo es el otro lado? «Dimensional». Dimensional, tío. ¿Qué es eso, tío? Me parece un flipe. En serio. Un flipe. ¿Cómo es el otro lado? «Precioso», dicen las voces marcando en un susurro cada sílaba. Pre-cio-so. Dicho como un aliento cantado, como un vaho que se extiende, como si te lo dijeran al oído. Pre-cio-so. Qué flipe. De verdad, qué puñetero flipe.

Querría saber cómo es de verdad el más allá. «Os lo he contado mil veces», insiste el Loco mientras enrolla un billete y se mete en el cuerpo otra raya. La droga hace que el Loco entre en bucle. Se le engancha el cerebro a menudo. Desde siempre. Desde que lo conocemos. Entra en bucle el Loco y suelta:

—Escucha, tío, escucha bien lo que te digo, tío, que yo lo he visto, tío, lo he, el otro lado, tío, he visto el más allá, escucha, lo he visto, digo, tío, escucha bien, escucha bien, escucha visto, lo he visto, lo he bien, tío, he visto el más allá, el más allá, el más allá.

—Que sí. Pero Loco, ibas muy pedo. ¿Cómo puedes saber que fue verdad? Si en el retiro aquel con los tipos raros esos te metiste un montón de mierda, ¿cómo puedes saber que es verdad?

Y el Loco abre los ojos y reproduce de nuevo su bucle como el que vuelve a poner una y otra vez el disco de Momo. Y se mueve muy rápido e impresiona lo que dice y ahora va a ser imposible del todo sacarlo de ahí, atascado el cerebro en lo que vio. Porque afirma el Loco que se puede viajar al otro lado. Que se puede ir y volver. Que viaja tu mente y no tu cuerpo, que tu mente vuela a donde quiera que esté el otro mundo, traspasa las dimensiones o yo qué sé y el caso es que ves y hueles y sientes el más allá como si fueras un alma más, un alma difunta que acabara de llegar a las puertas del Hades. Pero no estás muerto, no. Solo estás colocado, colocadísimo, puestísimo

hasta las cejas de una sustancia que se llama mengue y que sirve para viajar al mundo de los muertos.

El Loco sigue y sigue y lo escuchamos como el que tiene puesta la radio, con su bucle de fondo. Y Clara dice que oye, por qué no comprobamos si es verdad lo que cuenta el Loco, si se puede ir al otro lado, que lo mismo es verdad y tenemos en un momento la experiencia total de nuestras vidas, la que marcará un antes y un después y lo cambiará todo para siempre jamás. Y a mí, allí en la noche, con Momo y el Loco en bucle de música ambiental, me parece una idea buenísima. A ver por qué no. Si el Loco pudo en la comunidad de los tipos raros esos, a ver por qué no vamos a poder nosotros viajar al reino de los muertos y volver, conseguir mengue y volver.

Así que Pau llama al primo. No es tan tarde como para que no conteste. Apenas es la una y queda por delante una madrugada entera. Siempre está atento a llamadas intempestivas. El primo contestará y Pau marca su número.

—Oye, primo. Oye, ¿dónde se pilla? ¿Dónde se pilla mengue, primo? ¿Te suena, primo? Mengue. Sí, ahora. Hoy. Esta noche, primo. Pregun. Sí. Pregunta por ahí, primo. Pregun. Sí.

El primo dice que llama luego. Que tiene que indagar porque no le suena. Pero que conoce a un tipo que lo mismo sí. Y una media hora más tarde el primo llama y dice que hecho. Que el tipo aquel conocía a otro tipo que conocía a otro tipo que conocía a otro tipo y este último conocía a un gitano que le ha dicho que si queremos pillar mengue, que vayamos. Pero que vayamos ya, que si tardamos la jefa se va a enfadar y no nos va a vender nada. «¿Y cuánto cuesta?», oigo que pregunta Pau. Cuesta 50 pavos. Vale. 50 pavos cuesta ir al mundo de los muertos. El más allá a 50 pavos de distancia. Ponemos 10 cada uno. Ponemos 10 y lo probamos todos y vamos juntos de visita al inframundo. De visita. A ver cómo es aquello. Y luego volvemos cuando se nos pase el pedo como hizo el Loco cuando estuvo con los tipos raros esos.

De manera que Pau y yo vamos. Y las chicas se quedan en el sótano escuchando el bucle endemoniado del Loco que sigue con la misma cantinela. Arranca Pau el coche y salimos zumbando al barrio de los gitanos. Veloces como los muertos, apretando el acelerador y pasando todos los semáforos en ámbar.

Aparca Pau en las afueras del barrio y en una esquina nos está esperando el gitano que conoce al tipo que conoce al tipo que conoce al tipo que conoce al primo. Y nos

lleva a un edificio medio en ruinas, un edificio igual a las otras quinientas noventa y nueve viviendas del barrio de los gitanos, destartado, cochambroso, repleto de basura por ahí como el que no quiere la cosa. En la noche helada brillan las hogueras en el descampado y ladran los perros y la calle y los portales están de bote en bote de hombres con cadenas de oro al cuello y mujeres en bata que nos miran de primeras, pero que luego hacen como si no estuviéramos.

Nos lleva el gitano por las escaleras de un portal hasta un piso que tiene la puerta abierta y que huele a cocido y lejía y orines de gato y allí hay una anciana sentada frente a una mesa camilla, una anciana ancianísima que sonrío y no tiene dientes. Nos dice que pasemos y pasamos. Y el gitano se queda en la puerta, de pie, vigilando. A la gitana no se le mueve ni un pelo del moño blanco. Habla despacio, pero nosotros vamos deprisa. Como los muertos viajando por la voz de la gitana, pausada, pastosa, llena de babas. No se entiende lo que dice. No se le entiende casi nada porque habla con una mezcla de varios idiomas o no pronuncia o el aire se le escapa entre las encías peladas. Y me parece entender que dice que vamos a morir, que la cosa no es para payos, que es ritual, y que se puede, pero no, se puede solo si se sabe, pero que bah, qué le importa a ella si unos payos se mueren, bah, venga, la guita y fuera de aquí cagando leches.

Así que nos vamos de vuelta al sótano del Loco, donde todo sigue tal y como lo dejamos, con el Loco a lo suyo y Lola y Clara bebiendo y tarareando, y nos reciben con los brazos abiertos preguntando que si ya. Si lo tenemos. Claro, claro que lo tenemos. Pau se lo saca del bolsillo. Enseña lo que la vieja nos ha dado, y es una crema maloliente dentro de un tapón de botella de plástico, envuelta en una platilla. Tiene pinta extraña, pero da igual. Da igual si es la puerta para el mundo de los muertos. Y dice el Loco que sí, que es así, que el mengue tiene ese aspecto inquietante, que lo hacen los gitanos en sus casas, sepa Dios mezclando qué, y que hay que frotarse un poco en las encías, tumbarse y esperar. «Que no pasa nada, tío, no pasa nada, yo lo he, tío, yo lo he, ido y vuelto, y era igual, igual, tío, ido y vuelto con los tipos raros esos, yo lo he».

Si lo dice el Loco, la verdad, ya da más confianza y es Lola la primera que moja el meñique en la pasta asquerosa y se frota las encías. Luego Clara, luego Pau, luego el Loco y luego yo, hasta que se acaba el mengue y nos tumbamos a esperar a que empiece el viaje al más allá. Pero no empieza hasta que empieza. Con la boca dormida y un cosquilleo

en la punta de los dedos y una sensación como de que se te quedan rígidas las piernas y no puedes moverte nada, pero nada.

Y de pronto me da un poco de miedo por si me muero de verdad. Por si me muero y no hay mundo de los muertos. Porque si uno palma y hay un más allá, bueno. Pero si resulta que después de todo no hay, es una putada muy gorda. Una putada. Y yo no quiero que me pase nada. No quiero morirme en serio. Y me da mal rollo. Muy mal rollo esa sensación de boca dormida y piernas heladas, a pesar de que la sangre golpea fuerte dentro del corazón y yo la oigo, la oigo, la oigo. A pesar del nervio que me recorre. De los oídos que zumban. De cerrar los ojos y ver la luz. La luz esa que dicen que ven todos los que están muertos. Y antes de la luz oigo a Clara que se ríe, oigo al Loco que se mueve acomodándose en el suelo y me pregunto si los veré cuando entre, si estarán todos al otro lado de la luz o si se viaja solo. Si aquí se viaja solo igual que se muere solo. Todo puede ser. Puede ser cualquier cosa.

Y de pronto sospecho que no tenía que haberme metido esta mierda. Que ha sido un error. Una mala idea. Que, además, tendríamos que haber dejado a alguien vigilando, por si hay que llamar al 112, alguien que nos observe con el teléfono en la mano por si el 112. El Loco, por ejemplo. El Loco se podría haber quedado vigilando. Por si algo va mal, por si algo, por si emergencias. Porque qué. Porque si tengo que ir solo, entonces qué. Si se me quedan las piernas rígidas, entonces qué. Si me muero de verdad, qué. Qué.

Presto atención a mi corazón y lo escucho. Y hace pum, pum, pum. La sangre circula y creo que respiro. Creo. Creo que respiro, pero veo la luz. Y si giro la cabeza, me veo como desde lejos, como desde arriba, tirado en el sofá mugriento del sótano del Loco, y los otros también están tirados, por ahí tirados, y parece como si estuvieran muertos, muertos en realidad, fríos y rígidos y muertos bien muertos. Pero no, seguro que viajan. Seguro que van de camino también hacia la luz. Y voy hacia la luz. Blanca. Tan blanca. Blan. Es blan. La luz. Y entro. Blan. Entro. Y estoy ya en el más allá. Debo de estarlo.

Y el más allá resulta que es igual que el sótano del Loco, pero vacío. No hay nadie. No hay nadie en el sótano. Pero tiene que ser el más allá. Tiene que serlo. Si no, qué. Qué. Si no a ver a dónde cojones he ido. Y escucho mi corazón por si me he muerto. Pum, pum, pum. Está ahí. Sigue estando. Sigue circulando la sangre en las venas.

Pum, pum, pum. Igual de rápido que antes. Y no hay espacios entre los pums. No hay huecos en el sonido de la sangre golpeando. Y diría que el pecho sube y baja. Diría, pero no sé.

Así que camino por el sótano. Sin que esté el Loco y sin que esté nadie. Y sé que eso es el otro lado. Lo sé ahora seguro. Resulta una certeza que me alcanza. Es el otro mundo y escucho un susurro. Escucho un su. Susu.

Abro la puerta del sótano y salgo a los campos blancos. A los camp. Y se presentan.

Dicen que hola.

Dicen qué tal.

Dicen has de caminar un rato y luego párate. Dic. Dicen.

Enfila el camino ese tal y como puedes enfilarlo y gira al otro lado de la casa donde está. Sí, sí. Donde está.

Gira un poco y entra en el hueco. Gir. Un poco. En el hueco, que, aunque es estrecho, cabes.

Caben las almas todas, pero la tuya no. Dic uno. La tuya es un poco más grande. Vas a tener que estrecharte. Tú. Estréchate para caber en el hue.

Y luego no bebas ni comas nada ni si te ofrecen. No be ni co. Nada. Ni si te ofrecen.

O si no, puedes ensanchar tu alma rara que tienes rara y no volver a caber por el hue. De vuelta. Para volver por el hue. Si es que quieres volver. Si no quieres. Dicen. Si no quieres co y be de lo que te den las manos que dan. Y te quedas dentro del hue.

Pero volverás hasta que no pare el pum, pum, pum. Mientras siga el pum, pum, pum, mientras el pum, pum, pum.

Si es que quieres volver. Dicen. Si te quieres quedar. Para el pum. Si te quieres quedar para el pum pum, pum.

Y enfilo el camino que sé enfilarse por los camp blancos, y giro un poco por donde sé girar hasta la casa y el hue, y estrecho para caber y las veo y me miran y las ve y me miran, me miran, me mi.

Y me dan pan, pero no lo toco. Y me dan agua negra agua y no la toco. Y digo que quier volver. A casa. Volver. A casa.

Pero dicen sigue.

Dicen vas a verlo todo.

Y pum, pum, pum sigue.

Dentro del hue. Aquí estamos dentro del hue.

Las almas adelgazadas todas. Como tú. Como tu alma rara dentro. Dic. Estás raro. Estás. No co ni be ni si te dan. Las manos que dan. Estás raro. Dicen.

Y dejan que pase a través del hue hasta un espacio que no es espacio que no es hue. Pum, pum, pum. Mientras toque. Mientras siga. Y vas a vernos.

Has venido a estar aquí un rato. Un tiempo. Tu alma rara. Dicen.

Pero no hablan por bocas. Ni hablan por dientes. Son delgadas. Mucho. Much.

Y ahora te lo vamos a revelar. Te lo vamos a dec.

Has venido con tu pum, pum, pum. Te lo vamos a decir todo, todo, todo.

De los hue, del frío. Del susu. Te lo vamos a decir del pum, pum, pum.

Lo que hay detrás del hue.

El pum, pum, pum.



**EL TIEMPO DE NUESTROS DÍAS, ESTE RITMO QUE NOS RECORRE.
ENTREVISTA A MARIBEL ANDRÉS LLAMERO**

JORGE ARROITA

<https://orcid.org/0000-0002-4131-8803>

jorgegfa@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA / UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Maribel Andrés Llamero es poeta, investigadora y profesora universitaria, habiéndose especializado en el estudio del bilingüismo literario luso-español. Es licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (2006), Filología Hispánica (2006), consiguiendo el Premio Extraordinario de Grado, y Filología Portuguesa (2010), así como doctora (2023) por la Universidad de Salamanca con la tesis *Poesía y galantería en la comunidad interliteraria peninsular. Edición crítica y estudio del arte de galantería (1670) de D. Francisco de Portugal*. Durante su doctorado, ha recibido una beca FPI y ha realizado diversas estancias internacionales (Buenos Aires, Lisboa, París, Río de Janeiro), impartiendo clases, charlas y seminarios con distintas instituciones. Desde 2017, trabaja como Profesora Asociada en la Universidad de Salamanca (Departamento de Filología Moderna, Área de Filología Gallega y Portuguesa). Forma parte del grupo de investigación Estudios Portugueses y Brasileños, y en la actualidad imparte clases tanto en el Grado en Estudios Portugueses y Brasileños, como en el Máster de Escritura creativa en español, con el desarrollo de su investigación dentro del proyecto «Arcadia Babélica: usos del castellano, competencias plurilingües y cambio de paradigmas identitarios en las academias portuguesas del Antiguo Régimen», en el ámbito del estudio filológico del bilingüismo literario luso-español en los siglos de oro peninsulares. Como

poeta, aparte de haber participado en diversas antologías y revistas de creación, ha publicado los poemarios *La lentitud del liberto* (Maclein y Parker, 2018), *Autobús de Fermoselle* (Hiperión, 2019; XXXIV Premio Hiperión), *Los inútiles* (Isla Elefante, 2022) y *80.000 soldados de terracota* (Isla Elefante, 2024). Asimismo, ha sido finalista en concursos como el Premio de poesía Gerardo Diego (2015), el Premio Internacional de Poesía Pilar Fernández Labrador (2016), el Concurso de microrrelatos Universos mínimos, o el Concurso internacional de poesía Al aire de tu vuelo (2017), entre otros. También ha formado parte del comité editorial de la revista *Cuadernos de Aleph*.

Jorge Arroita: ¿Por qué el tiempo siempre nos ha parecido algo tan importante? (por ejemplo, subordinando el espacio u otros aspectos vitales bajo él) ¿Qué puede tener, que lo haga tan interesante o misterioso?

Maribel Andrés Llamero: Tal vez porque nada existe fuera del tiempo, ¿no? Hasta el espacio que mencionas, cuando lo imaginamos —o lo pensamos—, tengo la sensación de que lo hacemos, que lo recreamos, más como un «momento» —es decir, un espacio en un tiempo determinado—, que como lugar en sí.

Por lo que respecta a nosotros mismos, el tiempo es la «materia» que nos conforma, lo que nos atraviesa a todos los niveles. Por esto la ligazón que establecemos con él es muy especial, es muy extraña. Sabemos que solo somos tiempo —y tiempo fugaz— y, pese a todo, vivimos de espaldas a él, temiendo, por ejemplo, cosas como la repetición, los días iguales, el abismo de lo que no se termina —ficciones todas—. Al mismo tiempo habitamos el presente siempre en relación al pasado o al futuro, cuando el único instante que existe es este que se acaba cuando yo termino de escribir esta frase.

Somos, exclusivamente, en relación al tiempo y, de hecho, cargamos con nosotros un elemento que nos pone en diálogo con ese tiempo, con el tiempo vivido, que es la memoria, que, por suerte o por desgracia, es tan imperfecta que encima nos cuenta las cosas de otra manera, y nos habla del pasado desde coordenadas distintas.

Jorge Arroita: ¿Cómo afecta el tiempo al tiempo? ¿Cambia nuestra concepción de él a lo largo de la historia? Y en tal caso: ¿qué diferencias observas (actualmente) frente a otras nociones anteriores?

Maribel Andrés Llamero: Desconozco íntimamente las nociones de tiempo a lo largo de la historia, pero sí pienso mucho, como te decía antes, en la relación que guardamos con el tiempo que es tiempo vivido, tiempo, voy a decir, individual. La esperanza de vida,

Jorge Arroita (2025), «El tiempo de nuestros días, este ritmo que nos recorre. Entrevista a Maribel Andrés Llamero», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 268-274.

mucho mayor que en otras épocas, establece un vínculo muy directo, y diferente, con nuestra idea de ese tiempo —como también sabemos que lo guarda con otras concepciones, otros constructos sociales—. Pero, yendo más allá, la cultura —pienso en la letra escrita, en la historia, en la literatura, memoria «adquirida»—, que hace las veces de esos recuerdos personales que decía antes, pone en diálogo los hechos, los eventos, nos hace partícipes de una temporalidad mayor que la nuestra propia, y ayuda a comprender el desarrollo social e histórico. El tiempo ayuda a comprender el tiempo.

Jorge Arroita: ¿Cuál es tu concepción (particular) del tiempo? ¿De qué formas crees que te afecta o te implicas más en él, sobre qué aspectos o desde qué sentidos tiendes a proyectarlo (consciente o inconscientemente)?

Maribel Andrés Llamero: Yo siempre he tenido, no sé bien porqué, una enorme conciencia de finitud. De la mía, pero también de todo lo que me rodea. Es algo que supongo que para algunos puede ser sumamente perturbador, para mí hace las veces más bien de consuelo y, sobre todo, se convierte en motor vital, una especie de urgencia no ansiosa sino feliz, una exaltación del momento, que me ayuda a vivir reconciliada con las cosas, incluso con el aburrimiento. Y esta es una cuestión muy visceral.

Es curioso, porque durante la mayor parte de mi vida no usé reloj, por decisión propia —sí, he claudicado—, no me gustaban los ritmos del tiempo ajeno en la muñeca. Y, al final, supongo que esos ritmos siguieron siendo ajenos para siempre, porque ahora, quizá gracias a eso, o por culpa de eso, más bien, llego tarde a todas partes. Puede ser que nunca haya asumido, corporalmente, —intuición atrofiada—, cuál es la duración real de las cosas, cuánto duran cinco minutos, que es mi medida perfecta, para mí todo se hace —spoiler: no— en cinco minutos.

Jorge Arroita: ¿Dónde ubicarías la importancia del tiempo en tus lecturas? Es decir: ¿en qué autores crees que ese motivo/coordenada tiene una relevancia especial para ti, o en su defecto para la historia de la literatura?

Maribel Andrés Llamero: Es una pregunta muy compleja, pero por sintetizar, diré que a mí me interesan todos los textos, sobre todo poemas, que defienden la lentitud, es una de mis obsesiones, frente al vértigo o la rapidez. Obras que defienden la mirada, la presencia, el habitar el momento. Es algo que me parece lo natural en el ser humano, lo otro es tierra de bárbaros, puro artificio. Esa euforia acelerada en que vivimos —y a la que, claro, me someto; no sin una inútil resistencia— es algo en lo que no me reconozco. De hecho, diré

que en la poesía una a veces parece capaz de diferenciar, como lectora, cuando algo se ha escrito desde el reposo de los días y cuándo desde la urgencia.

Jorge Arroita: ¿Crees que el concepto de tiempo tiene una afectación y/o inscripción notable en tu escritura? ¿Cómo afecta el «ritmo del tiempo» en el «ritmo del poema»?

Maribel Andrés Llamero: A la primera pregunta, yo creo que sí, absolutamente sí. Antes te hablaba de la sensación de finitud, hablaba de la vida sin reloj, de un compás que es ajeno. Creo que en muchos de mis poemas ese es un poco el tema, la voluntad de reapropiarnos del tiempo. Me angustia vitalmente esa prisa que decía antes, en la que estamos todos inmersos, esa idea además de la productividad.

Por otro lado, a lo que también comentas, para mí el propio poema —la lírica por encima de otros géneros— es la literatura de la pausa. Probablemente, además, también sea el género que más lentamente debe leerse y, es más, también aquel donde, además de la palabra, el silencio es importante al mismo nivel —el silencio que, desde otra perspectiva, también es tiempo; ralentizamos voluntariamente la lectura—. Y es justamente en esa pausa de los poemas donde suceden grandes cosas, como en la vida. Es que en la lentitud sucede la vida, no en la rapidez, que al final solo es vida se escapa.

Jorge Arroita: ¿Por qué la «lentitud» (del liberto)? [*La lentitud del liberto* (2018), Macleín y Parker] ¿Cómo se relaciona el ritmo de nuestra sociedad actual con el ritmo de sus ficciones?

Maribel Andrés Llamero: Me encanta que digas «el ritmo de sus ficciones», me encanta esa expresión que igual algún día te robo —previa petición de permiso, claro—. Esa es un poco la idea, sí, que hay un ritmo en nuestro modo de vida que forma parte de una ficción, de una invención, que violenta —en mi opinión— nuestros propios ritmos, nuestra propia necesidad. Pienso por ejemplo en los tiempos que exigen y se necesitan frente a los eventos más trascendentes de la vida, el nacimiento —la maternidad—, la muerte de los seres queridos, e incluso, desde una manera muy feliz, el nacimiento del amor. Uno sufre una pérdida y tiene dos o tres días libres, se espera que abandones —maquinalmente— el dolor para producir, porque, además, si sufrieras mucho, tienes opciones médicas para sobrellevarlo o, más bien, para ocultarlo —un poco *Un mundo feliz*—. O si tu hijo enferma, no puedes faltar al trabajo —puedes si dispones de la posibilidad y la opción de pedir un día libre de manera urgente y sobrevenida; pero esos días tampoco son infinitos, ni esa opción existe siempre—. Es una vida en la que se nos asemeja más a la máquina que a lo humano, ¿no? Es terrible.

Jorge Arroita (2025), «El tiempo de nuestros días, este ritmo que nos recorre. Entrevista a Maribel Andrés Llamero», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 268-274.

El liberto es lento, por eso ese nombre, porque es alguien que es libre de manera nueva, que también mira las cosas de un modo diferente. Y el liberto, además de asumir la lentitud, asume el tiempo de una manera radicalmente opuesta. Entiende que este, como decía al principio, atraviesa los cuerpos, y no pasa nada, es natural, entiende que cada situación vital tiene su propio proceso, y lo asimila, lo hace suyo y con-vive con ello.

Jorge Arroita: ¿Cómo se proyectan los ritmos del campo (siega y recolección) en la escritura de tus poemas? ¿Qué significaciones e implicaciones crees que guarda dicha correlación? [*Autobús de Fermoselle* (2019), Hiperión]

Maribel Andrés Llamero: Son ritmos naturales, ¿no? Y eso es lo que me interesa. Ritmos que se nos imponen porque «así es la vida», y que no admiten nuestras prisas —esto que digo ahora sería un poco discutible, porque la ciencia puede acelerar algunos procesos y hasta producir alimentos en laboratorios—. Porque, además, todo lo que no se hace a tiempo, en el momento justo, se malogra. Y me encanta esa idea, porque también nos sirve para entendernos a nosotros mismos, e incluso el amor: lo que no se hace a tiempo, lo que no surge, nace, en el momento justo, se malogra.

Es el mismo ritmo que me interesa, a decir verdad, en el resto de poemarios, y que también es un poco la velocidad de un autobús que va parando, si es necesario, en muchos pueblos.

Jorge Arroita: Siguiendo la estela del *Autobús*: ¿cómo afectan las ideas de «trayecto» y de «mirada» en el procesamiento o proyección de la temporalidad?

Maribel Andrés Llamero: Fíjate que, sin haber leído esta pregunta, te hablaba de ello en otra cuestión anterior. Para mí en un trayecto es importante, mental y físicamente, adueñarse del camino. No significa que no viaje en avión, que no me guste hacerlo; pero desde un punto de vista «espiritual» parece una cosa más propia ir perdiendo un paisaje y adentrándose en otro, haciéndolo nuestro a través del cuerpo —y el cuerpo puede ser exclusivamente la mirada, no hace falta «caminarlo» y sufrirlo con los pies, que sin duda sería aún mejor—. Como si el movimiento fuera —y debiera ser— una cosa más orgánica, un «todo el cuerpo abandona este lugar». Creo que alguna vez todos hemos tenido la sensación de ser «trasplantados» de un lugar en otro, y sufrimos un *jet lag* que no siempre consiste en problemas para dormir, es que aquello que somos se mantiene atado aún a otro lugar. Es esa cosa mágica que a todos nos gusta de «ayer estaba comiendo en Tokio y hoy estoy durmiendo en Salamanca», que tiene un lado francamente perturbador.

Jorge Arroita: Sobre la cuestión de la memoria: ¿cuál es (para ti) su relación con el tiempo?, ¿cuál su uso o utilidad?, ¿cuál su virtud y cuál su pecado?

Maribel Andrés Llamero: De nuevo veo que en este diálogo en diferido hemos estado haciendo reflexiones conectadas, lo cual me alegra. La memoria, como decía antes, es un poco la herramienta del tiempo. Si no existiera, el tiempo tampoco lo haría. Viviríamos en un presente eterno que, a decir verdad, y como vemos en quienes pierden los recuerdos, convertiría la vida en algo inhabitable. Se pierde la idea de continuidad, se deja de comprender el todo, quiénes somos —que se define también por lo que hemos vivido, e incluso por lo que estamos intentando vivir—, nuestro «ser en el tiempo». Así es que la memoria es algo maravilloso —que a mí me gustaría tener en mayor cantidad—; si bien sabemos que su principal pecado es que depende de nuestra sentimentalidad, que no es una máquina que graba, sino que es «nuestra» máquina que graba, que ella «es» nosotros y comparte nuestros ojos y nuestra percepción de las cosas.

La memoria en ese sentido, podríamos decir que es el tiempo traducido en lenguaje y en silencio.

Jorge Arroita: ¿Guarda alguna relación de peso el tiempo con la inutilidad? [*Los inútiles* (2022), Isla Elefante] ¿Cuál es la función de lo inútil? ¿Hay potencia o movimiento en la inutilidad? ¿Cuál? ¿Por qué?

Maribel Andrés Llamero: Absolutamente, y también guarda relación con ese liberto que decíamos antes —el liberto, si algo es, es fundamentalmente inútil—. Lo inútil es más que un gesto, es precisamente también la liberación de lo impuesto, de ese mundo que se entiende a sí mismo en términos de una mal entendida —esto es importante señalarlo— productividad. Lo inútil es acción porque lo inútil es detonador, reivindica su existencia —no su utilidad, sino su existencia así, tal y como es—, lo inútil muestra otra realidad, otro modo de entender las cosas, y esa es su pequeña revolución. El que se dedica a lo inútil, para los muchos, desperdiciará su tiempo —su tiempo libre a veces, en otros casos hasta su vida—, pero quién sabe si no se está adueñando de él.

Jorge Arroita: ¿Por qué los «soldados de terracota»? [*80.000 soldados de terracota* (2024), Isla Elefante] ¿Cuál es su relación metafórica con el pasado, la pérdida y el silencio? (y en paralelo, con el paso del tiempo y con la memoria)

Maribel Andrés Llamero: Los soldados, estos soldados, son también bien inútiles en la función que se les ha asignado, son la única legión que no lucha hasta la muerte, sino que defiende la vida y la protege; son una legión de amor. Son esos soldados precisamente

Jorge Arroita (2025), «El tiempo de nuestros días, este ritmo que nos recorre. Entrevista a Maribel Andrés Llamero», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 268-274.

una memoria y son un relato —relato siempre compuesto de palabras y silencios—. Los soldados están aquí para narrar los últimos días, los primeros días y establecer un peculiar juego con la memoria: yo decidí, en este momento fundamental de mi vida, no dejarle a ella sola la tarea de recordar lo que pasó, a su modo y manera habitual —caótico—, sino que le di permiso para que entrara en diálogo con la poesía y pusiera un poco de orden estético en todo esto que es ya pasado y que, sin embargo, aún convive conmigo. Ese, el de la poesía, es el lenguaje, reposado, que mejor me hace entender.



AGUSTINA LARREA (COMP.), *UNA INTIMIDAD DISCRETA*, BUENOS AIRES, GODOT, 2025, 113 PP.

En pleno fragor de la República de Weimar, Walter Benjamin confiesa que «la libertad de hablar se está perdiendo. Antes era evidente que las personas que mantenían una conversación se interesaban por su interlocutor» (Benjamin, 2011: 25). La época actual, donde las huellas del período weimariano, antesala de la catástrofe, se tornan particularmente evidentes y anticipatorias, nos conmina a defender los intercambios, los diálogos y las conversaciones con todas las fuerzas posibles. Un libro, precisamente, puede ser un leño para el fuego de una conversación (cf. Zaid, 1992). Y aquí tenemos un libro que nos brinda conversaciones, muy particulares, que nos cederán sitio para seguir hablando. *Una intimidad discreta* reúne cartas o, mejor dicho, emails transcritos que no sólo nos permiten conocer algunos vericuetos de la vida de sus creadores, sino que nos llevan a mirar nuestros días con una renovada atención.

El volumen contiene cinco cruces de cartas entre reconocidos autores y autoras que giran respectivamente alrededor de cinco ejes. Juan Mattio y Ricardo Romero se preguntan a propósito de la realidad; Mercedes Halfon y Fernanda Nicolini expresan sus dilemas frente al dinero; Tamara Tenenbaum y Betina González arriesgan hipótesis sobre la fama; Cynthia Edul y Romina Paula ofrecen pistas para pensar el azar; Sebastián Martínez Daniell y Soledad Urquía dialogan acerca del silencio. Todos estos emails son producto de un pedido que la compiladora, Agustina Larrea, junto a la Editorial Godot, les hiciera en 2023 a estos escritores y escritoras —quienes

ya integran el catálogo del sello— para que generen correspondencias sobre grandes temas en medio de un país y un mundo convulsionados.

A lo largo de la historia hallamos cartas célebres, desde aquellas de Platón, San Pablo, San Agustín, pero también las de Rilke, Zweig y Roth. Hay cartas abiertas como la de Heidegger sobre el humanismo o la de Walsh a las juntas militares. Cartas de amantes, de discípulos y maestros, de colegas, de parientes, de amigos y amigas en el exilio se han multiplicado a lo ancho del mundo. Ya los mensajes por correo de Paul Auster y J.M. Coetzee revelarían una innovación en la edición de los libros de este género. Claro que podemos interrogarnos cómo puede ser hoy en día, en el aciago siglo XXI, un intercambio epistolar. Sabemos que la revolución informática transformó todas las prácticas precedentes de escritura. Durante centurias las cartas manuscritas y, luego, las que fueron hechas a máquina, colaboraron con la producción de un archivo invaluable que nos habilita a rearmar el gran rompecabezas de la cultura. Su soporte en el papel tendría una relevancia inconmensurable en esa discusión. Ahora vemos que la inmaterialidad del material comunicativo define también los modos de escribir cartas (y de guardarlas) (cf. Petrucci, 2018). Así, entonces, nos podemos hacer nuevas preguntas: ¿qué rasgos del carácter se divisan en las cartas que ya no se escriben a mano y que pueden, incluso, estar mediadas por los correctores de los procesadores de texto informáticos? ¿En qué puede consistir hoy la tarea de un epistológrafo? ¿Qué tipos de cartas se perciben hoy —al estilo de la *epistula confessionis*, la *epistula cogitationis*, la *epistula praefationis* o la *epistula doctrinalis* (cf. González Ríos, 2005)—? ¿Se valoran los correos electrónicos hoy por parte de sus usuarios como piezas que den testimonios de sus vidas? ¿Son conversaciones las que se producen en los *mails*? En un contexto donde el arte de conversar se destaca cada vez menos, ¿qué implicancias tiene su rescate, o la valoración de las cartas? Probablemente, el volumen recientemente lanzado por Godot nos ayude a responder algunas de estas inquietudes, a la vez que nos puede otorgar la oportunidad para acceder en sus textos a una vía —no tan— solapada para expresarse sobre la oscuridad de estos días.

Ya las «Palabras preliminares» de Agustina Larrea, quien se apoya en la curiosidad que nos despierta espiar conversaciones ajenas, expone los pasos dados en el amanecer de la edición del libro, reflexiona sobre los intercambios epistolares en general y sobre los contenidos en el volumen en particular. Con una breve descripción de cada apartado, Larrea indica que el libro

invita a hacer una pausa, pero, sobre todo, a «confirmar que, hasta en los contextos más adversos, nadie escribe ni lee tan solo como supone» (Larrea, 2025: 13).

El primer eje del libro es la realidad, y se debate en las cartas de Juan Mattio y Ricardo Romero. Partiendo de escenas domésticas, ambos autores llegarán a discurrir acerca de si lo percibido como un objeto no es solamente la sumatoria de eventos independientes entre sí, la reunión de cosas conocidas y desconocidas arraigadas en nuestra relación con el mundo. Ello involucra, también, a los objetos imaginarios que median nuestras acciones cotidianas. Allí entra, por lo tanto, la pregunta por la ficción. Mattio dirá que es maravillosa porque nos entrena para desconocer, para que se nos revele lo que no es directamente accesible; Romero, complementariamente, llegará a esbozar que la ficción «no narra lo que es irreal, claro que no, la ficción narra la realidad de un tiempo que, de otro modo, no podríamos significar» (ibíd.: 26). Donde la realidad se muestra como inestable, transitoria, inapresable, se abre un gesto poético y político.

El segundo eje es el del dinero, y es abordado por Mercedes Halfon y Fernanda Nicolini. Ambas autoras coinciden en las dificultades que se alzan al hablar del tema, más aún cuando se vuelve criterio para medir la sensibilidad y el arte y domina las prioridades en los regímenes autoritarios liberales actuales. En ese orden, las autoras destacan la necesidad de ponderar la generosidad por sobre el ahorro, la apertura a un clima donde se legitimen los sentimientos. A la vez, queda sugerido en sus palabras el brillo que tienen los oficios que, en principio, no serían útiles, pues es en esa presunta inutilidad donde reside su belleza y su finalidad.

El tercer eje es el del silencio; motivo de disquisiciones de Sebastián Martínez Daniell y Soledad Urquía. Al seguir su itinerario, nos hallamos frente a cuestionamientos a los modos de comunicación imperantes. «No sé si esta comunicación constante pero tan desatenta nos está volviendo a todos un poco más tontos, más desconectados, más abstraídos, en definitiva, si no estamos cada vez un poco más solos, sin momentos de verdadero silencio» (ibíd.: 57), dirá Urquía. El silencio como disposición del espíritu se encuentra en estas páginas con los experimentos de John Cage, los interrogantes sobre el ruido orgánico o con su consideración como —según dirá Martínez Daniell leyendo a Deleuze— posibilidad de crear algo que valga la pena ser dicho. La negación del silencio que se impone en el escenario actual se toca, según este intercambio, con el impedimento cada vez mayor de detenerse, de cavilar, de darse con el vacío

(y son, precisamente, el silencio y el vacío lo que más abunda en el universo). Escribir hasta puede ser un acto que colabore con el silencio necesario, aquel que se da en la lectura y que se enlaza a su vez con lo melódico, lo sonoro y lo musical. Y, añadimos, habría allí un pequeño contrapeso a estas épocas de silenciamiento y mutismo forzado a las disidencias.

El cuarto eje es el de la fama. Betina González y Tamara Tenenbaum protagonizarán este intercambio, en el que se abre la puerta para advertir que «en esta época casi nadie es famoso y todo el mundo lo es» (ibíd.: 85). Se puede gozar de muchísimos seguidores en redes sociales sin tener por eso «fama». Las autoras concordarán en que la multiplicación de esferas socioculturales indefinirá qué es *mainstream* y qué dará reconocimiento. En tiempos en los que la fama no se daba tan masivamente habría, proporcionalmente, más personas famosas. Ambas exploran los matices por los cuales el mercado de la literatura puede estar signado por la fama (se reconoce algunos libros por la resonancia del autor o de la autora más que por su contenido), examinan las nuevas formas de culto y vigilancia de la imagen y hasta se llega a afirmar, como lo hace González, que «de nada sirve la fama si no se está dispuesto a ganarse el desprecio del público» (ibíd.: 90-91).

El quinto y último eje del libro, el azar, es el tópico que se visita en las cartas de Cynthia Edul y Romina Paula. Las autoras vuelven sobre sus pasos biográficos, sus respectivas llegadas (en conjunto) a las artes escénicas y cómo, ya para desarrollarlas, ya en sus contenidos, ellas se han movido con el azar. En estos días, donde todo es objeto de cálculo y de especulación (y nos atrevemos a decir aquí que la sobreabundancia de los juegos de azar responde directamente a ello), el azar por el cual se llega casualmente a un lugar, con el que se hallan facetas de lo afectivo y del disfrute, es motivo de desdén desde los discursos dominantes. Así, convocará Romina Paula: «Invoquemos, desde lo que hacemos cada día, las energías de la belleza, del arte, de la empatía y de la compasión» (ibíd.: 108). Allí se realza el azar como corriente subterránea de sentido que la razón no puede captar —según sostiene Edul—. Es en ese punto que el azar funciona como la disponibilidad para que lo «otro», lo más profundo, lo inconsciente, pueda aflorar; contribuye desde allí con los métodos de escritura y, también, de actuación.

Tenemos aquí un libro de cartas llenas de frescura. La densidad de los temas que son motivos de reflexión se torna, sobre todo, una invitación para escudriñar los pormenores de la

escritura, de nuestros pequeños actos diarios, nuestros modos de percibir, nuestras perspectivas para existir.

ALEXIS ARIEL CHAUSOVSKY

<https://orcid.org/0000-0002-1049-1662>

alexischausovsky@gmail.com

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ENTRE RÍOS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (2011), *Calle de dirección única*, Madrid, Akal.

GONZÁLEZ RÍOS, José (ed.) (2005), *Cartas filosóficas*, Buenos Aires, Quadrata.

PETRUCCI, Armando (2018), *Escribir cartas*, Buenos Aires, Ampersand.

ZAID, Gabriel (1992), «Los libros y la conversación», en https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol16_193_02LbCnvGZd.pdf (1/03/2025).

Alexis Ariel Chausovsky (2025), «Agustina Larrea (comp.), *Una intimidad discreta*, Buenos Aires, Godot, 2025, 113 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 275-279.



**LA INDOMABLE RESISTENCIA DEL ESPÍRITU DE LOS *VENECOS* (2025)
DE RODRIGO BLANCO CALDERÓN**

**[RESEÑA DE RODRIGO BLANCO CALDERÓN, *VENECOS*, MADRID,
PÁGINAS DE ESPUMA, 2025, 160 PP.]**

Venecos (2025), publicado por la prestigiosa editorial Páginas de Espuma, es el octavo libro de Rodrigo Blanco Calderón y su sexto libro de relatos. Está compuesto por una combinación de cuentos inéditos y ya publicados. Lo preceden éxitos aclamados tanto por la crítica como por sus lectores, como su novela *The night* (2016), traducida a cuatro idiomas, que en 2019 le valió el Premio de la III Bienal de Novela Mario Vargas Llosa. Miguel Gomes describe la poética de Blanco Calderón como una de «realismo gótico», propia de «las fábulas del deterioro» (2017: 223). Blanco Calderón posee una «vocación *campy*» (Gomes, 2017: 226) que no sólo se manifiesta a través de un manejo agudo del humor y la parodia, sino por «la iniciativa de vincular lo estéticamente refinado a los gustos de las masas» (Gomes, 2017: 226): la cultura pop se imbrica constantemente en la obra de Blanco Calderón con referencias cultas, ambas a la misma altura, sin jerarquizaciones. Lo cierto es que aunque considero que todas las apreciaciones de Gomes siguen resultando plenamente vigentes para leer *Venecos* —diría, incluso, que en muchos casos son exploradas aquí hasta sus últimas consecuencias—, de lo que verdaderamente habla este libro es de lo que su título anuncia: los «venecos», los venezolanos, esparcidos o no por el mundo. Ser veneco, aunque despectivo para los chilenos, peruanos y ecuatorianos xenofóbicos que enarbolan el adjetivo como un arma para herir a los migrantes que componen nuestra diáspora, es hoy, para muchos de nosotros, causa de orgullo. La reapropiación lingüística no es nueva ni propia: «veneco» pasa a inscribirse en una

larga tradición de vocablos, como «*queer*», «*perra*» o «*maricón*», originariamente despectivos, a los que sus comunidades les han dado una vuelta de tuerca para simbolizar sus resistencias contra el odio y la discriminación, bien sea machista, homofóbica, racial o xenofóbica, como en nuestro caso.

Ser «veneco» significa llevar el «signo Venezuela» (Gomes, 2017: 203) como una herida abierta, eternamente sangrante en nuestros pechos: «Un signo doliente de muchas caras, de distintos ángulos. El grito ahogado del miedo» (Torres, 2023: 66). La consecuencia directa del conflicto socio-político venezolano es evidente: una crisis migratoria transregional en la que se cuentan hoy alrededor de ocho millones de «venecos» desplazados. Nos hemos «transformado en país de emigrantes» (Páez e Hidalgo, 2023: 629) y, en este sentido, no somos diferentes a cualquier otra diáspora que, en su travesía por establecerse en algún lugar del mundo, busca crear (o descubrir para sí mismos) una (¿nueva?) identidad nacional. En esta forma de existencia ha surgido un fenómeno totalmente predecible para cualquiera que se haya encargado de estudiar casos similares en el pasado: un no nuevo sino quizás el primer «boom» internacional de la literatura venezolana. Ahora, nombres como el de Rodrigo Blanco Calderón en todo el centro del boom, son tan propios como internacionales: por primera vez en la historia contemporánea de Venezuela, nuestros «*household names*» trascienden las fronteras de su origen. Así, irónicamente, no sólo en medio de la crisis más atroz de nuestra historia, sino como respuesta directa a ella, «algo bueno está pasando con la literatura venezolana» (Méndez Guédez, 2024: 16): su internacionalización y exportación, que trae consigo, de manera inevitable, la internacionalización y exportación de la venezolanidad como capital cultural (Bourdieu, 2022). Es en medio de esta internacionalización que la mirada del otro nos ha designado como «venecos». Pero lo que le interesa explorar a Blanco Calderón no es la mirada del otro sobre la venezolanidad, sino el extrañamiento que surge en nuestra propia mirada sobre nosotros mismos: el «venequismo» que somos por dentro, o al menos la «condición de veneco» que el autor identifica en su comunidad y en sí mismo. He organizado mi lectura en cinco vectores: el humor, la «necrofilia chavista», la experiencia de ser mujer en Venezuela, el absurdo inherente de la venezolanidad y las relaciones afectivas.

Sabemos, gracias a autores como Tzvetan Todorov, que el humor es una de las estrategias de resistencia elegidas por las personas que viven situaciones «al límite». En este sentido, el humor nos comunica una profunda verdad idiosincrática, tan venezolana como caribeña. Es imposible no trazar las relaciones con autores como Virgilio Piñera o Reinaldo

Arenas: el humor nos ayuda a soportar, procesar y explicarle al mundo la verdad de una «Venezuela abyecta» (Gomes, 2017: 229), insoportable y muy pesada para cargar a costas desde una seriedad discursiva, profunda y afectada. «Carmen y error» es el mejor ejemplo de la efectividad de este recurso: una parodia desternillante de la constante y ridícula fiesta de disfraces de la Revolución Bolivariana, en la que todos pretenden ser —o creen de verdad que son— las reencarnaciones de los próceres de la Independencia, balanceándose en un juego de intrigas constante. El lenguaje barroco, anticuado, lleno de clichés, florituras y cursilerías de mal gusto, transmite a la perfección el espíritu estético de la Revolución Bolivariana.

En esta misma línea carnavalesca, elijo nombrar «necrofilia chavista» a la exploración literaria de Blanco Calderón en torno a los efectos en la población del régimen chavista-madurista —de la que el relato anteriormente mencionado también es partícipe—, en «Homenaje a John Cazale». En él, converge un pequeño relato de la diáspora junto a un acercamiento a la psicología de los verdaderos creyentes del «culto bolivariano» (Torres, 2023: 47-48). En este cuento, en el que nuevamente la cultura pop toma una posición central, la conexión entre la narradora y el cónsul chavista de Aruba toma lugar en un taller para aprender a escribir novelas al estilo de *El Padrino*. Humberto es romántico e idealista, casi al punto de la ingenuidad: un capo de la droga del régimen que, en otra vida, habría deseado ser diferente, honesto consigo mismo. Y ella, mucho más ingenua que él, que sólo puede ver de El Tigre su corazón soñador y sensible, se encuentra transformándose «como un monstruo» (Blanco Calderón, 2025: 42) en Buenos Aires, después de besar en los labios a un amante de cadáveres. La imagen es poderosa y polisémica: en el relato no hay un solo necrófilo.

Dos relatos del libro tienen como centro la exploración de la experiencia de ser mujer en Venezuela. En «Virgen de la impureza», la amistad de la «niña bien» Lorena con Margarita, a quien se encuentra un día en la playa después de mucho tiempo sin verse, resulta en una anagnórisis frente al mar: dos adolescentes de dieciséis años que sufren en la psique los efectos de una sociedad que reprime y castiga desde la infancia el erotismo en la vida de las mujeres, se permiten ser libres por primera vez, después de que Lorena descubre que su madre y ella, en el fondo, son iguales. El reconocimiento y la aceptación de las otras, madre y amiga, abre camino a la ternura y compasión que Lorena empieza a permitirse sentir, por sí misma y por Margarita. En «Leer y escribir», en cambio, el chavismo, atroz y normalizado,

es el telón de fondo del viaje de descubrimiento y auto-exploración que emprende una mujer que decide aprender a leer y escribir para sorprender a su marido. La memoria de Fania, la protagonista y narradora, empieza en el momento en el que es capaz de leer la traición de su marido. Aprender a vivir, para Fania, no sólo significa aprender a navegar las aguas bravas de un mundo machista y clasista, sino descubrir la manera de encontrarse, por fin, satisfecha con su vida en su auto-confesión.

La experiencia del absurdo inherente a la venezolanidad queda reflejada en dos relatos. En «La vejez», que se balancea en las fronteras genéricas que separan el cuento del ensayo, aparece una frase estelar que cifra, en pocas palabras, la disparatada transformación que ha sufrido el país: «En los años cincuenta y sesenta se podía morir por los ideales. Ahora, la subversión consiste en portar determinada marca de zapatos, bolsos o teléfonos celulares y tentar a la suerte» (2025: 115). En «El Extranjero», se traza la relación evidente: la diáspora venezolana, la violencia atroz que llevamos todos por dentro y la famosa novela de Albert Camus, en la que propone, junto con *El mito de Sísifo*, la filosofía del absurdo.

El último eje, el de las relaciones afectivas, constituye, en mi opinión, el más prominente de los vectores del libro. Blanco Calderón no sólo dedica cuatro cuentos a cuatro personas significativas, de un modo u otro, en su vida, sino que elige explorar el imaginario de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, de la que se licenció y en la que dio clases durante varios años, en otros tres cuentos: «La simetría escalena de los suicidios», «Tacones (lejanos)» y «Castel». De los tres se podría decir, además, que continúan con la exploración de la compleja experiencia femenina en Venezuela. «La simetría escalena de los suicidios», dedicado a la fallecida poeta venezolana Caneo Arguinzones, representa el que considero uno de los momentos más álgidos de todo el libro —junto con el extrañísimo y fantástico relato final, «Lobos y castores»—: jugando, esta vez, con la frontera entre la autobiografía y la autoficción, en medio de la falta de sentido de la vida (otra vez, el absurdo camusiano), la simetría se abre paso a través de tres suicidios interconectados de forma inaudita. Inquietante y hermoso, el final del relato revela dos verdades lúcidas, tan ciertas para el protagonista como lo son para los que llevamos la «condición de venecos» a cuestas: que el amor (por una persona, pero también por una tierra perdida) es «en el fondo, una lección rotunda, simple y en absoluto tormentosa» (2025: 86), y que «en condiciones como estas no surge nada. Si acaso, literatura. Imágenes falsas y narraciones vaporosas que no resuelven el enigma de por qué algunas personas se suicidan y otras no» (2025: 87).

Daniela Fuentes Aja (2025), «La indomable resistencia del espíritu en los *Venecos* (2025) de Rodrigo Blanco Calderón. Reseña de Rodrigo Blanco Calderón, *Venecos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2025, 160 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 280-284.

DANIELA FUENTES AJA

<https://orcid.org/0009-0003-1621-5209>

dfuentesaja@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre (2022), *Capital cultural, escuela y espacio social*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

GOMES, Miguel (2017), *El desengaño de la modernidad*, Caracas, *Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*, Caracas, abediciones.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos (2024), «Prólogo en rapsodia», en Juan Cuarlos Méndez Guédez (antol.), *El adiós de Telémaco. Una rapsodia llamada Venezuela: Antología*, Almería, Editorial Confluencias, pp. 15-26.

PÁEZ, Tomás, e HIDALGO, Manuel (2023), «La migración de españoles a Venezuela: la circularidad del capital humano canario (1940-2022)», *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 54, pp. 625-651.

TORRES, Ana Teresa (2023), *La utopía destartalada. Diez ensayos sobre Venezuela, secuencia del vaciamiento*, Caracas, Editorial Blanca Pantin.

Daniela Fuentes Aja (2025), «La indomable resistencia del espíritu en los *Venecos* (2025) de Rodrigo Blanco Calderón. Reseña de Rodrigo Blanco Calderón, *Venecos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2025, 160 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 280-284.



LORENA SAAVEDRA GONZÁLEZ, PATRICIA ARTÉS IBÁÑEZ Y MARITZA FARÍAS CERPA, *EVIDENCIAS 2. LAS OTRAS DRAMATURGIAS*, SANTIAGO, OXÍMORON, 2024, 478 PP.

Según Nuria Capdevila-Argüelles, analizar obras de teatro escritas por mujeres implica:

revelar la historia de ellas y su obra, haciéndola resonar, es decir, mostrando la importancia de redescubrir a nuestras autoras y artistas teniendo en cuenta cómo su condición de mujeres determinó sus voces, sus contenidos, sus vidas y sus silencios (2017: 19).

Trabajar sobre el teatro escrito por mujeres necesita un trabajo previo de documentación contextual, político y social que explique por qué una autora está visibilizada y otra no, por qué una está considerada dentro del canon, mientras que otras no pueden siquiera encontrarse en bibliotecas o librerías.

El Núcleo de Investigación y Creación Escénica (NICE), compuesto por las creadoras Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, se ha propuesto un desafío clave: dar visibilidad a las voces dramáticas de las mujeres chilenas del siglo XX, reconociendo su obra y su influencia en la escena teatral. Con este propósito, NICE ha lanzado el segundo volumen de *Evidencias. Las otras dramaturgias*, publicado en 2024; una antología que recoge obras de once autoras nacionales, cuya producción abarca desde 1918 hasta el año 2000. Esta nueva publicación da continuidad al trabajo iniciado con el primer volumen en 2020 —que es considerado la primera antología de dramaturgas chilenas— y el documental homónimo de 2023.

Fundado en 2018, NICE se define como un colectivo que trabaja para recuperar y visibilizar la labor teatral y escénica liderada por mujeres. Sus integrantes son profesionales

con vasta experiencia en diversas áreas del teatro, incluyendo docencia, investigación, dirección y actuación.

Entre las obras seleccionadas en la antología encontramos *La familia Busquillas* de Elvira Santa Cruz (1918), *Orgullo infundado* de Rosa Idilia Cabrera (1926), *Nina* de Gloria Moreno (1935), *Pan caliente* de María Asunción Requena (1967), *Tela de cebolla* de Gloria Cordero (1972), *Retablo de Yumbel* de Isidora Aguirre (1985), *Tálamo* de Inés Stranger (1996), *La niña descubierta* de Tania Báez Cáceres (1998), *El gran desembarco de las reinas del mambo* de Paulina Hunt y Malucha Pinto (2000), y *Juana de Arco. El misterio de la luz* de Coca Duarte (2000).

Evidencias 2. Las otras dramaturgias se presenta como un esfuerzo inestimable para reconfigurar la historia del teatro contemporáneo chileno, destacando las voces de escritoras que, durante años, han sido relegadas al olvido o la invisibilidad, como lo explica Rubí Carreño Bolívar (2002: 44): «Como el fútbol o el burdel, el campo literario de los años treinta y cuarenta era un espacio de socialización masculina caracterizado por la exhibición y legitimización ante otros hombres de cuerpos también masculinos». Este libro se enmarca en un contexto social y cultural en el que las mujeres han luchado históricamente por ser reconocidas en un ámbito dominado por una narrativa patriarcal. A través de la compilación de textos y reflexiones, *Evidencias 2* celebra la obra de estas dramaturgas. Además, articula un proceso de rescate de memoria colectiva que es esencial para entender las dinámicas de poder y de género en la historia del arte y la cultura.

La memoria, según lo propuesto por diversos teóricos como Elizabeth Jelin (2012: 103), no es una construcción individual, sino colectiva; está tejida a través de las experiencias compartidas de un grupo y se encuentra en constante transformación. La memoria colectiva se construye y se reconstruye según los intereses y las perspectivas del presente. En este sentido, el trabajo de documentación y de memoria que realizan las autoras de *Evidencias 2* no solo documenta figuras literarias ignoradas, sino que también articula un acto de resistencia frente al olvido estructural de las voces femeninas en el teatro, lo que Aina Pérez Fontdevila explica de la siguiente manera:

[la mujer autora] es percibida como un desafío al orden social porque la sitúa fuera del «espacio familiar y privado» [...] en cuanto implica contradecir su naturaleza reproductiva y los ideales de «devoción y abnegación» que se le asocian, escribir convierte a las mujeres autoras en excepciones a las leyes de su «especie» (2019: 31).

En este proceso, la memoria no es estática sino performática: al revisar las obras de estas autoras, *Evidencias 2* genera una reactivación de las prácticas teatrales del pasado que

Julie Martz (2025), «Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*, Santiago, Oxímoron, 2024, 478 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 285-289.

dialogan con las necesidades y urgencias del presente. Esta reactivación es central en el trabajo de memoria, ya que ofrece un rescate del contenido textual, además de una reflexión crítica sobre cómo el teatro puede actuar como un espejo de las luchas sociales y políticas de su tiempo. Una de las características destacadas por las dramaturgas incluidas en *Evidencias 2* es la manera en que sus obras abordan cuestiones profundamente vinculadas con la estructura social, especialmente en relación con la familia, el estado y la iglesia. Estas temáticas recurrentes no solo hablan de los desafíos y tensiones dentro del ámbito privado y colectivo, sino que reflejan las expectativas impuestas sobre las mujeres en la sociedad. Estas obras de teatro nos ofrecen el enfoque femenino que tanto faltaba en los personajes de mujeres imaginados por hombres. No ha de olvidarse que el teatro escrito por hombres ha construido, en gran parte, una imagen de la figura de la mujer enmarcada en contextos patriarcales, objetualizada y vinculada al arquetipo del ángel del hogar. La mujer ha sido relegada a un papel secundario, con personajes y temas que no son más que una reproducción de visiones ajenas, que niegan su verdadera voz. Esta reflexión pone en evidencia la importancia de lo político, sugiriendo que las instituciones teatrales deben incorporar la discusión de género en todos sus ámbitos.

En su introducción, las compiladoras de *Evidencias 2. Las otras dramaturgias* proponen dos ejes de lectura fundamentales para abordar las piezas reunidas: la acción del Estado y el papel de la familia como estructuras que condicionan la vida de las mujeres. El análisis se centra en cómo estas instituciones —acompañadas por «la iglesia, el matrimonio, las escuelas, todas resguardadas por un sistema patriarcal» (2024: 13)— contribuyen a moldear las trayectorias de las mujeres, manteniéndolas relegadas al ámbito de lo privado. Algunos textos permiten observar con claridad el peso del Estado en la vida de las protagonistas, revelando tensiones entre lo público y lo íntimo, así como formas de represión o de exclusión jurídica. Otros abordan la institución familiar como un espacio que reproduce lógicas patriarcales, donde el matrimonio funciona como un dispositivo de control. Esas temáticas ponen de relieve la intención estatal y masculina del siglo XX de mantener confinadas a las mujeres en un espacio cerrado, privado e íntimo definiendo la identidad femenina a partir del citado arquetipo del ángel del hogar. La figura de la mujer como trabajadora y ciudadana, o como madre y esposa, permite representar las opresiones sociales que «han articulado los modos de vida» (2024: 13). Así es fundamental resaltar que la elección de este corpus de dramaturgas no es casual, pues que están marcadas por una clara voluntad de reivindicación. Cuya reivindicación es doble: por un lado, buscan revalorizar el legado de las dramaturgas chilenas

Julie Martz (2025), «Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*, Santiago, Oxímoron, 2024, 478 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 285-289.

históricamente marginadas; por otro, sus textos se esfuerzan en representar, a través de personajes femeninos, las condiciones de vida, las violencias y las limitaciones impuestas a las mujeres de su tiempo. Así, visibilizar estas voces femeninas forma parte de una estrategia para redefinir la autoría artística, especialmente la femenina, cuya presencia en el ámbito teatral ha sido sistemáticamente ignorada. A través de este corpus, también se defiende una autoría comprometida con su contexto social e histórico, que no solo exige visibilidad, sino también reconocimiento pleno.

En su totalidad, *Evidencias 2. Las otras dramaturgas* amplifica la historia del teatro chileno del siglo XX a través de una revisión crítica que honra las contribuciones de las dramaturgas olvidadas. Por ello, me parece ejemplar el trabajo tan necesario que han hecho Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, Francisca Veas Carvacho y la editorial Oxímoron. De este modo, *Evidencias 2* no solo recupera la memoria de estas autoras, sino que también invita al lector a cuestionar los procesos de selección y olvido que han configurado el canon teatral, proponiendo una nueva forma de pensar el teatro en clave de inclusión. Para concluir sobre esa idea, quisiera citar el documental *Evidencias. Las otras dramaturgas* producido por las tres investigadoras y creadoras de la antología:

Llenas de contradicciones, de amor y desamor, de sometimiento y luchas, cada obra es una invitación a ver una parte de la historia, pero también de nuestro presente, una ventana para ver los mundos de las mujeres del pasado y también de las de hoy (2023: min. 50:42).

Como lo escriben también en *Evidencias 2*, el trabajo de NICE propone la publicación y la visibilidad de esas dramaturgas silenciadas y olvidadas (2024: 60): «Por las que ya no están y por las que vendrán» como una evidencia, como una transmisión de una herencia escrita por y para las mujeres.

JULIE MARTZ

<https://orcid.org/0009-0000-0009-1342>

martzj@unistra.fr / julie.martz21@gmail.com

UNIVERSITE DE STRASBOURG

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2017), *Autoras inciertas*, Madrid, Silex Ediciones.

CARREÑO BOLÍVAR, Rubí (2002), «Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal», *Anales de Literatura Chilena*, 3, pp. 43-51, en [\[https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:284320\]](https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:284320) (12/02/2025).

Julie Martz (2025), «Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa, *Evidencias 2. Las otras dramaturgas*, Santiago, Oxímoron, 2024, 478 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 285-289.

- JELIN, Elizabeth, (2012), *Los trabajos de memoria* (1ª ed. 2002), Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN ESCÉNICA (NICE) y RODRÍGUEZ ROSAS, Macarena (2023), *Evidencias. Las otras dramaturgias*, en [<https://www.dramaturgaschilenas.cl/sobre-documental-evidencias-las-otras-dramaturgias/>] (08/03/2025).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2019), «¿Qué es una autora o qué *no* es un autor?», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 25-60.
- SAAVEDRA GONZÁLEZ, Lorena, ARTÉS IBÁÑEZ, Patricia y FARÍAS CERPA, Maritza (2024), *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*, Santiago, Oxímoron.