

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

3.^a ÉPOCA, N.º 29, 2024

POETAS HISPANOAMERICANAS DE LOS SIGLOS XX Y XXI



MONOGRÁFICO COORDINADO POR
MARÍA DOLORES ADSUAR

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

MONOGRÁFICOS DE MONTEAGVDO

1. 1996. «Del cuento a la novela corta»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Manuel Martínez Arnaldos
2. 1997. «Teatro y sociedad»
Coordinador: Mariano de Paco
3. 1998. «Epistolarios y Literatura del siglo XX»
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
4. 1999. «El cuento hispanoamericano»
Coordinador: Victorino Polo García
5. 2000. «Ángel Valbuena Prat y la historiografía literaria española»
Coordinador: José María Pozuelo Yvancos
6. 2001. «El teatro español durante el siglo XX»
Coordinador: César Oliva
7. 2002. «Revistas literarias y Literatura del siglo XX»
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
8. 2003. «Retórica y Discurso»
Coordinadores: Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez
9. 2004. «Cien años con Neruda»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
10. 2005. «El Quijote»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
11. 2006. «El teatro español ante el siglo XXI»
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
12. 2007. «Centenario de El Cuento Semanal»
Coordinador: Manuel Martínez Arnaldos
13. 2008. «Poesía española del siglo XXI»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Luis Bagué Quílez
14. 2009. «Bienvenido, Onetti (1909-2009)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
15. 2010. «Miguel Hernández, cien años después (1910-2010)»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco
16. 2011. «Domingo Faustino Sarmiento en su bicentenario (1811-2011)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
17. 2012. «Menéndez Pelayo, cien años después (1912-2012)»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Francisco Florit Durán
18. 2013. «Poéticas de la brevedad»
Coordinadores: Abraham Esteve y Francisco Vicente
19. 2014. «La Primera Guerra Mundial y el acontecer literario en España: 1914»
Coordinadores: Manuel Martínez Arnaldos y Carmen M. Pujante Segura
20. 2015. «El Quijote (II) cuatrocientos años después (1615-2015)»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
21. 2016. «Bueno Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento»
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
22. 2017. «El camino de Rulfo (1917-2017)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
23. 2018. «Poéticas de la escena hoy»
Coordinadores: Francisco Vicente Gómez y Abraham Esteve
24. 2019. «Caminos y retos de la narrativa española: siglo XXI»
Coordinadores: José Belmonte Serrano y Sagrario Ruiz Baños
25. 2020. «Galdós, novelista moderno, cien años después»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Ana Luisa Baquero Escudero
26. 2021. «Correspondencias entre literatura y pintura: Ramón Gaya e Italia»
Coordinadoras: M.^a Belén Hernández González y Carmen M.^a Pujante Segura
27. 2022. «El traje que vestí mañana». Cien años de *Trilce* (1922-2022)
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
28. 2023. «Mariano Baquero Goyanes, Magister de Poética» (1923-2023)
Coordinador: Francisco Vicente Gómez
29. 2024. «Poetas hispanoamericanas de los siglos XX y XXI»
Coordinadora: María Dolores Adsuar

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES
3.^a ÉPOCA, N.º 29, 2024

POETAS HISPANOAMERICANAS DE LOS SIGLOS XX Y XXI

MONOGRÁFICO COORDINADO POR
MARÍA DOLORES ADSUAR

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGUDO

3.ª ÉPOCA, N.º 29-2024

Director: Jesús Montoya Juárez (Universidad de Murcia)

Consejo de Dirección: María de los Ángeles Rodríguez Alonso (Universidad de Murcia); María José García Rodríguez (Universidad de Murcia)

Consejo editorial: María Dolores Adsuar Fernández (Universidad de Murcia); Yannelys Aparicio Molina (Universidad Internacional de La Rioja); Macarena Areco (Universidad Católica de Chile); Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia); José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia); Pablo Brescia (Universidad de South Florida); Antonio Candelero (Universidad Católica San Antonio); Ezequiel De Rosso (Universidad de Buenos Aires); Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada); Héctor Hoyos (Universidad de Stanford); Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo); Mauro Jiménez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid); Sara Molpeceres Arnáiz (Universidad de Valladolid); Daniel Nemrava (Universidad Palacky de Olomouc); Carmen Pujante Segura (Universidad de Murcia); Sagrario Ruiz Baños (Universidad de Murcia); Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia); Jeffrey Zamostny (Universidad de West Georgia).

Consejo asesor: Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen y Open Universiteit Nederland); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid); Ana Baquero Escudero (Universidad de Murcia); Trinidad Barrera López (Universidad de Sevilla); Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza); Víctor Bravo (Universidad de Los Andes); Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia); Yiyang Cheng (Universidad Fudan); Frank Estelmann (Universidad de Frankfurt); Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia); Aníbal González (Universidad de Yale); Alexis Grohmann (Universidad de Edimburgo); Gustavo Guerrero (Université Cergy-Pontoise); Itziar López Guil (Universidad de Zurich); Edmundo Paz Soldán (Universidad de Cornell); Elide Pittarello (Università Ca' Foscari); Julio Premat (Université de Paris 8); Eduardo Ramos-Izquierdo (Université de Paris Sorbonne); Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata); Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia).

Fundador de la Revista: Mariano Baquero Goyanes (Universidad de Murcia)

Director Honorífico: Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)

Comité de Honor: Mariano de Paco de Moya (Universidad de Murcia); Abraham Esteve Serrano (Universidad de Murcia); María del Camen Hernández Valcárcel (Universidad de Murcia); Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia); César Oliva Olivares (Universidad de Murcia); Victorino Polo García (Universidad de Murcia); José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia); Eloy Sánchez Rosillo (Universidad de Murcia).

Coordinación del monográfico: María Dolores Adsuar.

Imagen de cubierta: Fresco de Safo.

La revista tiene carácter anual.

Dirección Científica: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia.

Dirección Administrativa: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Apto. 4021, 30080 Murcia (España). Tlf: 868 883012, Fax: 868 883414

ISSN: 0580-6712

ISSN electrónico: 1989-6166

Depósito Legal: MU-15-1958

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Edificio Pléiades. Campus de Espinardo. 30100 Murcia.

ÍNDICE

MONOGRÁFICO:

“Poetas hispanoamericanas de los siglos XX y XXI”.

Coordinación: María Dolores Adsuar

ARTÍCULOS:

ARAÚJO NIETO, Leira (Universidad de Granada):

“Un cuerpo que tiembla: análisis poético de *El temblor de los huertos, de Maritza Cino Alvear*” 13

BARBEIRA, Candelaria (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET):

“Naturaleza, memoria y voz en *La mata* (2020) de Hernández y Rueda” 31

CERVERA SALINAS, Vicente (Universidad de Murcia):

“Claribel Alegría: Árbol de sueño, ser de raíces”. 45

FABRY, Geneviève (Universidad Católica de Lovaina):

“Perspectiva ecofeminista y poesía del Cono Sur (Liliana Lukin, Liliana Ancalao y Emilia Pequeño Roessler)”. 55

HELGUETA MANSO, Javier (Universidad Complutense):

“Jeannette L. Clariond y Gloria Gervitz ante la revelación: un ejercicio de ascepción comparada”. 77

MUÑOZ CARRASCO, Olga (Saint Louis University – Madrid Campus):

“Damas de blanco: Emily Dickinson y Blanca Varela conversan”. 97

VARIA:

CHAZARRETA, Daniela (Universidad Nacional de La Plata):

“Dilemas del otro: figuras del espacio en la poesía de Octavio Paz (1962-1968)” 121

DEL POZO, Marta (University of Massachusetts):

“Vasos comunicantes entre eros y trascendencia en *Las Hermosas* de Gonzalo Rojas”. 147

LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo (Universidad de León):	
“Supresión y reescritura en la obra de Rafael Chirbes: las ediciones de <i>La buena letra</i> publicadas en España desde el año 2000”	157
PÉREZ ÁLVAREZ, Javier (UNED):	
“La travesía de la escritura: <i>El viaje vertical</i> , de Enrique Vila-Matas, como trampantojo y novela fronteriza”	177
SANTOS CUESTA, Miguel (Universidad de Oviedo):	
“El mito de Orfeo y Eurídice en <i>Una extraña armonía</i> (1956), de Antonio Buero Vallejo”	193
TOVAR SAHUQUILLO, Jorge, y BUENO CAMEJO, Francisco Carlos (Conservatorio de Valencia/Universidad de Valencia):	
“Los teatros ibéricos en el siglo XIX”	209
 <i>RESEÑAS:</i>	
BAQUERO ESCUDERO, ANA (Universidad de Murcia):	
“Volver a Miró”	229
BROWN, Katherine L. (Albright College):	
“ <i>Protecting the Spanish Woman: Gender Identity and Empowerment in María de Zayas’s Works</i> de Xabier Granja Ibarreche”	233
CHAVARRÍA AZNAR, María de los Ángeles (Universidad Europea de Valencia):	
“ <i>El corazón en llamas</i> . Un cuestionamiento del canon literario desde la reivindicación de mujeres poetas”	237
LÓPEZ LÓPEZ, Carmen M. ^a (UNED):	
“ <i>Teselas literarias actuales</i> ”	241
MENDOZA VERA, Sandra (Universidad de Murcia):	
“El espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender”	245
RUIZ PÉREZ, Nieves (Universidad de Alicante):	
“ <i>Formas del fin del mundo en la literatura y la cultura latinoamericanas</i> ”	249

MONOGRÁFICO

**POETAS HISPANOAMERICANAS
DE LOS SIGLOS XX Y XXI**

ARTÍCULOS

UN CUERPO QUE TIEMBLA: ANÁLISIS POÉTICO DE *EL TEMBLOR DE LOS HUERTOS*, DE MARITZA CINO ALVEAR

A BODY THAT TREMBLES: LYRICAL ANALYSIS OF *EL TEMBLOR DE LOS HUERTOS*, BY MARITZA CINO ALVEAR

LEIRA ARAÚJO-NIETO
Universidad de Granada

RESUMEN:

Maritza Cino (Guayaquil, 1957) es una de las voces más representativas del panorama literario ecuatoriano. Tras cuarenta años de escritura, la poeta presenta en *El temblor de los huertos* (2022), una cartografía de la memoria, empleando para ello diversos elementos pertenecientes al hogar, a la geografía local, y al mundo natural. Este artículo se enfoca en analizar tanto las imágenes alusivas al cuerpo como el espacio simbólico que delimita la voz poética.

PALABRAS CLAVE:

Maritza Cino, Ecuador, literatura ecuatoriana, poesía latinoamericana, espacio, ecofeminismo.

ABSTRACT:

Maritza Cino (Guayaquil, 1957) is one of the strongest voices in the Ecuadorian literary scene. After forty years of writing, in *El temblor de los huertos* (2022), she introduces her memory's cartography, recreated through the employment of elements that belong to domestic spaces, local geography and nature. This paper analyzes how body is portrayed, as it also studies the symbolic space delimited by the poetic voice.

KEYWORDS:

Maritza Cino, Ecuador, Ecuadorian literature, Latin American poetry, space, ecofeminism.

1. Introducción

La escritura de Maritza Cino ha desafiado al tiempo, a la política y al género. Nacida en 1957 en la ciudad de Guayaquil, Ecuador, fue durante los años ochenta cuan-

do su poesía irrumpió en el panorama nacional con *Algo parecido al juego* (1983)¹. En ese momento, el escenario político estaba delimitado por el conservadurismo, la represión mediática y las redadas militares para desarmar al grupo subversivo Alfaro Vive Carajo². En el sector literario, las poetisas ecuatorianas venían arrastrando durante décadas un bloqueo en los espacios culturales. De hecho, “un asunto que lastró la fertilización de la poesía ecuatoriana fue la tradicional inclusión casi exclusiva de poetas varones en círculos, antologías, publicaciones y declaraciones de principios estéticos” (Mussó, 2021: 28). Este contexto, en lugar de disuadir a Cino por temor a represalias o limitantes, la impulsó a dedicarse a la escritura poética explorando la condición femenina, lo erótico, y los conflictos que experimentaba la literatura frente al puritanismo de la época³.

Tras nueve años de silencio, en su último trabajo, *El temblor de los huertos* (2022), Cino ha revisitado algunos de sus *leitmotifs* –el deseo y el cuerpo– con la perspectiva de un asilamiento voluntario en espacios interiores, otorgando un acercamiento hacia su historia familiar; a su vez, la autora explora sus problemas físicos y las marcas del tiempo en su cuerpo adulto. La naturaleza y la casa son empleados como elementos simbólicos, muchas veces siendo incorporados animales domésticos, insectos y características climáticas del entorno.

Este análisis poético parte de los postulados teóricos de Gastón Bachelard en *La Poética del espacio* (2000), así como los conceptos explorados por Josephine Donovan en *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth* (2021), editado por Carol J. Adams and Lori Gruen.

2. Desentrañando el huerto

El poemario se estructura a través de espacios, recreando una casa que gravita alrededor de un huerto, muchas veces, mimetizándose con él. Se compone de 5 secciones: “Tramas”, con 10 poemas; “Interiores”, con 14; “Exteriores” con 15; “Puentes” con 11; y “Umbrales” con 8. Estos 58 poemas escritos en prosa poética proponen un viaje a través de cuerpos humanos y animales, reconstruyendo la historia vital de la poeta pues “en cada sección, Cino nos sumerge en los rincones de una niña/ ado-

¹ Sobre este poemario se centra el artículo: “Desacralización religiosa y denuncia social en *Algo parecido al juego*, de Maritza Cino Alvear”, publicado en el año 2020 en la revista *Cartaphilus* y citado en la sección de bibliografía.

² Activo entre 1983 y 1991.

³ Durante estos años se publicaron: *A cinco minutos de la bruma* (1987), *Invenções del retorno* (1992), *Entre el juego y la bruma* (1997), *Infiel a la sombra* (2000), *Cuerpos guardados* (2009) y su *Poesía reunida* (2013).

lescente/mujer que ha trazado el camino de su vida y también el de su propio árbol familiar” (Toral, 2023: 173).

La mayoría de los textos no lleva título. Esta decisión es en sí misma una declaración de intenciones ya que “la presencia o ausencia de título es indicio de una actitud del poeta” (Luján Atienza, 199: 30). En el caso de Cino, podría implicar una preferencia por la numeración y la uniformidad en el estilo. El poemario inicia con lo que se anticipa el eje central de la primera parte del libro, el vínculo con la madre, enlazando dos cuerpos a través del mundo vegetal. En “Tramas” se lee:

entrelazadas en huertos humedecidos
mi madre y yo aprendemos a callar a decir
lo innecesario a tararear las ausencias
evitar el exceso de adjetivos que decoran la imagen
de una habitación
vacía
(Cino, 2022: 17)

Tanto la reflexión sobre la elocución, así como la duda entre decir, callar, o decir a medias, forman parte del estilo de Cino. Su voz poética es dubitativa, capaz de contradecirse continuamente. En uno de los poemas sin título la hablante lírica confiesa: “hablo no hablo digo no digo cuento no cuento callo no callo/ imagino no imagino sospecho no sospecho juego no juego invento no invento palabreo no palabreo” (Cino, 2022: 27). El lector es ubicado en un escenario en el cual se entabla un diálogo con el pasado y, especialmente, con la ausencia.

Este rasgo se refuerza con la imagen de los huertos humedecidos, insinuando la lluvia y el paso del tiempo. La habitación vacía de este inicio se modificará, pues en ella se presentarán situaciones y personas que pertenecen a la memoria de la voz poética. Por ello, “en las páginas de este poemario habita el *fantasme*” (Toral Reyes, 2023: 174), un conglomerado de personajes y deseos que se evocan:

En francés el *fantasme* no es el fantasma que conocemos en español, sino la fantasía, la fabulación mental del deseo [...] Por un lado, los poemas son *fantasmes* frente a la imposibilidad de concretar el deseo (sobre todo en los poemas donde “aparece” la figura del ser amado) y también como pequeñas apariciones en el sentido fantasmagórico que acompañan a la autora en los miembros familiares, en la vuelta a la infancia del huerto, del circo, de las fugas [...] (Toral Reyes, 2023: 174)

Consecuentemente, es importante revisar los espacios, mayoritariamente cerrados, en los cuales habitan los “fantasmas” del poemario de Cino:

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. (Bachelard, 2000: 27)

Otro dato relevante es la elección del sujeto poético, que en este caso es femenino. Esta decisión “pone al poeta en el camino de una construcción sólida y de un sistema estético claro, de lo que llamamos una poética” (Mora, 2016: 47). Por ello, podría decirse que la poética de Cino es femenina, corpórea y consciente de su lugar en el mundo. En “Viii” declara:

soy la hija más deseada
la que aparece en retratos familiares
y explora su caja de fantasías[...]
la que se acostumbró a resucitar a las hormigas
a contemplar tragaluces desde la cama
soy la madre más deseada
que se entregó al advenimiento de sus crías
la que bailó al compás de los sordos
y apostó a todas las suertes
ansiendo ser huésped en un hotel cinco estrellas
soy la hija de una madre ausente
soy la madre de una hija ausente
(Cino, 2022: 145-146)

Se trata de un poema durísimo dedicado a la madre, el cual está ubicado al final del libro, pero que conecta directamente con el poema de apertura, evidenciando una intención circular. En el aspecto formal, el retruécano se utiliza para reorganizar el sentido. Aquí, el cuerpo parte de lo ínfimo, y atraviesa lo umbilical, acentuándose en poemas donde la posición fetal se vincula al deseo de volver al inicio. En “i”, por ejemplo:

soy una poeta sin proyecto
vuelvo al vientre cada enero
celebro mis fiestas patronales
y destapo el vértigo de la última noche que recuerdo
cuando me caí del puente del río *Quevedo*
el segundo de mi infancia
huyendo de mis padres

de la pausa final
(Cino, 2022: 107)

Opuesto a este retorno festivo y pícaro, en “Tramas”, los poemas *umbilicales* se centran en la infancia y el estado fetal aparece como un mecanismo de protección:

levanto la sábana
me acuesto y apago la luz del velador:
me arropo en la noche plácida
en posición fetal
la colcha cubre la inmensidad
las almohadas me cobijan de habitantes
que aún pulsan cuando no despierto
(Cino, 2022: 19)

Los pronombres reflexivos sugieren la soledad experimentada por la voz poética, quien parece ser custodiada únicamente por los objetos. La cama se convierte en el nexo que vincula presente y pasado, transformando la habitación en un *locus amoenus*, en un espacio idealizado. Por ello, en la casa “actual” se recrea la casa materna de la hablante lírica, a la cual puede y quiere regresar:

La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse con cierta pedantería que es el lugar natural de la función de habitar. Se *vuelve* a ella, se sueña en volver como el pájaro al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del *retorno* señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad. (Bachelard, 2000: 99)

Consecuentemente, los habitantes de este mundo onírico son acogidos porque “cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero [...] en este ambiente viven los seres protectores” (Bachelard, 2000: 30). Cabría preguntarse entonces: ¿de qué deberían proteger a la voz poética estos seres? ¿del paso del tiempo? ¿de la enfermedad?

3. Un cuerpo que padece

En el poema “Movimientos” se establece un símil entre la escalera de caracol de su casa y la particularidad de su torcedura para hablar de una columna vertebral con

lesiones y trastornos. En un poema de gran extensión, a modo de cámara que realiza un *travelling*⁴, se nos otorga un acercamiento al oficio familiar de los antepasados de la poeta:

por la escalera de caracol bajaba al mundo
parte de mi niñez y pubertad se enrollaron en sus
gradas
ella conectaba la casa con la fábrica y yo me
entretenía mirando el oficio de la pasta las
máquinas artesanales los grandes ventiladores y
palos de madera donde colgaban diversidad de
espaguetis

los empleados que iban y venían con su faena de
producción y empaque

la escalera de caracol fue mi fuga y llegada a otra
realidad el *lavoro* de la pasta el *lavoro* de la gente el
lavoro de mis abuelos que entregaron sus años para
sellar sus orígenes y nostalgias de inmigrantes
(Cino, 2022: 39)

La repetición de *lavoro* (trabajo) reproduce el eco de una palabra quizá muchas veces pronunciada en el hogar/fábrica; el mundo laboral se separa del ámbito privado únicamente mediante una escalera. La poeta “nos comparte estas ráfagas perdidas en la memoria como si deseara congelar y/o reinventar aquello que se ha evaporado con el tiempo. El poemario trae de vuelta al padre, la madre, a los abuelos” (Torral Reyes, 2023: 173-174). El negocio familiar está íntimamente relacionado con la historia del desplazamiento de sus abuelos; por esta razón, la nostalgia migrante es heredada:

Dentro de este árbol la herencia migrante toma su lugar. El poema “Movimientos” evoca el trabajo familiar, a la escalera de caracol que transporta a ese pequeño mundo privado, el de la elaboración de la pasta italiana. Maritza repite *lavoro*, *lavoro*, *lavoro*, trae la sonoridad italiana al poema, acaso, para sublevar la lengua y desempolvar las voces ancestrales [...] La nostalgia migrante heredada lleva a la poeta a preguntarse por las escaleras, con sus estructuras variadas y su difícil ascensión. La cuesta que lleva a una cima no le interesa, se decanta por la horizontalidad, por la idea de calma que es desde donde la poeta escarba bajo sus pies. Por eso la cama se vuelve su santuario, el lugar de descanso, de la reflexión y la desidia. El espacio del pensamiento. A la cama y a la casa, dice Maritza, siempre se vuelve. (Torral Reyes, 2023: 174)

⁴ Movimiento que consiste en desplazar la cámara en sentido horizontal para acercar o alejar al sujeto que está en el plano cinematográfico.

Las escaleras se convierten en el centro de esta sección del poemario. Aquí, la voz poética les añade nuevos significantes vinculados a las tradiciones familiares, como cuando relata: “deambulé por otras escaleras tediosas e infinitas/ numeraba cada grada de ese ascenso y descenso/ ochenta y ocho escalones para llegar cada domingo/ a la casa de mi bisabuela en el barrio de las Peñas⁵” (Cino, 2022: 39-40). Otras veces, describe viajes en los cuales el punto en común es la presencia de escaleras y cómo estas se convierten en impedimentos para conocer diversos monumentos. Quizá por ello, finalmente confiesa:

siempre rechacé las escaleras
representaban una prueba de esfuerzo para mi
columna que empezaba a resistirse
un esfuerzo gimnástico que me exigía lo que a ratos
no podía ni quería dar ni hacer
(Cino, 2022: 40)

Tras ello, se remata el poema con el sentimiento opuesto, diciendo: “me gustan los territorios planos me dan estabilidad/ la planta baja de donde ahora vivo está muy distante/ de la antigua casa y de la escalera de caracol donde/ bajé al mundo y mi abuelo dejó su vida” (Cino, 2022: 41). Nuevamente, se manifiesta una intención circular, esta vez, enlazando el mundo de los vivos con el de los muertos. En este ciclo de la vida, se presenta un cuerpo que padece y, si bien las escaleras fueron el primer elemento simbólico en utilizarse para ello, en la mitad del poemario las sillas tomarán el relevo:

las sillas son mi afición
en ellas logré suspenderme
por un tiempo y con el tiempo fui
selectiva al escogerlas
pasé por sillas propias y ajenas
silla de niña precoz con respaldo
capotas regulables
a la que no me acomodé

invadí una silla de reina
pero no la de juegos infantiles
más bien de reina grande que abdicó
prematuramente
(Cino, 2022: 43)

⁵ Barrio emblemático de la ciudad de Guayaquil.

Con marcada ironía, se reemplaza la necesidad por la “afición”, brindando como pista la palabra “tiempo”, la cual se evoca la permanencia de una condición que requiere un soporte para la espalda. La hablante lírica no disfraza esta realidad, sino que juega con ella. Este rasgo de humor normaliza el progresivo deterioro físico:

en los últimos tiempos
he pasado de una silla ergonómica
a una silla de ruedas
aunque también me acomodo
por necesidad laboral a una de oficina
me desplazo
las regulo las reclino

hay una silla de espera que me espera
una silla mecedora
que va y viene con el viento
con la gravedad de las caídas
que apoltrona las ideas
y más que un artilugio en el espacio de la casa
se convierte en reflejo de la sombra
(Cino, 2022: 45)

Esta sombra que se menciona es el vestigio de la presencia de un cuerpo que padece y que se delimita y visibiliza a medida que la voz poética recuerda. Aquí se ratifica que “el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (Le Breton, 2002: 14). Para representar al cuerpo, en el poemario se buscarán siempre nuevas formas, muchas de ellas vinculadas al mundo animal, pero, sobre todo, vegetal.

No es fortuito que el paso del tiempo se asocie a la podredumbre, ya que la conciencia de muerte es uno de los principales tópicos que trabaja Cino y en sus poemarios hallamos con frecuencia “el nihilismo, la conciencia de Eros y la presencia del Tánatos” (Araújo-Nieto, 2020: 12). En el mundo natural, la cercanía de la muerte se palpa a través del moho, de las hojas que caen, de lo que se pierde con el paso de las estaciones y las mudanzas. En efecto, en un poema titulado “mudanzas”, la voz poética lo describe:

los libros fueron transformándose en polillas
en cada mudanza fui perdiendo un poco de ellos
sin pena ni nostalgia me convertí en mala madre

los abandoné en cada casa
los aboné en cada casa
en cajones en cartones en repisas
en el baño en la cocina
en los rincones de mi cuarto
debajo de la cama
(Cino, 2022: 51)

En esta primera parte del poema, en apariencia, es el descuido la causa del deterioro de la biblioteca. No obstante, y en contraste con estos versos, la hablante lírica revelará inmediatamente después una actitud menos benévola frente a sus libros:

me convertí en mala madre
me alejé de sus cortezas y texturas
de subrayados y de notas
de los registros que se borran con el moho
los dejé entre larvas y silencio
entre mariposas moribundas
(Cino, 2022: 51-52)

La pulsión opuesta, el eros, será traída a colación de manera pasiva, enunciado en sueños y escenarios imaginarios. En el poema llamado “Sueño”, repleto de voluptuosidad, aparece una apología al goce solitario:

y sin hábitos domésticos asistí a una mesa vacía
con un florero sin flores
rodeada de retratos
cené una comida exquisita
imaginando el deseo me desvestí poco a poco
puse la ropa en su sitio y dormí mansamente
(Cino, 2022: 55)

El deseo es un divertimento anticipado a través de los sentidos. Esta estrofa cargada de oxímoron, con un florero sin flores y hábitos no-domésticos en una mesa familiar, es fundamental para dotar de redondez al personaje que se presenta. Si “las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona” (Le Breton, 2002: 8), para esta voz dubitativa, es necesario graficar la contradicción, hacer y detenerse, o desvestirse para dormir a pesar del deseo subyacente.

En este sentido, los objetos cobran importancia en el poemario como elementos simbólicos asociados a la psique porque “son verdaderos órganos de la vida psico-

lógica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad” (Bachelard, 2000: 83).

En cuanto al carácter ficcional del poemario, este se irá marcando a lo largo del libro a través del tono confesional en primera persona y el detalle de hechos y lugares de la ciudad de Guayaquil. Cino propone un recorrido, es decir, traza un itinerario para el lector ya que “casi todos los apartados llevan el nombre de un espacio o evocan la idea de espacialidad” (Zapata, 2023: 197). Esto implica que el “yo” lírico posee una intención narrativo-descriptiva, refugiándose en la libertad de la prosa para dibujar el espacio. Este texto se convierte entonces en una “cartografía poética de los recintos domésticos” (Zapata, 2023: 198).

Por ende, encontramos en la sección “Interiores” enjambres poéticos y concatenaciones de imágenes potentes. Un ejemplo de ello está en el poema “trance”, donde la voz poética disecciona sus temores: “desarticulo las partículas de los sueños/ voy armando esa unidad posible/ esos fragmentos que fluyen desde cualquier punto/ y se transforman en círculos de lluvia” (Cino, 2022: 63). Es destacable la actitud de la hablante lírica, despojada ya de la pasividad y dispuesta a encontrar en sueños una explicación, un registro de la memoria.

4. Un temblor animal

Posteriormente, la alusión a los nervios, al insomnio y a la irregularidad del ritmo circadiano empujarán a la voz poética hacia los espacios-refugio; consecuencia lógica de la visión que se presenta de la casa, de la cama, del sueño:

La casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz. No son únicamente los pensamientos y las experiencias los que sancionan los valores humanos. El ensueño tiene incluso un privilegio de autovalorización. Goza directamente de su ser. Entonces, los lugares donde se ha *vivido el ensueño* se restituyen por ellos mismos en un nuevo ensueño. Porque los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas. (Bachelard, 2000: 29)

Por momentos, surgen metáforas casi impenetrables rematando los versos, como: “lágrima del vientre/ guiño el bufón/ intriga del fonema” (Cino, 2022: 64). A veces, incluso somos testigos de lo que ocurre cuando la voz poética ve su sueño trastornado, como en el poema “Despertar”:

fue así como el insomnio alteró mis neuronas
descompensó la vía más segura
ante el devenir
perturbó las ondas beta y la lucidez
empezó a caer en un trampolín pausado
a ser pieza de ajedrez
que combate con lentitud
en un tablero sin respuesta
en el estímulo nervioso del despertar
(Cino, 2022: 65)

Hay una distancia que se crea entre hablante lírica y lo que acontece dado que, en apariencia, se limita a detallar caracterizar su estado. En “lapsus”, incluso, se grafica un estado similar a la alienación:

y como si el despertar no fuera
tuve que lidiar con la rutina y sus faenas
con lagunas mentales
y *lapsus brutus*
dormirme por instantes en pleno día
acariciar el mundo con un dedo amorfo
(Cino, 2022: 67)

Es entonces cuando descubrimos el verdadero temblor. Y, para poder introducirlo, la voz poética recurre al mundo natural, pues fauna y flora darán forma a las sensaciones corpóreas, como en caso de “iii”

déjame permanecer
entre avispas que merodean por mis ojos
para encontrar algún sentido al dolor que
desconozco
déjame pensar en algo diferente
como la oxigenación del mar y las especies
(Cino, 2022: 79)

Las avispas se convierten entonces en la metáfora de una crisis, por ello, a partir de este momento, aparecerán en reiteradas ocasiones, siempre asociadas a un ruego de la hablante lírica, quien pide: “déjame salir de la caverna entre avispas que merodean por mi cuerpo [...] déjame atravesar el desconcierto/ con las avispas que agujonean/ aquí abajo” (Cino, 2022: 80). El zumbido confunde, el agujijón, lastima;

a través del dolor, Cino *corporeiza* su poesía. Como indica Vicente Luis Mora: “si en los vates varones la identidad escindida parece un *topos* poético, una mera línea temática, en las mujeres se ajusta más a una desgarradura vital” (2016: 263)

El malestar parece imposible de describir a través de lo humano, por ello, la hablante lírica recurre al mundo natural para expresarlo. A partir de allí, aparecen distintos insectos, como en “v”: “isla de hormigas en un territorio quieto/ con sus antenas en mi nido” (Cino, 2022: 115); mientras en “x” expresa: “entendí que el letargo es un alacrán agónico/ anestesiado/ que resucita en la caída” (Cino, 2022: 126). Avispas, hormigas y alacranes son naturales del entorno tropical de la autora, quien, aprovechando sus cualidades y empleando epítetos, precisa y especifica las sensaciones del cuerpo.

Como “el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (Le Breton, 2002: 9), la distinción del cuerpo presente en el poemario se da por las contracciones, los temblores y hormigueos que experimenta. El porqué de la elección de formas de vida, no-humanas, para ello, puede encontrar respuesta en la ética del cuidado ecofeminista. Esta plantea que, al situarnos junto a otras formas de vida e integrarlas en nuestra forma comunicativa –en este caso, la escritura poética– logramos escucharlas y escucharnos, hallando nuevos vehículos expresivos:

[...] Care theory means listening to other life-forms regardless of how alien that may seem to us and incorporating their communications into our moral reaction to them. In other words, even if we don't feel the cuddly warmth we might toward a human infant –presumably the paradigmatic experience in care theory– we nevertheless can read other creatures' language on the principle of homology, for their nonverbal language is very much like ours. In the case of snakes and spiders, for example, we can see by their body language (which is homologous to ours) that they experience terror and anxiety, that they shrink away from sources of pain, that they want to live. We must respect their wishes in any human decision-making about their condition. (Donovan, 2021: 56)

Al ser una propuesta que “se centra en las necesidades de las personas que están en una situación de vulnerabilidad, dependencia, etc.” (Ramos Pozón, 2011: 109), brinda respuesta a las preocupaciones de la hablante lírica. Cabe destacar que las prácticas del cuidado “either maintain, promote or enhance the health (well-being, flourishing) of relevant parties, or at least do not cause unnecessary harm to the health (well-being, flourishing) of relevant parties” (Warren, 2000: 115). A su vez, hay una suerte de reflejo o condición especular que la voz poética crea entre ella y los animales a través de imágenes de dolor identificables, como sonidos o movimientos de la fauna tropical de su ciudad natal.

Partiendo de que “es en la corporeidad humana donde se encuentran las partes naturales y sociales. En la naturaleza, el ser humano podría, por tanto, (re)conocer-se” (Holland-Cunz, 1996: 169). En consecuencia, los nexos que permiten establecer analogías se basan en las sensaciones compartidas entre especies:

The underlying premise here is that one of the principal ways we know is by means of analogy based on homology. If that dog is yelping, whining, leaping about, leaking an open cut, and since if I had an open wound I know I would similarly be (or feeling like) crying and moving about anxiously because of the pain, I therefore conclude that the animal is experience is the same kind of pain as I would and is expressing distress about it. (Donovan, 2021: 62)

Asimismo, lo animal también se emplea como metáfora de la enfermedad, la cual es, en apariencia, ubicua. En el poema “xii”, este, ya personificado, no huele, sino que “olfatea”. A su vez, recibe distintos atributos compartidos entre ambas especies, pues convalece y adquiere procesos mentales humanos que lo convierten en una posible amenaza:

el malestar siempre ha estado ahí
convaleciente
comiéndose el arbusto del paisaje
a manera de sospecha
ha olfateado los fillos del dolor
destruyendo el aire que gotea
la masa muscular de calles y avenidas
el gesto singular de la violencia
(Cino, 2022: 97)

El mal arrasa el paisaje natural e invade la vida en la ciudad. Pasta, porque para representar simbólicamente al temblor se emplea un caballo, el cual, vuelve a aparecer en el poema “vi”:

escucho su galope y mis sentidos se extienden
pienso en su resistencia y majestuosidad
en sus patas hendidas y el pasto que lo alimenta

sus ojos laterales y diurnos revelan su temor y
temblor
(Cino, 2022: 118)

Entre el retruécano y el polisíndeton, se introduce sutilmente una nueva emoción para la voz poética: el miedo. Al salir de sí, extenderse hacia la ciudad y abandonar la “casa-refugio”, la pérdida de seguridad se vuelve palpable porque esta es mucho más que una casa natal, es “la unidad con la memoria y la madre, de la unicidad, la pertenencia y la identidad familiar, y la ciudad como el lugar inestable, movedizo, el espacio de la diferencia por antonomasia, en perpetua transformación y disputa social” (Zapata, 2023: 199). Quizá por esta razón, en la sección de “Puentes”, se crea un vínculo entre lo que podríamos llamar “el mundo de afuera” y “el mundo de adentro”.

Las medidas que toma la voz poética para contener el malestar son muchas, y, entre ellas, se encuentran los fármacos y las clínicas. En el poema “x” confiesa:

en la estación de reposo
se atenuó el miedo
encerrada
vigilada
medicada
me refugié en la liturgia de las horas
dormí con otros
comí con otros
tributé con otros
no me sentí encerrada en la rutina
de los otros
cierta lucidez me tocó como inspiración cautiva
como delirio *in extremis*
(Cino, 2022: 125)

La alteridad, destacada a partir de la epífora, otorga calma y sosiego, quizá porque atenúa la soledad y refuerza la noción del “yo” lírico, quien abraza su estado. Como “lo otro es también una autoconciencia; un individuo surge frente a otro individuo” (Hegel, 1966: 115), al salir de sí, este “yo”, sin integrar un colectivo, puede reconocerse, tanto en la sensatez, como en la enajenación. Asimismo:

La alteridad supone, como teoría, una explicación de los vínculos constitutivos entre el *yo* y los *otros*. Esos vínculos se manifiestan de forma diversa: a través de la versión biológica y psíquica a los demás, la ayuda, la interacción, la convivencia (es decir: el *ser con otro* como dato básico de la realidad humana), el imperativo ético, la justicia [...] (Ruiz de la Presa, 2005: 10-11)

Fuera del entorno familiar, estos “otros” que aparecen y con los cuales se comparte espacio temporal, distraen a la voz poética durante esta etapa-puente. Aún más, la “estación de reposo” se convierte en un espacio que logra unir presente y pasado. En “vii”, uno de los últimos poemas de “Puentes”, se dibuja, a través de una ficticia terapia psicoanalítica, la casa familiar.

el puente me recuerda al diván
donde nunca estuve ni reposó mi inconsciente
el olvido una mínima permanencia
donde todos vamos sin ofrendar nada a cambio
remover el equipaje de la infancia
dejarlo en el zaguán del barrio del sur
acompañar a mi madre por última vez
despedirnos con una vela encendida
no poder retener su imagen
ni el tamaño de lo absoluto
(Cino, 2022: 119)

Los versos intercalan palabras que comienzan con la letra “d”, que, sin una aparente premeditación, van marcando desde el inicio un ritmo similar al de una letanía. Innegablemente, este recurso sonoro en el texto: “se trata de un cantar distraído, que sigue de oídas (sin partitura) el ritmo de la memoria, pero que a su vez registra las noticias del cuerpo y de los afectos (siempre entretrejididos) cuando su voz atraviesa el presente, la ciudad, el mundo” (Zapata, 2023: 197).

El barrio del sur de Guayaquil, junto con el zagúan, elemento típico de la arquitectura de las casas antiguas de esta ciudad, delimitan el recuerdo. La madre reaparece gracias a esta evocación cartográfica pues “en ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante” (Bachelard, 2000: 31). Se puede afirmar entonces que:

El temblor de los huertos es también un mapeo de los parajes del Guayaquil de su infancia y de su vida cotidiana, actual, siempre transfigurado o resignificados por su acción poética, es decir, por los desplazamientos topológicos y corporales que opera la hablante en su travesía real o imaginaria por el espacio-tiempo de su memoria familiar y urbana. (Zapata, 2023: 198)

Finalmente, en “Umbrales”, la voz poética revela el deseo de dominación de sí misma, de poder habitar la casa-huerto y ver crecer en ella nuevas formas de vida, nuevos estadios del “yo”. En “vii” declara:

recluí en una jaula a los pájaros fantasmas
expulsé a la fiera
conseguí descansar de su asedio
extenderme como una araña
disfrutar de mis presas
acicalarme a mis anchas

en la última parada
todo resultó tan perfecto
pude bañarme en aguas termales
dejar de lado los fármacos/ disipar mis manías
como cuando era una araña fantasma
que abrazaba a la fiera
y mataba a los pájaros
(Cino, 2022: 143-144)

El símil de la araña manifiesta la conversión de presa a depredadora. En este último despliegue de violencia, se constata una transformación y, para demostrarlo, utiliza la capacidad de dar muerte como seña. La fiera, que engloba simbólicamente todo aquello que la lastima, es expulsada. Oficialmente, la voz poética está a salvo.

5. Conclusión

La prosa de Cino parte de la distancia pues, a través de ella, la voz poética frena ejerce control sobre fondo y forma, frenando el desborde emotivo; a pesar de ello, el tono íntimo y el desglose de acontecimientos otorga continuamente la sensación de cercanía. Se puede afirmar que la poeta: “expresa su verdad personal con una sabia combinación de austeridad expresiva y eficacia emotiva, sin ningún parapeto intertextual ni paratextual, sin referencias cultistas ni malabarismos verbales” (Zapata, 2023: 197). A su vez, en el poemario se recurre al mundo animal para poder traducir el dolor y los malestares del cuerpo, convirtiendo un caballo desbocado en una alegoría del terror, y manifestando síntomas a través de los insectos del huerto. La libertad es el no-padecer del cuerpo, el cual aparece sin ser nombrado.

El mundo onírico es fundamental en el texto, ya que el no-tiempo del sueño permite retrotraer al presente distintas imágenes del pasado, utilizando como medio los espacios de la casa y sus respectivas connotaciones. El oficio poético es vital para poder recorrerlos pues “en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (Bachelard, 2000: 29).

A pesar de que “el huerto en este libro es una entidad más simbólica que física” (Zapata, 2023: 198), la materialidad del poemario surge de las descripciones, enumeraciones, pero, especialmente, de la inclusión de elementos del mundo natural. Sin grandilocuencia, Cino reconstruye sus recuerdos en una casa en la cual tiempo y espacio se vuelven flexibles, atravesando los límites del lenguaje y las barreras entre especies.

Bibliografía

- Araújo-Nieto, Leira (2020). “Desacralización religiosa y denuncia social en Algo parecido al juego, de Maritza Cino Alvear”. *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, 18. <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.448301>
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina Champoucin. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Cino, Maritza (2022). *El temblor de los huertos*. Buenos Aires, Ediciones El Camino.
- Donovan, Josephine (2021). “Caring to dialogue: Feminism and the Treatment of Animals”. En Adams, Carol J. y Lori Gruen (eds.). *Ecofeminism: Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. New York, Bloomsbury, 141-160.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1966). *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces con colaboración de Ricardo Guerra. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Holland-Cunz, Barbara (1996). *Ecofeminismos*. Madrid, Cátedra.
- Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- Luján Atienza, Ángel Luis (1999). *Cómo se comenta un poema*. Madrid, Síntesis.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Mussó, Luis Carlos (2021). *La poesía ecuatoriana entre finales del siglo XX y el siglo XXI* (Tesis doctoral). Universidad de Alicante, Alicante.
- Ramos Pozón, Sergio (2011). “La ética del cuidado: valoración crítica y reformulación”. *Revista Laguna*, 29, 109-122.
- Ruiz de la Presa, Javier (2005). *Alteridad. Un recorrido filosófico*. Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

- Toral Reyes, Santiago (2023). “El temblor de los huertos, poemario de Maritza Cino”. *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales*, 54, 173–175. <https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.10>
- Warren, Karen J. (2000). *Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It is and Why It Matters*. Maryland, Rowman & Littlefield Publishers.
- Zapata, Cristóbal (2023). “El temblor de los huertos de Maritza Cino Alvear”. *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 72, 196-199.

**NATURALEZA, MEMORIA Y VOZ
EN *LA MATA* (2020) DE HERNÁNDEZ Y RUEDA**

**NATURE, MEMORY AND VOICE
IN *LA MATA* (2020) BY HERNÁNDEZ Y RUEDA**

CANDELARIA BARBEIRA

Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET (Argentina)

RESUMEN:

El presente escrito tiene como objetivo analizar el vínculo entre memoria y violencia en *La mata* (Laguna/Cardumen, 2020), libro que combina el poema narrativo de Eliana Hernández (Bogotá, 1989) con dibujos de María Isabel Rueda (Cartagena, 1972). El texto toma como eje la masacre de El Salado, llevada a cabo por las fuerzas paramilitares colombianas en febrero de 2000, y actualiza la pregunta por los límites de lo representable. Nuestro abordaje crítico se centra en la cuestión de la voz, la naturaleza y las prácticas de reparación comunitaria llevadas a cabo por colectivos de mujeres, recuperando los aportes de autores/as que reconsideran el vínculo entre el ser humano y la naturaleza tales como Donna Haraway, Timothy Morton y Roberto Esposito.

PALABRAS CLAVE:

poesía; voz; naturaleza; memoria; violencia.

ABSTRACT:

The article addresses the book *La mata* (Laguna/Cardumen, 2020), which combines the narrative poem by Eliana Hernández (Bogotá, 1989) with drawings by María Isabel Rueda (Cartagena, 1972). The text takes as its axis the El Salado massacre, carried out by Colombian paramilitary forces in February 2000, and updates the question about the limits of what is representable. The analysis focuses on the question of voice, memory, nature and community reparation practices carried out by women's collectives.

KEY WORDS:

Poetry; voice; nature; memory; violence.

1. A modo de introducción

El libro *La mata*, publicado en 2020 en Bogotá por las editoriales Laguna Libros y Cardumen, combina un poema extenso de Eliana Hernández (Bogotá, 1989) con dibujos de María Isabel Rueda (Cartagena, 1972). La palabra “mata” puede hacer referencia a una planta o a una porción de terreno poblado de árboles. A su vez, en la sonoridad de la palabra quedan ecos de una acepción en desuso, aquella que denota matanza, mortandad, destrozo. De alguna forma, entonces, el poemario ya cifra desde su título un cruce entre naturaleza, territorio y violencia.

La contratapa anuncia que “el libro contempla el horror de una de las cuarenta y dos masacres que, en un lapso de tres años, dejaron trescientas cincuenta y cuatro víctimas en la región de Montes de María, en Colombia”. Esta región, de tradición agrícola y ganadera, comunica gran parte del país con los principales puertos del Caribe, característica que, sumada a la historia de lucha por la tierra de los movimientos campesinos, da como resultado un escenario de disputa donde diversos actores luchan por su control y el de los réditos que estas tierras proporcionan.

El libro alude puntualmente a la Masacre de El Salado, capital tabacalera de la Costa Caribe. Según se explica en una nota final incluida como paratexto del libro, entre el 16 y el 21 de febrero de 2000, miembros del grupo paramilitar denominado Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) mataron a sesenta habitantes y obligaron a parientes, vecinas y vecinos a ver las torturas y ejecuciones en la cancha principal del pueblo, luego pusieron música en equipos de sonido y tocaron los tambores; el Batallón de Infantería que debía proteger el lugar se había retirado el día anterior (Hernández y Rueda, 2020: 91). Según el informe realizado por el Grupo de Memoria Histórica, a diferencia de otros escenarios de asesinatos colectivos, lo ocurrido en el Salado va más allá de la pretensión de eliminar al enemigo, la mayoría de los crímenes son ejecutados en la plaza pública con la intención manifiesta de que todos vean, todos escuchen, todos sepan, todos sean “castigados” por sus presuntas complicidades (2009:13).¹

El episodio ocasionó una evacuación masiva de la zona. Dos años más tarde y a pesar de la oposición estatal, varias personas regresaron y fundaron organizaciones comunitarias como Mujeres Unidas de El Salado; once años después de la masacre, el Presidente de Colombia pidió perdón por la omisión de la fuerza pública durante los hechos (Hernández y Rueda, 2020: 91).

¹ Sobre el Grupo de Memoria Histórica, cfr. Riaño y Uribe (2017).

2. Dos lecturas dobles

La mata de Hernández y Rueda es un filoscopio, es decir, un libro cuyas imágenes varían progresivamente de una página a la otra y, cuando se pasan con velocidad, parecen animarse simulando movimiento. En un contexto histórico dominado por las imágenes técnicas y la virtualidad, este formato apela al contacto físico con el artefacto material como condición para producir sentido; de este modo, el soporte implica lo táctil y exige una acción determinada al manipular el objeto. Esta materialidad del libro propone sin nombrarlas dos posibilidades que conllevan diferentes ritmos y temporalidades: podemos descubrir el crecimiento de la mata que va extendiéndose sobre la noche página a página, junto con la lectura del texto, o disociar el tiempo de la lectura y el tiempo de la imagen para tomar el libro y deslizar el pulgar sobre el filo de las hojas haciendo que las ilustraciones produzcan el efecto óptico del movimiento. En ese desplazamiento lo que vemos animarse es la vegetación, que crece progresivamente hasta desbordar la página.

En paralelo a la duplicidad del recorrido por las imágenes, es posible efectuar una lectura doble en base a los dos conflictos que se aluden, pero no se mencionan de manera explícita en el poemario, aunque sí en la nota final: uno es el de la masacre; el otro, el del desplazamiento forzado de los y las sobrevivientes, su huida y su regreso, su exilio de la patria del monte. En este último sentido, las imágenes de María Isabel Rueda no representan la violencia, el “aparato teatral del sufrimiento” como lo llamó Foucault (2002: 16), sino el transcurrir del tiempo posterior en el espacio abandonado. Cuando las personas desplazadas por la violencia regresan a El Salado, encuentran el pueblo “enmontado”, ocupado por la mata, “tragado por la selva”, para usar una expresión de *La vorágine*, primera novela de denuncia social de la literatura colombiana (Rivera 1990). De esta manera, el protagonismo de la naturaleza anticipado desde el título aúna sentidos con el artefacto material del libro, que anima (al darle movimiento y darle vida) a la mata. Por otra parte, la coyuntura del texto literario con la masacre como acontecimiento histórico, presenta resonancias de “la hojarasca” que acompaña la llegada de la compañía bananera a Macondo en la primera novela de García Márquez (2011) y la masacre a manos del ejército de Colombia de los trabajadores de la *United Fruit Company*, en 1928, a doscientos cincuenta kilómetros de El Salado.

3. Memoria y lenguaje

La mata no solo ensambla lenguaje verbal y visual, sino que mixtura aspectos que provienen de la tradición narrativa y la poética. En este sentido, resulta con-

gruente con la reflexión de Tamara Kamenszain con respecto a una inversión entre la poesía y la prosa del siglo XXI con respecto al tratamiento del tiempo: novelas que se detienen en el presente, poemas que avanzan como acostumbra a hacerlo la narración (2016: 12). En esta dirección, Celia Pedrosa piensa la tensión entre narrativa y descripción a partir de la figura de la “imagen pensativa” (2022: 6) planteada por Jacques Rancière para pensar una acción que se prolonga y queda en suspenso, conjugando dos modos de representación que permanecen como latencia el uno en el otro (2010: 121).

El libro se divide en tres partes tituladas “Pablo”, “Ester” y “La mata”. Las dos primeras se leen en tándem y presentan dos figuras que se desprenden del conjunto anónimo de habitantes y víctimas para asumir un nombre propio. Cabe, sin embargo, una diferencia: los poemas breves (o unidades del poema extenso) enhebrados bajo el rótulo “Pablo” dan cuenta de una historia compartida, una afectividad y una cotidianeidad doméstica: la pareja conformada por Pablo y Ester vive de la tierra, cuida los animales, habla por teléfono con sus hijos; Pablo conoce el punto en que se deben cortar las hojas de tabaco; Ester cree en el mal de ojo y lo que más le gusta es “sentada en el solar comer patilla” (Hernández y Rueda, 2020: 9). Ambos tienen miedo cuando un helicóptero surca el cielo y deja caer papeles blancos que dicen “CÓMANSE LAS GALLINAS Y LOS CARNEROS Y GOCEN TODO LO QUE PUEDAN ESTE AÑO PORQUE NO VAN A DISFRUTAR MÁS” (Hernández y Rueda, 2020: 19). El apartado dedicado a Ester da cuenta de un suceso posterior al secuestro y asesinato de Pablo, del que nos enteraremos más adelante. A partir de ese punto cobra protagonismo el monte, donde Ester formará una pequeña comunidad de tres con una mujer y una nena, ambas silenciosas, esta última porque “no le gusta hablar”, mientras la primera explica “[...] me hicieron cosas / que no puedo decir” (Hernández y Rueda, 2020: 29).

El segmento “La mata” intercala tres puntos de vista: los investigadores, los testigos y la mata. En él se produce un salto temporal, al adoptar una mirada retrospectiva sobre los hechos, y se elude la descripción directa del momento de la violencia. Lo que se pone en escena en los poemas no es entonces la masacre sino la construcción colectiva de la memoria sobre ésta en un presente que contiene y fabrica la experiencia pasada. El momento más álgido del terror y la violencia se omite, o por lo menos solo se refiere de manera indirecta, refractado en las palabras que reconstruyen los hechos posteriormente. Se trata de la memoria en su dimensión social, no una memoria propia sino una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as “otros/as” (Jelin, 2002: 33).

Los poemas centrados en investigadores y testigos abandonan el corte de verso, a diferencia de la mata, pero en los tres casos los breves apartados comienzan siempre

con una voz anónima que introduce el acto de la enunciación. Los testigos “Dicen”, “Retoman”, “Corrigen”, “Añaden” y una vez más el texto se vuelve sobre la acción de decir o no decir:

Oímos algo, sí, pero *no dijimos nada, no logramos decir*, el agualluvia se agolpaba en las cornisas. Oímos algo, pero era la baba del caracol vertiéndose, el calor del verano, el fastidio, relamiendo las caras: creímos que era el traca traca del tren. *No dijimos nada*, de todos modos, *¿qué podíamos decir que escucharan*, cuántas gentes no sabían ya? (Hernández y Rueda, 2020: 45, nuestro destacado).

Por otra parte, cuando los testigos finalmente hablan, no nombran sino que rodean lo que cuentan mediante elipsis o metáforas. No mencionan a los paramilitares sino que se refieren a un “ellos” o, con mayor frecuencia, dejan vacío el lugar del sujeto. El uso de analogías y reformulaciones sucesivas acusa la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de lo sucedido. El testimonio pide prestado el lenguaje de la poesía: “entró y salió la noche como quiso, *extendiendo su cielo oscuro como se estira una piel, como Dios cubrió con piel el cuerpo del animal, si se nos permite el préstamo*, es decir envolviéndolo todo, si usted le suma a eso la noche en toda su extensión y envoltura, puede hacerse de pronto una idea” (67, nuestro destacado). La imagen de la noche insiste en el poemario, vinculándose por un lado al monte donde el follaje construye una oscuridad constante, por otro a la llegada de “ellos” que se produce “como se despliega la noche, sin que se pueda hacer nada” (Hernández y Rueda, 2020: 75).

Por otra parte, la declaración de los testigos muestra lo absurdo del interrogatorio formulado por los asesinos y, por metonimia, lo absurdo de las muertes:

Ese día cuando llegaron al pueblo, preguntaron si los guerrillos [sic] vivían ahí, si tenían mujeres ahí, preguntaron si bailaban. También si les cocinaban ahí, si pegaba duro el sol ahí, si paseaban de vez en cuando. Mientras preguntaban querían saber si habían ido antes al fin del mundo, si habían hecho el amor ahí, si tenían gallos y si sus gallos cantaban o cacareaban. [...] (Hernández y Rueda, 2020: 53).²

En la insistencia del deíctico se deja leer, al sesgo, el desplazamiento: el “ahí” donde transcurrieron los hechos, el lugar donde no están cuando hablan. De este

² Aunque no es nuestra intención hacer una lectura comparada del texto literario en relación con el documento elaborado por el Grupo de Memoria Histórica, cabe señalar que éste funciona de algún modo como hipotexto, ya que en las afirmaciones que llevan a cabo “*Los testigos*” en el poema se encuentran ecos de los testimonios registrados en el informe. Allí, por ejemplo, en vínculo con el pasaje citado del poema, leemos: “Luego de la primera ejecución, los paramilitares se acercaron a los hombres y los interrogaron sobre la presencia de la guerrilla en el pueblo. De acuerdo con los testimonios de las víctimas, indagaron ‘si vienen, si les cocinan, si tienen mujeres’” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 37).

modo, se pone en foco el desplazamiento al que aludimos párrafos atrás, y que en el caso de la masacre de El Salado adquiere rasgos que lo singularizan:

A diferencia de otras zonas, donde colonizar o repoblar con sus hombres es el objetivo, los paramilitares aquí pretendían vaciar el territorio. La táctica de tierra arrasada empleada se inscribe en esta lógica paramilitar que dejó un escenario de tierra sin hombres, pero también dejó a muchos hombres sin tierra. El desplazamiento forzoso, o tal vez, dicho de un modo más pertinente en este caso, el destierro, fue uno de los impactos más impresionantes y duraderos del pánico en la zona, cuya desolación evocaba durante los meses posteriores a la masacre al mítico Comala de Juan Rulfo, ese pueblo habitado por muertos y fantasmas. (Grupo de Memoria Histórica, 2009:13)

El discurso de los investigadores insiste sobre aquello que no se llega a esclarecer, sobre lo que no encuentra explicación: “cómo fue que escucharon las autoridades y al escuchar, no prestaron por un momento sus oídos, qué hacían, *no lo sabemos*, por qué entraron cuando ya no había nada que hacer ahí”; su intervención se cierra con las siguientes líneas: “*Lo que no se puede entender* es cómo tanta gente por rutas tan distintas y nadie puede ser detectado, combatido, ni capturado, *lo increíble* es que nada les tocó la razón. Más *sorprendente* resulta el hecho de que nadie sabe nunca nada responde [sic]” (Hernández y Rueda, 2020: 73, 83, nuestro destacado). La investigación concluye, paradójicamente, en la exaltación de la ausencia de respuestas, lo inaudito e incomprensible de los acontecimientos: la ausencia de razón, entendida como causalidad pero también como sentido.

4. Voces y sonidos

En relación con el decir, se destaca asimismo el carácter oral perfilado en el lenguaje de esos testimonios o, mejor, el testimonio oral como dispositivo que reconfigura el límite de lo visible y lo enunciable y su rol dentro de la construcción de una memoria. El poemario se articula desde una estructura coral cuyas voces presentan un carácter diferido, refractadas por la voz anónima del poema que nunca deja de reponer los *dicendi verba* o verbos de habla. Según David Toop, “Cuando el sonido, el silencio u otras modalidades del fenómeno de la escucha son representados por medios ‘silenciosos’, esa mediación se vuelve más aguda” (2016: 12). La posibilidad de la enunciación se convierte entonces en el centro del poema y ya no es la masacre ni el desplazamiento lo que se representa sino su puesta en lenguaje.

Si las imágenes del filoscopio establecen la importancia del eje visual en el libro, la dimensión verbal recalca una y otra vez en el sonido. Por un lado, encontramos la

descripción a través de la onomatopeya, donde “el traca traca del tren” se transforma en el “*tracatacatá*” de las balas (Hernández y Rueda, 2020: 45, 61). La onomatopeya es pensada por Saussure como excepción del sistema de la lengua por su carácter relativamente motivado, que desafía el concepto de arbitrariedad del signo (1945: 94). Esa motivación relativa radica en su carácter de imitación fónica de un elemento de la realidad extralingüística, lo que nos lleva a recuperar la categoría de “materialismo fónico” para pensar la escritura de una voz “no idiomática sino de juegos fónicos, de sonidos que coexisten en diversas temporalidades y espacialidades y sobreviven a las normalizaciones de las gramáticas y a los dictados de la retórica” (Milone, 2020: 83). La primera aparición de la onomatopeya tiene lugar por voz de los testigos, cuyo testimonio se reproduce en primera persona, cediéndoles la voz del poema. Al interior de la representación del testimonio oral, encontramos la del sonido del tren, que no se nombra sino que se imita: “Oímos algo [...] creímos que era el traca traca del tren” (Hernández y Rueda, 2020: 45). La segunda incursión en la onomatopeya se encuentra a cargo de los investigadores, “[la bala] se oye con otras balas: *tracatacatá*” (Hernández y Rueda, 2020: 61, destacado del original). En esta reconstrucción sonora de los hechos que se escenifica en el poema, los sonidos se desmienten entre sí, poniendo en evidencia el equívoco en la percepción de los habitantes. La palabra escrita, sin embargo, discierne entre ambos sonidos y subraya la diferencia a través de la morfología de las palabras: a pesar de la similitud fónica entre ambas (comparten las dos primeras sílabas y la aliteración del mismo grupo fónico), no son iguales; esa distinción se remarca en el texto en la separación de las palabras y el uso de itálica.

La nota final del libro repone la inaudita relevancia de la dimensión sonora en la masacre: “Después de la primera ejecución en el corregimiento y durante el tiempo que estuvieron ahí, los paramilitares tocaron las tamboras que había en la Casa de la Cultura y pusieron música en equipos de sonido que sacaron de las casas” (Hernández y Rueda, 2020: 91). En el ejemplo anterior queda en evidencia, sin embargo, que el texto de Hernández no se limita a mencionar los acontecimientos sino que repone desde la forma del poema el conflicto tejido en torno a la imprecisión de un sonido, el que debió alertar a la población y no lo hizo.

A causa del desborde sonoro de parlantes y tambores, “En los oídos de todos el estruendo de las balas se confunde con un redoble” (Hernández y Rueda, 2020: 43), se sustrae a la música su carácter festivo para convertirla en la banda de sonido del terror, la espectacularización de la violencia alcanza su apoteosis. Así como la mujer que encuentra Ester no puede recordar el sonido del evento imposible de enunciar (“No me acuerdo del ruido / solo me acuerdo / del ventilador de la pieza / diciendo no no no”, Hernández y Rueda, 2020: 35), en la memoria de los testigos el sonido

se desvía del estruendo de la violencia y se detiene en la modulación sosegada de la naturaleza: “Oímos algo, pero era la baba del caracol vertiéndose, el calor del verano” (Hernández y Rueda, 2020: 45). Por otra parte, la falta de recuerdos sonoros y el silencio del “no decir” se contraponen a la configuración acústica del monte, donde “En lo raso del cielo se escucha / el crujido de las ramas” y suena “la voz de la mata, la estridencia de sus bichos” (Hernández y Rueda, 2020: 81). Si todo paisaje es cultural porque supone una mirada, la voz de la mata invierte el lugar de la escucha y es ahora el monte el que se convierte, mediante la prosopopeya, en la voz y el oído del paisaje sonoro.

Luego, cuando en la serie de la mata se mencionan los cuerpos de las víctimas son las cosas, ahora, las que hablan:

Cuando caen los cuerpos en la cancha,
 elegidos al azar,
 quedan las casas los patios,
 las cocinas, las sábanas extendidas
 recibiendo aún
 la tibieza del sol.
 Quedan con sus capas las cosas
 plegándose unas sobre otras,
 preguntan el por qué, el esto,
 el ahora,
 no piensan antes de hablar las cosas [...] (Hernández y Rueda, 2020: 49)

Las cosas formulan las preguntas que Ester páginas atrás decidió dejar de hacerse “para no seguir odiando” (Hernández y Rueda, 2020: 37); las cosas “no piensan antes de hablar” porque no se incluyen en el mundo interpretado ni ahogan el clamor en la garganta ante la sospecha de que nadie va a venir en auxilio.

En su *Política*, Aristóteles distingue entre la *phoné* o simple voz compartida por el ser humano con los animales, que solo sirve para expresar dolor o placer, y el *logos* o lenguaje que tiene el fin de indicar lo justo y lo injusto, que lo distingue como especie. Mladen Dólar retoma la propuesta aristotélica y la pone en relación con la filosofía de Agamben, en su oposición entre *Zoé* –la vida desnuda, reducida a la animalidad– y *bios* –la vida en la comunidad– para subrayar que la *zoé* persiste en lo social como la voz persiste en el interior del habla, posibilitándola y a la vez recorriéndola fantasmalmente con su imposibilidad de simbolizar (Dólar 2007: 130-131). En el texto de Hernández y Rueda podemos leer la violencia política como una estocada en el corazón de lo social, la desintegración de la comunidad y el silencio que se llena metafóricamente con la voz de las cosas, de lo que queda cuando un pueblo se ve despojado de su carácter de polis.

5. Cuerpos y parentescos raros

El poema redistribuye los rasgos asignados a sujetos y objetos, desafiando la concepción tradicional de la relación entre los seres humanos y el entorno natural. En esta dirección, Timothy Morton (2019) argumenta que la noción convencional de humanidad como una entidad separada e independiente del mundo natural es obsoleta y perjudicial y propone pensarla como una entidad compleja e interconectada con la totalidad del ecosistema planetario. En esta línea, y en el contexto de la discusión que plantea que la humanidad ha llegado a convertirse en una fuerza geológica y, por ende, a la era del Holoceno le seguiría la del Antropoceno, Marisol de la Cadena por su parte propone el concepto de “*anthropo-not-seen*” o “invisible antropológico”. Este término busca visibilizar que no todas las sociedades humanas han participado de igual manera en la transformación geológica del planeta, cuestionar el “nosotros” de carácter universal y moderno e incluir ensamblajes colectivos entre humanos y no-humanos (de la Cadena 2016: 255).

Por otra parte, en relación con el cuestionamiento de la gramática que reparte lo sensible entre personas y cosas, Espósito piensa el cuerpo como nudo o instancia intermedia entre ambas dimensiones, asumiendo por “persona” el rol social del individuo (2016: 15-16). La cuestión de los cuerpos aparece en *La mata* en un sentido funerario, dimensión de larga data en la literatura occidental y trágica tradición en la historia latinoamericana.³ En el poemario leemos:

Dice la mata:
En sus huesos,
en sus últimas formas palpables,
se condensan hasta extinguirse
lo que alguna vez fueron:
lunares, masas,
luego humus, tierra, simple tejido
que con el peso de los días
se vuelve poco a poco
una capa de tierra transparente. (Hernández y Rueda, 2020: 57)

Luego “Aclara *La mata*”:

³ Me remito a la categoría de “desaparecido/a”, designación creada para referirse a las víctimas del doble crimen de secuestro y asesinato, en el contexto de las dictaduras militares del Cono Sur de América Latina en los años 1970-1980, más particularmente en Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Uruguay y Paraguay (Anstett, 2017: 35).

Si es humana la materia
 esta mata, que respira,
 sigue el curso de ella misma,
 es sustancia que se descompone,
 se come a ella misma,
 y se vuelve a formar [...]
 Todo *yo*, todo *mío* [...] (Hernández y Rueda, 2020: 65)

Invirtiendo la lógica del sistema de propiedad entre personas y cosas, la mata acapara y luego “pierde el posesivo” (Hernández y Rueda, 2020: 65). La sustancia de los cuerpos se descompone y se reconfigura para formar el monte que luego en su movimiento expansivo colma el vacío del espacio abandonado, donde ya no hay un “yo” ni un “mío”, solo queda un “todo” en el que se ensambla lo humano y lo no-humano reiniciando el ciclo del vida.

En este sentido, Donna Haraway propone contradecir los mandatos del Antropos y el Capital generando “parentescos raros”, es decir, relaciones que se extienden más allá de las especies para generar personas que no necesariamente son humanos. En el “humus, tierra, simple tejido” del poema, resuena la metáfora del compost planteada por Haraway para aludir a la interacción en mutua dependencia y la coevolución entre los organismos y elementos de un sistema, ya sean humanos, no humanos, orgánicos o inorgánicos. *La mata* no se limita a representar ese ensamblaje en el plano semántico de la metáfora, sino que lo ejecuta al ubicar a la mata como sujeto de enunciación, la mata *dice*. El procedimiento excede los límites de la prosopopeya, si consideramos que al otorgarle la voz poética a la naturaleza no se le están atribuyendo rasgos de un ser animado a uno inanimado sino que, en sintonía con las propuestas desglosadas anteriormente, se la considera en pie de igualdad con los seres humanos.

La identificación con la tierra y la construcción de una relación diferente con la naturaleza se presenta asimismo como uno de los ejes del discurso y la acción de los feminismos populares, vinculados a las clases subalternas. En esa dinámica, sostiene Svampa (2019), las mujeres van descubriendo una voz propia que cuestiona el modo en que nos hemos vinculado a la naturaleza desde una episteme antropocéntrica y androcéntrica.

6. Femenino, plural

La visión de la tierra como sustrato de donde la vida sale y a donde regresa el cuerpo para descomponerse puede pensarse como un agenciamiento entre el com-

ponente femenino y la naturaleza, no concebida como una instancia exterior a los sujetos, sino entendiendo Tierra, Voz y Cuerpo como tríada de enunciación y potencia (Secreto 2023). Ester se pregunta “¿será la mata hombre o mujer?” (Hernández y Rueda, 2020: 37). Por un lado, el pasaje problematiza el lenguaje en su arbitrariedad del vínculo entre las palabras y las cosas, aspecto subrayado tempranamente por Nietzsche a partir de la categoría gramatical de género: “Dividimos las cosas en géneros, caracterizamos al árbol como masculino y a la planta como femenino: ¡qué extrapolación tan arbitraria!” (1990: 22). De esta manera, el lenguaje como creación del intelecto humano muestra sus limitaciones para el conocimiento del mundo que nos rodea.

A su vez, la pregunta por el género nos conduce a la figuración de lo femenino dentro del poema. Esta figuración se encuentra plasmada en el grupo formado por Ester, la mujer y la niña. Esta articulación instala en el segmento del poema titulado “Ester” una instancia colectiva, un sujeto en plural que las reúne: primero “andan”, “buscan”, luego “oyen voces de la mata de monte” y finalmente “De noche, olvidan” (Hernández y Rueda, 2020: 29, 33, 39).

Por otra parte, en el informe sobre la masacre de El Salado se aborda la cuestión del terror en perspectiva de género, por su particular relevancia ante el alto número de mujeres victimizadas en comparación con la mayoría de hechos violentos mixtos de esta naturaleza:

Los asesinatos y las torturas afectaron a hombres y mujeres, mientras que las violaciones y agresiones sexuales tuvieron como víctimas exclusivas a las mujeres. La mayoría de las mujeres ejecutadas en la plaza pública, de manera similar a los hombres, fueron golpeadas, amarradas con cuerdas y apuñaladas, pero hubo un énfasis en la sexualidad cuando los paramilitares se refirieron a ellas, pues sus insultos y sus gritos se centraron en la vida íntima que compartían con los “enemigos”. (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 70)

Consideramos que no es casual que en la nota final del libro se haga referencia a las organizaciones comunitarias creadas por mujeres como Mujeres Unidas de El Salado al retornar a su pueblo (Hernández y Rueda, 2020: 91).⁴ El marco de lectura que proporciona el paratexto instala de este modo una asociación entre lo femenino y lo comunitario, como grupo social que lleva adelante prácticas que se contraponen

⁴ “[...] la emblemática experiencia organizativa de las Mujeres Unidas de El Salado, se levantó sobre una tradición local: Las mujeres no habían estado del todo alejadas de los espacios públicos y de los liderazgos comunitarios [...]; pero lo que hace distinta su experiencia después del retorno es que han hecho una presencia más organizada en el espacio público y han incursionado con más autonomía en el campo del trabajo a través de su articulación con proyectos productivos; además de haber participado en discusiones sobre política pública en espacios institucionales” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 196).

a la violencia al intentar resarcir las consecuencias de la masacre, en la que los paramilitares a través de la tortura y la denigración, asesinaron a ocho mujeres y violaron a dos más; por otra parte, “Los silencios más arraigados en la memoria de los sobrevivientes tienen relación con la violencia contra las mujeres: el empalamiento y el embarazo de una de las víctimas” (Grupo de Memoria Histórica, 2009: 27, 96).

El retorno de las mujeres víctimas de la masacre a El Salado es también una forma de reconstrucción de sus memorias, ya que las mujeres recuerdan con nostalgia sus tierras, las actividades que realizaban en ellas y los hechos traumáticos a los que sobrevivieron, con el objetivo de reflexionar, reparar y luchar contra la impunidad. Desde una perspectiva ética, la reconstrucción de la memoria de las víctimas es esencial, ya que configura nuestra memoria histórica colectiva y nos permite reflexionar sobre el futuro de nuestra sociedad. Hay que enfatizar en la importancia de la reconstrucción de la memoria desde las mujeres particularmente, ya que este es un proceso específico y particular, debido al contexto socio-político en el que vivimos las mujeres en el país. (Hernández Ceballos, 2015: 61)

El poema concluye con la celebración de este regreso por parte de la naturaleza:

Para quienes volvieron:
un manojo de flores del totumo,
piñuelas con sus pulpas jugosas,
su tomento estrellado de blanco color.
Estas flores de pétalos carnosos,
vainillas, olorosas durante la noche,
y también otras flores furiosas,
expertas en la desobediencia [...] (Hernández y Rueda, 2020: 87).

El obsequio de la vegetación a quienes regresan, compuesto por flores y frutos propios de la región, no se limita a ornamento y alimento, sino que ofrenda asimismo su propia desobediencia, que se extiende metonímicamente a las mujeres que retornan, homologándose, también de esta forma, con la naturaleza.

7. A modo de conclusión

Hay un gesto político en la publicación del poemario que no solo retoma sino que subraya el hecho histórico de la masacre y el desplazamiento forzado de habitantes de El Salado, aspecto que acentúa la importancia literaria y política de la publicación y visibilización de este tipo de obras. Si bien el posicionamiento en favor de la

memoria de las víctimas se explicita en los paratextos, es posible rastrear una intersección entre ética y estética en los procedimientos formales y en el libro en sí como artefacto. El protagonismo otorgado a la mata, su encarnadura como voz poética, propone una naturaleza que se ensambla con lo humano en sus formas de habitar, de vivir y de morir pero también de resistir, de apropiarse de la voz y construir memoria. El monte como entorno natural, testigo de la violencia, se configura entonces desde una perspectiva de género que vindica el empoderamiento de las habitantes que regresan, al igual que las flores, “expertas en desobediencia [...], retoñadas de sí” (Hernández y Rueda, 2020: 87).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer*. Trad. Antonio Giméno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos.
- Anstett, Élisabeth (2017). “Comparación no es razón: A propósito de la exportación de las nociones de ‘desaparición forzada’ y ‘detenidos desaparecidos’”. En Gatti, Gabriel (ed.) *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 33-51.
- Aristóteles (1988). *Política*. Traducción de M. García Valdés. Madrid, Gredós.
- de la Cadena, Marisol (2016). “Naturaleza disociadora”. *Boletín de Antropología*, 31 (52), 253-263. DOI: 10.17533/udea.boan.v31n52a16.
- de Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. Traducción de Amado Alonso. Buenos Aires, Losada.
- Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires, Manantial.
- Esposito, Roberto (2016). *Las personas y las cosas*. Traducción de Federico Villegas. Buenos Aires, Eudeba.
- Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI.
- García Márquez, Gabriel [1954] (2011). *La hojarasca*. Buenos Aires, Debolsillo.
- Grupo de Memoria Histórica (2009). *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá, Taurus.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao, Consonni.
- Hernández Ceballos, María Camila (2015). “Las mujeres víctimas de El Salado: Una reflexión ética del conflicto armado”. *Trans-pasando Fronteras*, 8, 53-65. DOI: 10.18046/retf.i8.2119.

- Hernández Pachón, Eliana y Rueda, María Isabel (2020). *La mata*. Bogotá, Cardumen /Laguna libros.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Milone, Gabriela (2020). “Por un materialismo fónico”. *El taco en la brea*, 11, 82–91. DOI: 10.14409/tb.v1i11.9156.
- Morton, Timothy (2019). *Humanidad. Solidaridad con los no-humanos*. Traducción de Paola Cortés Rocca. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Nietzsche, Friedrich [1873] (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*. Traducción de Luis M. Valdés y Teresa Orduña. Madrid, Tecnos.
- Pedrosa, Celia. (2022). “O rio que fala: o que falamos rios?”. *El jardín de los poetas*, 15, 4-16. Recuperado de: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/6695/6802> (último acceso: 22/09/2023).
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires, Manantial.
- Riaño, Pilar y Uribe, María Victoria (2017). “Construyendo memoria en medio del conflicto: el Grupo de Memoria Histórica”. *Revista de Estudios Colombianos* 50, 9-23.
- Rivera, José Eustasio [1924] (1990). *La vorágine*. Bogotá, Oveja Negra.
- Secreto, Cecilia (2023). *El camino de la heroína. Un feminismo de las brujas y la Matierra*. Buenos Aires, Biblos.
- Svampa, Maristella (2019). “El Antropoceno como diagnóstico y paradigma. Lecturas globales desde el Sur”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 24 (84), 33-54. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.2653161.
- Toop, David [2010] (2016). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Traducción de Valeria Meiller. Buenos Aires, Caja negra.

**CLARIBEL ALEGRÍA:
ÁRBOL DE SUEÑO, SER DE RAÍCES**

**CLARIBEL ALEGRÍA:
TREE OF DREAMS, BEING OF ROOTS**

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este artículo se articula en torno a un poemario central en la primera etapa de la producción poética de Claribel Alegría, correspondiente a la obra escrita principalmente en los años setenta. Se trata de *Raíces* (1973-75), poemario que fue publicado por primera vez en la Antología preparada en 1981 por Mario Benedetti en España, *Suma y sigue*, y que el tiempo ha situado como una obra no solamente raigal sino condensadora de las directrices temáticas y de la expresividad estilística de la poeta centroamericana, que muy poco después será consagrada con la obtención del Premio Casa de las Américas, en Cuba, con el poemario *Sobrevivo* (1978), cerrando así la primera fase de una larga trayectoria que se cerrará con la obtención del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 2017.

PALABRAS CLAVE:

Claribel Alegría; literatura centroamericana; poesía latinoamericana

ABSTRACT:

This article is structured around a central work in the first stage of Claribel Alegría's poetic production, corresponding to the work written mainly in the seventies.: *Raíces* (1973-75) is a collection of poems that was published for the first time in the Anthology prepared in 1981 by Mario Benedetti in Spain, *Suma y sigue*, and that time has positioned as a work that is not only highly representative of her poetic point of view but also a condenser of the guidelines themes and the stylistic expressiveness of the Central American poet, who very shortly after will be consecrated with the award of the Casa de las Américas Prize, in Cuba, with the collection of poems *Sobrevivo* (1978), thus closing the first phase of a long career that will close with obtaining the Reina Sofía Prize for Ibero-American Poetry in 2017.

KEY WORDS:

Claribel Alegría; central american literature, latin american poetry

El poemario de Claribel Alegría (1924-2018) titulado *Raíces* (1973-75) condensa las claves poéticas de la escritura y de la concepción del mundo, subjetiva y existencialmente hablando, de lo que cabría considerar la primera etapa de la producción de la autora, desde su primigenio *Anillo de silencio* (1948) hasta el poemario *Sobrevivo* (1978) con el que obtuvo el Premio Casa de la América en la modalidad poética en 1978. Cabría postular que este poemario decanta las directrices temáticas y estilísticas de su visión del mundo, suponiendo, como su propio título expresa, un enraizamiento en el presente desde la constancia de su identidad como mujer y como latinoamericana. No es extraño, pues, “reconocer que los poemas de este libro fecundo y esencial en la obra completa de Alegría responden a un proceso creativo particular, mediante el cual el sujeto lírico del libro toma posesión de una realidad de carácter ontológico.” (Cervera, 2021: 115).

Así pues, al comienzo de la década de los setenta, Claribel Alegría comienza a sentirse “instalada en su presente”. Así lo confiesa, sin ambages ni dudas, en el arranque de su poema “Es cerrar esta puerta lo que temo”, con el que inaugura su libro *Raíces*. Escuchémosla:

Aquí estoy
definitivamente instalada
en mi presente
con los gladiolos rojos
y la jarra de vino
y el recuerdo fresco
de tus labios
no es el miedo a la muerte
como insistes
está lejos mi muerte
no vislumbro su rostro
ni me importa
si me reduce a polvo
quizá sería lo mejor
un largo sueño
largo
en el que vas desintegrándote
es cerrar esta puerta
lo que temo
cerrar esta puerta
para siempre
perforar este muro
y encontrarme de pronto

al otro lado
sin la jarra de vino
sin tus labios
sin los gladiolos rojos.
(Alegría, 1981: 109).

En relación al tema de la muerte en la poeta, señala Carmelo Spadola: “Recuerdo que cuando tuve el placer de conocer a Claribel Alegría y de entrevistarla en 2012, ella me dijo que cuando era pequeña temía a la muerte, al abandono y al alejamiento de la familia. En cambio, a partir de los últimos años, esperaba a Tánatos serenamente, como si fuera una hermana que la conduciría hasta sus familiares y amigos fallecidos.” (Spadola, 2014: 100). Parece que esa revisión de la muerte propia ya era diferente a la visión infantil en este poema de los años setenta. En él nos encontramos con una situación clave y determinante en su vida. Se define a sí misma como “definitivamente instalada”, y cabe entender el sintagma en el sentido de hallarse presente y firme, como una planta que al final se ubica en el lugar idóneo donde la luz la alimenta y el sol no la calcina. Instalada, pero no inconsciente ni frívolamente ajena a la precariedad de lo real. Su miedo, empero, no es el de su desaparición completa sino el de la disolución de esa idoneidad perfecta que la circunda y nutre. A modo de diálogo sin interlocutor audible, su voz expresa ese exacto temor, ese filosófico recelo ante lo coyuntural y perezoso, ante todo aquello que –siéndolo así– se ha tornado para ella crucial y sustantivo: auténtico y veraz.

Como bien señala Eva Guerrero, durante esta década –la de los setenta– “Claribel reside fuera de Centroamérica, y eso de algún modo hace que se intensifique su posición en relación con la realidad centroamericana, que ya venía haciendo desde *Vía Única* (1965)”. Por ello, los siguientes libros, *Pagaré a cobrar* (1973), *Raíces* (1973-75), *Sobrevivo* (1978), “mantendrán las claves de su poética, acentuándose la realidad centroamericana desde un exilio en el que la tierra resulta un ente sangrante y sus muertos, queridos fantasmas con los que convive a veces de un modo cruento” (Guerrero, 2017: 33). Los “distintos matices” en que esta poética se manifiesta hallan en *Raíces* una modalidad distintiva: la búsqueda con un yo transferido al ámbito de la naturaleza que, a su vez, se muestra todavía anclado a una imagen turbulenta prendida en las simas del pretérito. Ya Julio Cortázar –en una hermosísima carta fechada en junio de 1971 a la que hemos podido acceder gracias a su reproducción en la edición antológica de la poeta realizada por Guerrero con motivo de la concesión del Premio Reina Sofía en 2017– la instaba unos cuantos años antes de escribir *Raíces* a desembarazarse del pasado y arrostrar nuevos caminos donde floreciese un presente nítido y más comprometido con la propia vitalidad de la poesía (En Guerrero, 2017: 36). El escritor argentino fue muy buen amigo de Alegría. Ella lo

recuerda vívidamente en su libro de homenajes, “Mágica tribu”, aludiendo a la visita que Cortázar y Carole Dunlop realizaron a Mallorca en 1979, en unas circunstancias históricas altamente significativas:

Mientras volaban, Somoza Debayle huía hacia Miami. Julio y Carol no se enteraron hasta que llegaron a Mallorca. Celebramos el evento en nuestra terraza en Ca’n Blau (...). Bud anunció que nosotros estábamos dispuestos a irnos a Nicaragua para escribir un libro sobre la Revolución Sandinista, que luego se publicó en México. Julio y Carol se entusiasmaron y dijeron que irían a visitarnos. Así fue. Nosotros llegamos a Nicaragua a fines de septiembre de 79 y ellos en noviembre. Los dos amaron a Nicaragua desde el primer momento. “Fue un amor a primera vista”, nos decía Julio. Nicaragua también los amó a ellos. (Alegría, 2007: 98-99).

Antes del intercambio ideológico y el entusiasmo político, ya Cortázar le había escrito la citada epístola a Claribel tras leer el poemario de la autora *Pagaré a cobrar*, en el que comprende la fuerza que emana de saberse habitante de un paraíso, un paraíso cercado por la ley del tiempo y, lo que es más terrible, de su condición segura de llegar a ser perdido. Y así le espeta: “En todo caso, has escrito otro bello libro, con páginas como [...] “Mi paraíso de Mallorca”, que me hizo pensar en mi propio paraíso de Saignon, donde cotidianamente me asalta la misma mala conciencia y me acechan los mismos fantasmas que a ti” (Cortázar en Guerrero, 2017: 36). De Saignon a Deiá, el cruce poético está atravesado por el signo de lo efímero y por la convicción de que sólo desde el presente es posible encarar el compromiso con la vida. No es extraño que, ya al final de la misma década, en el volumen *Sobrevivo* dedicara la autora un poema complementario a su amigo Julio, así, sin apellidos ni más indicaciones, un breve y sencillo texto donde se resuelve el enigma del ser y sus temores bajo el rotundo título de “Tiempo”:

Le di la vuelta
a mi pasado
a mi futuro
y se encendió de pronto
mi presente.
(Alegría, 1981: 152)

Pero ese temor ignoto al carácter ilusorio y falaz de la existencia, a cuanto puede en cualquier momento desaparecer –pues a ello está al fin llamado– se aloja desde muy atrás en su espíritu, manifestándose ya en su primera etapa creativa. Así lo manifiesta en el poema que daba título al libro editado en 1955, *Acuario*, en el que

Mario Benedetti observaba las huellas claras de un “intelecto vigilante” (Benedetti, 1981: 14). “Acuario” es evidente la alusión a ese espacio íntimo y singular donde el sujeto fluye libremente pero donde asimismo siente la rémora de su limitación, la comprensión de su fragilidad, el entendimiento pleno de su incolora estrechez, por más que su extensión le brinde un ámbito de existencia: la de ser un refugio perecedero. Como en el poema de la puerta que teme cerrar (como quien temiera ser expulsado del Edén), aquí también se dirige la voz a un tú cómplice pero tal vez más ignaro en su despreocupación:

Vivir en un acuario es peligroso,
a los pedruscos agrios
que arrojan los vecinos,
a una frase tuya o quizás mía
que lo empañe
o lo rompa.

Sólo eso me queda
para mirar el mundo sin recelo.
Sólo eso, mi acuario,
(...) Mi único refugio,
¿lo comprendes?
y es tan fácil destruirlo.
(Alegría, 1981: 27).

Como cabe observar, ambos poemas conectan en ese tono de inquietud ante el entorno, a pesar de hallarse el sujeto seguro en su espacio de confort y supervivencia. Una supervivencia que ella misma reconocerá en otro poema de finales de los setenta –también homónimo al título de la colección: “Sobrevivo”– como modo permanencia en el tiempo entre alegre y alevoso: “Alegrovosamente/ so/ bre/ vi/ vo.” (Alegría, 1981: 161), poema que en posteriores ediciones observó una sutil variación sobre la disposición versal y silábica, transformándose su final en un solo verso sin sílabas partidas: “Sobrevivo./ Alegrovosamente/ sobrevivo.” (Alegría, 2017: 232).

Sin embargo, cabe reconocer entre los dos poemas (el de los años cincuenta y el de los setenta) una insoslayable distinción entre los recelos del ser encerrado en su acuario y el que entona un canto a lo hermoso, aunque perecedero, que teme cerrar la puerta. Si en ambos existe la conexión del miedo, en “Acuario” se trata más bien de un desasosiego relativo a su destrucción, mientras que la mujer de “Es cerrar la puerta lo que temo” se nos muestra portadora también de una seguridad, consistencia o solidez que procede de su grado de radicación. Ya no se percibe a sí misma como

un pez en el limitado acuario que la refugia y, al mismo tiempo, la amenaza, sino como un ser vivo enraizado en el espacio.

Y así ha sucedido: Claribel Alegría ha comenzado a echar raíces en su vida y en sus versos. Y ese acto natural y activo transformará su visión íntima y con ella la visión del mundo entorno. Un ser de tiempo, sí, un ser ahí, como quería Heidegger, “da-sein”, en el flujo del tiempo, desde luego, pero ya no resbaladizo y fugaz como el pez del acuario, sino presente e instalado en su abonado lecho, en su paraíso terrenal. Un paraíso, es verdad, todavía rodeado de fantasmas y de incumplidos pactos con el mundo y con sus sueños. Con esta reflexión evocamos a otro gran poeta americano, que una década antes, en los años sesenta, acrisolaba una impresión pareja donde la presencia de lo hermoso, que es por sí mismo instantáneo y fluido, acapara la atención rotunda y omnívora del presente, más hermoso y loable aún por su condición de finitud. Hablo de Jorge Gaitán Duran, poeta que comparte con Claribel la emoción ante el presente efímero metaforizado en los signos visibles y sensitivos del elemento terrenal, por más que ello implique la convicción de su despedida, pues como quería Rilke, siempre estamos en la actitud del que se aleja y dice adiós sin saborear los dones de lo hermoso y palpable que la presencia de lo vivo nos ofrece. Siempre, por ello, entonamos la elegía, sin atrevernos a mirar de frente –como el bruto, como el ángel– la realidad de lo inmediato. Así lo expresaba en 1960 el colombiano en “La tierra que era mía”:

Únicamente por reunirse con Sofía von Kühn,
Amante de trece años, Novalis creyó en el otro mundo;
Mas yo creo en soles, nieves, árboles,
En la mariposa blanca sobre una rosa roja,
En la hierba que ondula y en el día que muere,
Porque solo aquí como un don fugaz puedo abrazarte,
Al fin como un dios crearme en tus pupilas,
Porque te pierdo con la tierra que era mía.
(Gaitán Durán, 1961: 15).

Y es precisamente esa tierra, esa naturaleza terrestre y vegetal, la que se instala a partir de los años setenta en la cosmovisión poética de Claribel Alegría, facultando así una progresiva toma de conciencia con la realidad, donde los temores van encajando en una visión más plácida y al mismo tiempo valiente ante la vida, conforme arraigan en las capas y estratos del suelo las raíces de su existencia. Lo observamos tanto en los títulos como en la sustancia de las composiciones de este libro: “Hoy nací como el día”, “Soy una piel cualquiera”, “Bajo la fría piel de la ballena”, “Raíz-madre” o “Soy raíz”: una raíz que va definiéndose en términos negativos: “cenicienta

raíz”, “mortal raíz”, “venenosa raíz”, “saboreando el maná/ de la desdicha/ de la opacidad/ del pájaro sin alas/ del alba sin centella/ de la noche sin brillo/ de las horas que pasan/ sin presagios” (Alegría, 1981: 110-111). Una oscura raíz que buscase el olvido en el resguardo último del mar, reptando entre sus fragmentos, olfateando esas aguas de la disolución, entre los nombres de Eros y de Tánatos, para hallar así la quietud y la serenidad ajenas al sufrimiento de su turbio crecimiento invisible: “a ciegas/ voy olfateando el mar/ en el que un día/ el olvido me cubra/ la memoria/ y no sienta punzadas/ ni reclamos/ ni miedo/ y sólo sea un giro/ un remolino/ en la tumba de agua/ que me cubra” (112-113). Un olvido, al fin, tan denso como catártico y purificador: una “obliviscencia” donde los afanes de la ansiedad y el miedo se transformen en un movimiento natural y constante, inocente e indoloro.

No es extraño, por ello, que Mario Benedetti estimase que el poemario *Raíces*, todavía inédito en 1981, cuando el poeta uruguayo realizara la importante antología de Claribel Alegría, *Suma y sigue*, en Visor, revelase “la ardua operación (emocional, mnemónica, casi filosófica) de aferrarse a un origen, aunque esta raigambre se parezca a veces a un abismo” (Benedetti, 1981: 15). Por ello, ya consideraba que *Raíces* estuviera tal vez destinado a “ser el más coherente, el más armonioso” de los títulos de Claribel, al tratarse “de una solo y nutricia parábola, y ésta lo recorre y le otorga unidad, concentrada fundamentalmente en un poema tan tierno y tan tenso como «Y soñé que era un árbol»” (15), en el que de nuevo la resistencia, la resiliencia vital, toma posesión de la desposesión continua a que la vida nos destina, viendo caer de manera progresiva las hojas muertas de nuestro árbol corporal y del tronco que sustenta al alma.

Observamos, en efecto, esa cualidad central de *Raíces* en cada uno de sus poemas, si bien el señalado por Benedetti podría ser el más representativo. Así, en “Otoño”, la voz poética se identifica con una “hoja encendida/ que se aferra a su tallo/ que se obstina/ que es párpado amarillo/ y luz de vela/ danza de vida/ y muerte/ claridad suspendida/ en el eterno instante/ del presente” (Alegría, 1981: 110): sentimiento, emoción profunda, metamorfosis raigal que se produce al escuchar la voz de quien le hace sentir que ha entrado al otoño. El cambio sustancial del sujeto (no entrar el otoño sino “al” otoño) ocasiona esa sensación de mutación vegetativa donde el ser se percibe como sustancia plena de la naturaleza no racional, unida plenamente a lo existente más allá de la conciencia divisoria entre el sujeto y el mundo, en un reconocimiento pleno de verdad y de belleza. Esto provoca la ruptura de los dualismos (“danza de vida/ y de muerte”), pero también la transubstanciación en el elemento vegetal, la hoja amarilla que se sabe próxima de desprenderse del tallo y, por eso mismo se aferra a él plena de visión (“párpado amarillo”) y colmada de destino. Y sin embargo se figura como “claridad suspendida”, en el instante crucial donde aún

no ha caído pero es cercano su desprendimiento. Este equilibrio existencial queda de algún modo inmovilizado en el tiempo, eternizado en la imaginación poética, donde se graba como “imago” permanente, plena de tensión por ese cruce de fuerzas naturalezas pero al mismo tiempo fijado en la condición eternal de ese instante metafísico que es, como quería Gaston Bachelard, el propio instante poético. Así, el breve texto se cierra con la imagen nuclear y “viva” de sentirse hoja suspendida “en el eterno instante/ del presente.”

El poema, escueto e intenso, condensa toda la hermosura que late en esos instantes de colmada significación y presencia, en los cuales se produce la tensión de fuerzas opuestas, la lucha entre los vectores esenciales de la existencia, donde el sentimiento poético, la “razón poética” que proclamara María Zambrano, resuelve el conflicto en armonía detenida. En este sentido, la voz de Claribel Alegría cabría vincularse con la de voces axiales de la poética del siglo XX, como las de Rainer Maria Rilke y Paul Celan en Europa, o las de Octavio Paz y José Emilio Pacheco, en Hispanoamérica. Todos ellos expresan en sus versos la contrapartida entre los sentimientos de separación que laten en el corazón de los hombres y la visión unitiva que la Naturaleza ofrece, más allá de los dualismos, y que sólo la poesía, junto a la experiencia mística, es capaz de comprender y de expresar, en los “eternos instantes” del presente que los versos cincelan. Así, el poeta de *Amapola y memoria* supo manifestar en sus versos intensos y punzantes la fuerza gravitatoria de la naturaleza en comunicación visceral, casi siempre dramática y oscura, con el vacío existencial que la visión poética condensa:

La siembra de luz liberada de un soplo
en los surcos que hay debajo
de la sangre del mundo.

Una mano con el destello de la luz primigenia
caza furtivamente al otro lado
de los diques del helecho.

Como si todavía
hubiese algún vientre con hambre,
como si todavía aleteara
algún ojo
aún por fecundar.
(Celan, 1990: 167).

Las raíces familiares y culturales, por un lado, y las raíces existenciales y propias, al mismo tiempo. La sumersión raigal implica fortaleza, decisión, coraje,

brío, solidez, peso y equilibrio frente a los vientos y mudanzas, frente a los pasajes externos, frente al temblor de sentir que tambalea y se deshace el paraíso que atesora. Todo ello se manifiesta de manera nítida y terrible en el poema con que se cierra la colección, el titulado “Los sueños no saben dónde huir”. En él el motivo de la raíz natural se paraboliza con el de los sueños profundos, hondos y abisales, aquellos que voltean constantes y turbios en los socavones, las grietas y las hondonadas de nuestra psique. Allí se sumerge la mirada poética, observándolos y viendo como se muerden la cola, sin saber dónde ir, en la sumersión total, valerosa y órfica que propone Claribel Alegría. Como si de una visión psicoanalítica se tratase, el sujeto poético ve su imagen onírica, su ser de soñadora, como un entramado de raíces en el abismo del ser, identificando ese espacio singular como “un cielo a la inversa”, como una trampa que incluso fuese el propio “infierno”, visto como un “gran pozo de muros transparentes” donde giran perezosos y ponzoñosos los sueños, destinados un girar, como la “esfera del amor terrestre” de la que hablaba César Vallejo en el poema LXV de *Trilce*, dando “vuelta y vuelta sin parar segundo” (Vallejo, 1991: 277). Pero la mirada no sólo se aterra en su contemplación sino que también se reconoce. Y ahí está su fortaleza y también su virtud, pues al mostrarse en el espejo de su mirada, es capaz de identificar el movimiento estéril de su ser, de su ser de raíces, en la angustia de estos estériles sueños desorientados, aguas movedizas y embarradas de la experiencia vital. Y es esa visión la que activa la anagnórisis y, con ella, la posibilidad de cerrar para siempre esa puerta enraizada del dolor, aunque en el poema sólo seamos capaces de percibir la potencia cruel de la burla reflejada, en esos versos cortos y punzantes con que Claribel Alegría cartografiaba las raíces de su alma:

Fosforece el abismo
me deslumbra
se aleja
es un cielo al inverso
una trampa
el infierno
un gran pozo de muros transparentes
donde el tiempo da vueltas
mordiéndose la cola
y los sueños no saben
donde huir
y hay ráfagas de humo
que desvelan
que cubren

y soles innombrables
y osarios
y abajo estás tú
con el secreto
te contemplo de arriba
agazapada
abres el puño
y vuelves a cerrarlo
y tu rostro es de burla
y es el mío.
(Alegría, 1981: 127-128).

Bibliografía

- Alegría, Claribel (1981). *Suma y sigue*. Madrid, Visor. Introducción y selección de Mario Benedetti.
- Alegría, Claribel (2007). *Mágica tribu*. Córdoba, Berenice.
- Alegría, Claribel (2015). *Pasos inciertos. Antología personal*. Managua, Gato Negro.
- Alegría, Claribel (2017). *Aunque dure un instante*. Salamanca-Madrid, Ediciones Universidad-Patrimonio Nacional. Introducción y edición de Eva Guerrero Guerrero. Selección de Claribel Alegría y Eva Guerrero.
- Benedetti, Mario (1981). “Prólogo” a Claribel Alegría: *Suma y sigue*. Madrid, Visor, 9-16.
- Celan, Paul (1990). *Hebras de sol*. Traducción de Ela María Fernández-Palacios y Jaime Siles. Madrid, Visor.
- Cervera Salinas, Vicente (2021). “Claribel Alegría: la poética enraizada de una fundadora”. En Milena Rodríguez Gutiérrez (ed.). *Poetas hispanoamericanas contemporáneas*. Berlín, De Gruyter, 115-128.
- Gaitán Durán, Jorge (1961). *Si mañana despierto*. Bogotá, Mito.
- Guerrero Guerrero, Eva (2017). “La poética de Claribel Alegría: «A pesar de todo surge el canto»”. En Claribel Alegría (2017). *Aunque dure un instante*. Selección de Claribel Alegría y Eva Guerrero Guerrero. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 6-77.
- Spadola, Carmelo Andrea (2014). “Literatura y visión tanatológica. Claribel Alegría y el diálogo de los muertos”. *Centroamericana*, 24.1, 91-102.
- Vallejo, César (1991). *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid, Cátedra.

**PERSPECTIVA ECOFEMINISTA Y POESÍA DEL CONO SUR
(LILIANA LUKIN, LILIANA ANCALAO Y EMILIA PEQUEÑO
ROESSLER)**

**ECOFEMINIST PERSPECTIVE AND POETRY OF THE SOUTHERN
CONE (LILIANA LUKIN, LILIANA ANCALAO AND EMILIA
PEQUEÑO ROESSLER)**

GENEVIÈVE FABRY

Université Catholique de Louvain (Belgica)

RESUMEN:

Después de proponer una definición del ecofeminismo que realza sus lugares de tensión (materialismo/espiritualismo, centralidad del cuidado/rechazo de la esencialización femenina, teoría francesa/práctica de luchas sociales en América latina), se desarrolla una lectura crítica de tres poemarios escritos por autoras vivas, procedentes de Argentina y Chile, pertenecientes a distintas generaciones y corrientes poéticas. Cada uno de los poemarios seleccionados –*Teatro de operaciones* (2007) de Liliana Lukin, *Rokiñ*. *Provisiones para el viaje* (2020), de Liliana Ancalao y *La chacra de las fresias* (2022) de Emilia Pequeño Roessler– cuestiona las formas en que se representan la relación entre las mujeres, los hombres y la naturaleza y, sobre todo, los fundamentos de dicha representación en términos de lenguaje, poder y prácticas culturales. Estos discursos y prácticas no sólo ponen en tela de juicio un imaginario lastrado por representaciones machistas y/o ecocidas, sino que proponen nuevas formas

ABSTRACT:

After proposing a definition of ecofeminism that highlights its places of tension (materialism/spiritualism, centrality of care/rejection of feminine essentialization, French theory/practice of social struggles in Latin America), a critical reading of three collections of poems written by living authors, from Argentina and Chile, belonging to different generations and poetic currents. Each of the selected poems – *Theater of Operations* (2007) by Liliana Lukin, *Rokiñ*. *Provisiones para el viaje* (2020), by Liliana Ancalao and *La chacra de las fresias* (2022) by Emilia Pequeño Roessler – questions the ways in which the relationship between women, men and nature is represented and, above all, the fundamentals of such representation in terms of language, power and cultural traditions. These discourses and practices not only call into question an imaginary weighed down by sexist and/or ecocidal representations, but also propose new ways of developing an alternative imaginary. The critical reading of

de desarrollar un imaginario alternativo. La lectura crítica de los poemarios investiga en la manera en que cada poética entronca con las principales vertientes del ecofeminismo definidas al comienzo del artículo.

PALABRAS CLAVE:

Ecofeminismo – Poesía de mujeres – Cono Sur americano – Liliana Lukin – Liliana Ancalao – Emilia Pequeño Roessler

the poetry collections investigates the way in which each poetics connects with the main aspects of ecofeminism defined at the beginning of the article.

KEY WORDS:

Ecofeminism – Women’s Poetry – South American Cone – Liliana Lukin – Liliana Ancalao – Emilia Pequeño Roessler

El ecofeminismo es un movimiento complejo y proteiforme situado en la encrucijada del feminismo y la ecología. El término fue acuñado en Francia por Françoise d’Eaubonne en 1974, en el crisol de un feminismo francés de raigambre más bien teórica, que se había desarrollado bajo el impulso clave de Simone de Beauvoir. La sospecha de un retorno de la esencialización de lo femenino ha frenado el desarrollo del ecofeminismo en Francia (cf. Larrère). En cambio, en América del Norte y en Australia se ha desarrollado una profunda reflexión acerca de las raíces filosóficas de un paradigma occidental en el que se consideran la naturaleza y la mujer como inferiores, vueltos “naturalmente” objetos de dominio por el hombre. Ejemplos paradigmáticos de esta concepción serían las obras de la australiana Val Plumwood, la española Alicia Puleo y la estadounidense Caroline Merchant. Esta línea de pensamiento, vinculada con la revisión crítica de la historia de la filosofía marcada por el antropocentrismo y la falocracia, se distingue de otra vertiente del ecofeminismo, asociada más bien con las luchas ambientalistas del Norte y del Sur. De hecho, el ecofeminismo se ha desarrollado también al calor de las movilizaciones antinucleares en los EE.UU¹ y contra los estragos del extractivismo en el Sur global².

En el caso de los colectivos de mujeres latinoamericanas, muchas veces pertenecientes a comunidades indígenas, se ha observado una creciente desconfianza frente a las luchas por la emancipación femenina, consideradas como situadas en la matriz colonial. Las luchas ecofeministas han tenido pues un marcado anclaje popular e interseccional ya que defender el territorio como mujer supone muchas veces llevar a cabo una resistencia en varios frentes a la vez: anticapitalista, antirracista, anti-patriarcal y decolonial. Tales luchas no manifiestan una voluntad de apropiación paralela al gesto extractivista capitalista, sino una tentativa de poner en el centro de

¹ Véase al respecto la antología *Reclaim* editada por Emilie Hache (Cambourakis, 2016).

² La figura más influyente para el extractivismo agrario tal vez haya sido Vandana Shiva.

las relaciones entre las personas y con las entidades no humanas, lo que se intuye como propio de un modo femenino de habitar la tierra: el cuidado. De hecho, según la socióloga argentina Maristella Svampa:

El lenguaje de valoración de las mujeres, enmarcado en la cultura del cuidado, tiende a expresar un *ethos* procomunal potencialmente radical, que cuestiona el hecho capitalista desde el reconocimiento de la ecoddependencia y la valoración del trabajo de reproducción de lo social. En su versión libre de esencialismos, el ecofeminismo aporta una mirada sobre las necesidades sociales, no desde la carencia o desde una visión miserabilista, sino desde el rescate de la cultura del cuidado como inspiración central para pensar una sociedad sostenible, a través de valores como la reciprocidad, la cooperación y la complementariedad. (Svampa, 2015: 127)

El énfasis en el cuidado entra en resonancia con el trabajo de otras investigadoras feministas como la estadounidense Joan Tronto o la española Yayo Herrero, por ejemplo. Ahora bien, el pensamiento de Svampa ha sido emblemático por teorizar el ecofeminismo latinoamericano desde el crisol de las luchas populares. Es el caso también de otras ecofeministas como la teóloga brasileña Ivonne Gebara o la activista ambiental ecuatoriana Ivonne Yáñez.

De hecho, desde América latina, la concepción de una cultura del cuidado se construye muy expresamente en contra de una cultura del saqueo y del extractivismo (bajo todas sus formas: minera, agraria, forestal, etc.). Son muy variados los movimientos que están en la encrucijada de las luchas contra la violencia de género, por la igualdad, la justicia, la soberanía alimentaria y la defensa de los territorios de los pueblos “originarios”. De ahí la equiparación entre el territorio y el cuerpo: las luchas por el “cuerpo-territorio”³ abarcan un abanico muy amplio de preocupaciones por los derechos sociales y medioambientales basados en la recuperación del control de estos territorios, condición *sine qua non* del acceso a los medios de subsistencia. En este panorama abigarrado, la etiqueta ecofeminista parece resultar más útil a lxs investigadorxs europexs que para designar un objeto de estudio que surge de la rea-

³ Yáñez explica de forma directa y convincente la convergencia de las luchas decoloniales, feministas y ecologistas: “I will compare extractivism to violence against women using the theme of ‘alternatives’ and you will see precisely why. The thing is, that when a community says: “we don’t want mining”, what happens? The state, the companies, the intermediary NGOs come and tell them, “Well, fine, you don’t want mining, so what is your alternative?” And, of course. The communities say: “Our way of living, this is our alternative. The only alternative is no mining. But, the state, or the companies, they’re not satisfied with that answer. So, they demand that they be given an alternative. And why do I want to compare it to violence against women? I want to show what “alternative” means in a context of resistance. If a woman says “I don’t want you to touch my body without my consent,” imagine a scenario where the abusive man says to her, “You don’t want me to touch you, so what’s the alternative?” No, what is the alternative?” (5) Véase también la compilación de Cruz Hernández y Bayón Jiménez.

lidad social o cultural latinoamericana y que sería denominado como tal de acuerdo con sus actorxs.

Por consiguiente, adoptamos el ecofeminismo más como una perspectiva de lectura que como una característica intrínseca reivindicada por las autoras estudiadas en este artículo. Estas son autoras vivas, procedentes de Argentina y Chile, pertenecientes a distintas generaciones y corrientes poéticas. Cada uno de los poemarios seleccionados –*Teatro de operaciones* (2007) de Liliana Lukin, *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020), de Liliana Ancalao y *La chacra de las fresias* (2022) de Emilia Pequeño Roessler– entra en resonancia con la perspectiva escogida: son poemarios que cuestionan las formas en que se representa la relación entre las mujeres, los hombres y la naturaleza y, sobre todo, los fundamentos de dicha representación en términos de lenguaje, poder y tradiciones culturales. Estos discursos y prácticas no sólo ponen en tela de juicio un imaginario lastrado por representaciones machistas y/o ecocidas, sino que proponen nuevas formas de desarrollar un imaginario alternativo. ¿De qué formas se trata en los poemarios estudiados? ¿Cómo entronca la poética de cada autora con las principales vertientes del ecofeminismo que acabamos de definir?

Tala del cuerpo y tala del árbol en *Teatro de operaciones* (2007) de Liliana Lukin⁴

En su famosa oda “La agricultura de la zona tórrida”, Andrés Bello celebraba las virtudes de la agricultura, virtudes tanto morales como materiales. Para hallar sus “durables goces”, Andrés Bello invitaba a los americanos a ampliar las superficies dedicadas a los cultivos: “el intrincado bosque el hacha rompa,/ consuma el fuego; abrid en luengas calles/ la oscuridad de su infructuosa pompa” (vv. 210-213). La oda presentaba a los campesinos como una “caterva armada [...] de corvas hoces” (v. 256) y describía el cambio producido en el paisaje después de la destrucción de los bosques:

Ya de lo que antes era
verdor hermoso y fresca lozanía,
sólo difuntos troncos,
sólo cenizas quedan; monumento
de la dicha mortal, burla del viento. (vv. 247-251).

⁴ Una versión preliminar de este apartado se presentó en el simposio *Pensar el Antropoceno desde el Sur: Ficciones y paisajes en la zona extractiva* (24, 25 y 26 de octubre de 2023; Coordinación: Valeria de los Ríos y Sophie Halart; Instituto de Estética, Universidad Católica de Santiago de Chile).

Estas dos citas remiten a una escena de guerra, con gente “armada” y tierra saqueada de la que sólo quedan cenizas. La retórica de Andrés Bello sugiere que la transformación de los ecosistemas silvestres de América latina desemboca en escenarios de conflictos armados; el espacio selvático se convierte por lo tanto en un “teatro de operaciones”. *Teatro de operaciones*. Así se titula un poemario de la escritora argentina Liliana Lukin (1951) publicado en 2007. Tanto en 1826 como en 2007, la desforestación (mediante talas e incendios) es la etapa preliminar al cultivo de especies vegetales importadas. ¿Cómo interviene el hecho de ser mujer y escribir en tanto mujer en este proceso característico de las sociedades humanas de todos los tiempos (Harrison) y más aún tardomodernas? El poemario de Lukin ofrece a estas preguntas una respuesta original.

Liliana Lukin es la autora de una veintena de títulos. Su obra se inicia con libros publicados en plena dictadura (*Abracadabra* 1978; *Malasartes* 1981) y prosigue con poemarios que indagan en la condición corporal, encarnada del sujeto que escribe. Es un sujeto femenino que problematiza su lugar de enunciación en el discurso falocéntrico dominante (*Cartas* 1992; *Las preguntas* 1998), ahonda en la experiencia del cuerpo vivido desde el pensamiento y la palabra, a contrapelo de toda voluntad de reificación o victimización. *Retórica erótica* (2002) da cuenta de un cuerpo gozoso mientras que un poemario como *Ensayo sobre la piel* (2018) reflexiona acerca de la experiencia de la enfermedad y la incomunicación.

En 2007, como se ha dicho, Lukin publica *Teatro de operaciones. Anatomía y literatura*. Se trata de un hermoso libro, cuyos poemas van escandidos por fotografías y grabados. Las fotos de Gustavo Schwartz representan primeros planos de árboles talados y funcionan de manera indicial al ilustrar la circunstancia de escritura del libro que explicita el primer poema:

La sierra eléctrica trabaja
sobre los troncos peligrosos.
Mi estancia entre los pinos
se ha vuelto literaria:
en la trepidación del sonido
contra el cual despegar
mi escena de escritura,
escribo con *temor y temblor*.⁵

El “teatro de operaciones” es al mismo tiempo visual (lo que se vislumbra desde la ventana del escritorio) y sonoro (la trepidación de las motosierras); invade la “es-

⁵ Cursiva de la autora. El libro consta de dos partes que contienen ambas una serie de poemas numerados. El libro no contiene ninguna paginación.

cena de escritura” sin lograr paralizarla. De hecho, el resto del libro es un intento de circunscribir espacios de reflexión e interrogación que permitan testimoniar acerca de “una forma de exterminio” y de sus efectos en la mujer que escribe:

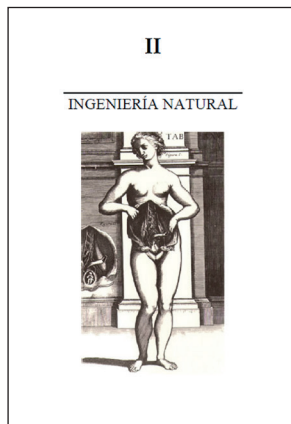
[...]

Y esa música de un serrar
que precede suave a las fogatas,
pone en correspondencia
mi cuerpo con la naturaleza:

vuelvo a mezclarme con el humo
y me atraviesa el perfume
de una lenta aniquilación.

(poema 6)

Las cuatro fotografías de la primera parte funcionan como registro visual, evidencia y prueba, de esta “aniquilación”: se pueden ver los troncos cortados y derribados, tomados en general en primer plano, sin mucha distancia, de tal forma que no es posible reconstruir visualmente el “teatro de operaciones”. La intención de los artistas (poeta y fotógrafo) parece más bien haber sido la de proporcionar, en medio de la tala masiva, una visión cercana de la corteza y del interior de los troncos cortados. Además, los grabados que escandén el poemario alcanzan a dar un contenido preciso a esta “correspondencia” de “mi cuerpo con la naturaleza”. Se trata, por un lado, de los grabados de Hilda Paz que presentan un cuerpo femenino fragmentado, desprovisto de rostro, o al revés un rostro sin cuerpo, dotado de una lengua que es también un marcapáginas, abarcando así la palabra oral y el libro impreso en un mismo grito. También se hallan láminas anatómicas antiguas, como la que encabeza la segunda parte del libro.



Se trata de una lámina anatómica que pertenece al libro de Pietro da Cortona publicado en 1618: *Tabulae anatomicae*. En cuanto a la tapa del poemario, resulta de la superposición de una foto de Schwartz con la parte central de esta lámina. ¿Qué significado encierra la referencia insistente (desde el mismo título) a la anatomía? ¿Qué nos enseña la referencia anatómica acerca del doble compromiso de la autora en este poemario: las dimensiones feminista y ecologista? ¿Se puede hablar de un verdadero ecofeminismo de Lukin en este libro?

Para contestar estas preguntas, volvamos a la dimensión visual del poemario. Las fotos de los troncos cortados dialogan con los poemas. La primera del libro ostenta muy claramente las distintas partes del tronco: el núcleo, el duramen, la albura, el cámbium y la corteza. El “dibujo/ desnudo de los círculos concéntricos” permite recapitular la edad del árbol, conocer los avatares de su existencia marcada por episodios de sequía o inundación, por ejemplo. Pero este conocimiento supone “un futuro de utilidad para el árbol caído” (poema 2), o sea: es un conocimiento inseparable de la muerte del objeto estudiado, de tal forma que conocer el árbol supone haberlo derribado. Sólo así se vuelve posible contar los círculos concéntricos que se pueden observar en el corte.

La proximidad entre conocimiento y muerte es también característica de la anatomía. David Le Breton nos lo recuerda al señalar que la casa natal del famoso anatomista Vesalio (1514-1564) en Bruselas, se encontraba cerca de una plaza donde tenían lugar las ejecuciones públicas. Según Le Breton,

Históricamente, además, parte de la nascente ciencia de la anatomía tomó forma a la sombra de los patíbulos (o en la soledad nocturna de los cementerios), donde yacían los cadáveres hasta ser desechados. Las primeras observaciones de Vesalio sobre la anatomía humana tuvieron su origen en esta mirada desapegada, que olvidaba metódicamente al hombre y sólo consideraba el cuerpo (Le Breton, 1988: 56⁶).

Con la anatomía renacentista se opera, según Le Breton, una verdadera revolución ontológica. El cuerpo deja de ser la manifestación tangible de una presencia humana para llegar a ser un objeto separable de la persona: “Los anatomistas son los primeros modernos en separar al hombre de su cuerpo” (Le Breton: 44). No es baladí que la *Fabrica [De humani corporis fabrica]* de Vesalio se publique en 1543, el mismo año que *De revolutionibus* de Federico Copérnico. El abandono del geocentrismo, el debilitamiento de una visión holística de la creación en la que la presencia humana tiene un sentido dado por el creador, son evoluciones fundamentales que de alguna manera repercuten en la concepción moderna del cuerpo a partir del siglo

⁶ La traducción es mía, así como todas aquellas citas cuyas referencias bibliográficas finales no remiten a una edición en castellano.

XVII: “La definición moderna del cuerpo implica que el hombre está aislado del cosmos, aislado de los demás, aislado de sí mismo. El cuerpo es el residuo, la parte irreductible de estos tres alejamientos” (Le Breton: 48).

Sin embargo, Le Breton no habla de un cuarto corte, el que separa al varón de la mujer, asociada con la naturaleza en general, en el mismo proceso de afianzamiento del dualismo moderno. En este cuarto corte, sin embargo, la función histórica de la anatomía también ha sido clave. Carolyn Merchant ha mostrado la transformación profunda que sufre la concepción de la naturaleza entre el fin de la Edad Media y la primera modernidad. Antes y durante el renacimiento, la naturaleza se asociaba con la figura de la madre nutricia; se consideraba como un ser vivo y dador de vida. Según Alicia Puleo, Bacon y Descartes terminan “con el animismo renacentista [...]”. En el siglo XVII, el universo ya no será concebido como un organismo viviente, sino como un reloj al que sólo un ignorante podría adjudicar vida” (Puleo : 105). Esta transformación es acompañada por una mutación de la relación entre la mujer y el saber. Según Merchant, las mujeres eran tradicionalmente detentoras de muchos saberes acerca de la medicina, las plantas, la fertilidad, etc. A partir del siglo XVII,

En la cambiante historia de la disección humana desde la Edad Media hasta el Renacimiento, los secretos de las mujeres evolucionaron desde los secretos conocidos sólo por y para las mujeres hasta los secretos que los cuerpos de las mujeres podían revelar a través del estudio científico de la anatomía femenina (Merchant, 2008:156).

El estudio de la anatomía femenina se convierte así en paradigmático: conocer los secretos de la naturaleza implica abrir su cuerpo de mujer, con violencia si es necesario. Esta idea está muy presente en los textos de Francis Bacon, quien asimila la investigación científica a la tortura cuando se sirve de artefactos para conseguir la verdad. Afirma Carolyn Merchant:

sus escritos [de Bacon] describen la naturaleza como una mujer a la que hay que torturar con inventos mecánicos; recuerdan mucho a los interrogatorios de los juicios por brujería y a las herramientas mecánicas que entonces se utilizaban para torturar a las brujas (2021 :253).⁷

⁷ Larrère insiste en la misma idea: “Metáforas como ‘tierras vírgenes’, ‘la guerra del hombre contra la naturaleza’ que pueden asociarse a la idea de ‘penetrar en los secretos de la naturaleza’, o ‘luchar contra la naturaleza para descubrir sus secretos’, sugieren agresiones sexuales a la naturaleza, o a una mujer, pasiva y sumisa. Bacon utiliza metáforas de este tipo cuando retoma la idea, ya presente en la Antigüedad de que el proceso judicial puede servir de modelo para la investigación de los secretos de la naturaleza. Para ello, utiliza el vocabulario de la violencia, la coacción e incluso la tortura: ‘Los secretos de la naturaleza tienen más probabilidades de revelarse bajo los experimentos que cuando siguen su curso natural’ (Bacon, *Novum organum*, 1620, I, § 129, citado por Hadot, 2004, p. 107)”(Larrère : §8).

Según Park and Merchant, este es el significado profundo del frontispicio de la *Fabrica* de Vesalio.⁸ La escena es conocida y ha sido muy comentada. Vemos a Vesalio en el centro de un teatro de disecciones, al lado de un cuerpo femenino cuyos genitales y vientre están expuestos a la vista y al voyeurismo de los espectadores. Park observa: “El cadáver está expuesto de una forma calculada para llamar al máximo la atención sobre sus genitales, al estilo de los grabados eróticos contemporáneos”.⁹ El erotismo es claramente asumido en el grabado de Cortona que retoma Lukin: la mujer, joven y hermosa, abre sus propias entrañas y las ofrece a la visión del varón. Aunque la ficción visual de Cortona embellece lo que el teatro de disección de Vesalio expone en toda su crudeza, se prolonga la misma violencia que consiste en abrir el cuerpo y ofrecerlo al voyeurismo masculino. También el público, de alguna manera, consiente con este acto de violencia. Según Merchant,

El entorno enmascara la violencia del acto de disección y el acto violento consentido del observador. En palabras de Devon Hodges, ‘el anatomista corta, disecciona, despelleja, desgarrar y desgarrar el cuerpo para conocerlo’. Al participar en la visión, el observador se une a la disección. El escenario controlado separa las partes del cuerpo; el teatro cuidadosamente diseñado separa al observador del objeto dominado. En términos de Foucault, conocer un cuerpo diseccionado es ‘dominarlo, conquistarlo, someterlo, disciplinarlo y castigarlo’.
(Merchant, 2008: 157)

Volvamos ahora al texto de Lukin. ¿De qué manera se insertan los poemas en este “teatro de operaciones” tan marcadamente moderno? Esto es, un teatro que hace visibles los cortes de la modernidad que separa tajantemente el sujeto de su cuerpo, del cosmos, de Dios, de lo femenino. Me parece que la respuesta a la pregunta pasa por *la puesta en entredicho de la mirada* en el texto de Lukin.

La primera parte del libro, titulada “Campo quirúrgico”, se parece a un diario en el que el sujeto poético, en una primera etapa, se esconde detrás de la ventana; los obreros forestales le parecen “hombrecitos lejanos que operan/ máquinas sobre las frondas, el musgo, / la densa capa de hojaldre de lo vivo. //Ellos tienen algo de lo que hacen:/ astillados, indiferentes a su propia/quemazón” (poema 3). El yo parece poder salvaguardarse, pero cuando se decide a salir, se expone a sentir su parentesco íntimo con los árboles cortados:

⁸ El tratado completo de Vesalio, con su frontispicio, se puede telecargar desde la Universidad de Valladolid (<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15161>).

⁹ Es una cita de Merchant (2008: 156), quien a su vez cita a Katharine Park, *Secrets of Women: Gender, Generation, and the Origins of Human Dissection* (New York: Zone Books, 2006), 256.

Hoy al fin he salido a mirar
 algo que no soy, el lago
 alrededor del estrago
 de los trabajos: tuve que salir
 a distraer mi cuerpo del daño
 visible: dolores al escribir,
 árboles segados de raíz. (poema 5)

Cada paseo por el “teatro de operaciones” reitera “este dolor por los árboles talados,/ serán el peso en mi modo de pisar”. La aliteración de la “p” parece señalar la interiorización progresiva de este duelo doble: una pérdida sufrida por el bosque y por el sujeto poético. A medida que avanzamos en el libro, estas pérdidas se confunden y se refuerzan mutuamente: “aquellos árboles/ otra vez caen en mí”. Se abre progresivamente un hiato entre este dolor sentido interiormente y las modificaciones del paisaje. Una vez derribados los árboles, se abre un panorama que se le “revela como obsceno” al sujeto poético (poema 11). El yo no puede no mirar (“soy ésa,/ la que vio cómo los árboles cayeron/ y no puede hacer a un lado la cabeza”, poema 12) pero al mismo tiempo no existe una mirada pura, espontánea. La propia mirada ha sido determinada por siglos de reificación de la naturaleza y del cuerpo de la mujer. El yo sabe que “Lo despejado crea ‘la vista’” (poema 13); “Hay algo en la composición del mundo afuera qua actúa/ como imán: no deja en paz/ al ojo” (poema 14).

A partir de ahí, el yo intenta percibir el lugar fuera de la aprehensión tan engañosa de la mirada y de la posición que los sujetos humanos se otorgan a sí mismos. El sujeto lírico percibe el entorno invernal como “un estado/ de los seres y las cosas macerándose/ en la necesidad” mientras que la escritura es un ejercicio puramente contingente, que comprueba nuevamente la ausencia de diferencia ontológica entre el yo lírico y el árbol:

La soledad y el abandono de que goza
 esa composición que no nos necesita,
 no extingue el placer de estar allí, pero modula,
 rompe, delimita el lamento de saberse,
 una, hermana de ese nogal inclinado por el viento (poema 19).

La segunda parte del poemario, titulada “Ingeniería natural”, apunta a un camino de recomposición del yo y de legitimación de su gesto de escritura. Este yo intenta superar las separaciones modernas al concebir su cuerpo como experiencia vivida con y desde el pensamiento: “Tocarse ayuda a pensar” (poema 4). Esta superación de las separaciones modernas no se escribe como camino alternativo o diferente

sino desde dentro de las categorías modernas mismas. Así, la metáfora que abre el poema 7 –“Soy una máquina de morir y otra/ de no morir”– nos recuerda inevitablemente una de las metáforas rectoras del pensamiento de Descartes acerca del cuerpo y la naturaleza: “En primer lugar, consideré que tenía cara, manos, brazos, y toda esta máquina compuesta de huesos y carne, tal como aparece en un cadáver, lo llamé cuerpo” (Le Breton 62). Frente al cuerpo-cadáver de Descartes, Lukin afirma el cuerpo vital, marcado por el dolor y el envejecimiento, pero que escapa a los determinismos: “atada de pies y manos/ a la libertad de envejecer” (poema 7). Se trata de sentir y no de ver:

Cerrar el ojo y el ojo: dejar
el deseo sin cerrar, amar el cuerpo tendido
como se ama el sentido del soñar (poema 15)

En un libro posterior, Lukin se entregará a la indagación más sistemática de un camino que abriría a otra concepción del cuerpo y de la naturaleza gracias a la mediación de la filosofía de Baruch Spinoza. Es lo que se hace patente en el libro que publica en 2011: la *Ética demostrada según el orden poético*. Es una reescritura gozosa del libro del holandés, *Ética demostrada según el orden geométrico* (1677). Liliana Lukin invierte aquí la relación más habitual entre poesía y filosofía. Desde Heidegger hasta Alain Badiou, la poesía ha sido considerada como un objeto por la filosofía que le ha aplicado un metadiscurso que de alguna forma supedita la poesía a la elaboración conceptual del filósofo. Con Lukin, se despliega una poesía meditativa que ofrece “citas” y “comentarios” del libro póstumo del gran filósofo holandés de origen sefardí.¹⁰ En esta reescritura espinoziana, el yo lírico elabora su propia meditación enhebrando retazos de la *Ética* alrededor de sus propios hilos: el sueño, el cuerpo y el pensamiento. De la misma manera que el libro desdice una enunciación binaria (el yo lírico es y no es al mismo tiempo Lukin y Spinoza), se opone a todo dualismo, especialmente el que separa cuerpo y pensamiento.

XIX
Puedo todo lo que mi cuerpo
piensa, aunque *nadie sabe*
lo que puede un cuerpo.

Así, sueño que puedo
unir lo que estaba separado,

¹⁰ Empleo adrede los términos “citas” y “comentarios” porque creo que la empresa de Lukin, en este libro, es bastante similar a la que hiciera Juan Gelman en los años 80 con sus citas y reescrituras de místicos españoles, interpolados con citas de tango, entre otras fuentes (*Citas y comentarios*, 1982).

dar con la palabra
que cose sin más goce que dar:
[...]

(51, énfasis en el original que corresponde a una cita del libro de Spinoza)

En oposición al dualismo cartesiano, Spinoza afirma la unicidad del ser, el carácter inseparable y unido del cuerpo y del espíritu (Misrahi 34-35). La unidad intrínseca del ser humano apunta también a una unión íntima entre vigilia y sueño, entre pensamiento y gozo. Jacques Ancet, el traductor de Lukin al francés, nos recuerda al respecto que

la poesía de Liliana Lukin se sitúa de entrada en esta tradición de la meditación de la que Unamuno en su tiempo se reclamaba también y que, de los místicos españoles, de los ‘Metafísicos’ ingleses a Eliot, Cernuda o Valente, pasando por Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Hopkins, Rilke, Mallarmé o Borges, tiende y contra todos los dualismos que nos parasitan, a sentir el pensamiento y *pensar el sentir* (10, énfasis en el original).

Como lo muestra esta cita de Ancet, hay en Lukin un verdadero compromiso existencial, ético, filosófico y estético contra el dualismo. Ahora bien, en *Teatro de operaciones*, hemos visto cómo este planteamiento antidualista llevaba a una crítica feminista de la reificación del cuerpo como objeto para ser visto, diseccionado y ofrecido al voyeurismo de los científicos (profesionales o aficionados); al mismo tiempo, esta crítica feminista convergía con una protesta ecologista contra el extractivismo forestal. ¿Cómo se articulan, en el caso de Lukin, las dimensiones feministas y ecologistas? En otros términos, ¿hasta qué punto podemos hablar aquí de ecofeminismo?

Espero haber mostrado cómo Lukin logra entrelazar el vínculo que forma el núcleo del pensamiento ecofeminista: un vínculo entre “la instrumentalización y la voluntad de dominio de la naturaleza y el dominio masculino sobre la mujer o lo femenino” (Luyckx 314). Ahora bien, el dominio masculino no remite a un principio general sino a una encarnación histórica bastante concreta: “el antropos del antropocentrismo moderno no es un humano abstracto, sino la generalización de un caso particular –el hombre blanco, occidental– y de la misma estructura de dominación que prevalece en relación con la alteridad sexual, racial, cultural o natural” (Luyckx 314). Lukin no parece problematizar la dimensión étnica en su libro que, como hemos visto, se sitúa en una tradición europea, con sus referencias a la revolución científica del siglo XVII y a la poesía meditativa señalada por Ancet. Tampoco se realza la naturaleza propiamente argentina, con nombres específicos para la fauna o la flora (sólo se habla de árboles, perales, nogales). Desde este punto de vista, el

ecofeminismo de Lukin se acerca más al ecofeminismo crítico de la tradición de las Luces al que aboga, por ejemplo, la española Alicia Puleo (2019), que al ecofeminismo activista presente en América latina y surgido al calor de las luchas contra el extractivismo, la destrucción del hábitat de las comunidades indígenas o campesinas, y la defensa del territorio. Muy diferente es la poética de otra argentina, Liliana Ancalao, cuya obra busca recuperar una identidad indígena obliterada por siglos de dominación colonial, una identidad estrechamente vinculada con el territorio.

La escritura como mapa del genocidio en *Rokiñ. Provisiones para el viaje*, de Liliana Ancalao

Toda la obra de la argentina Liliana Ancalao (1961) y especialmente su libro *Rokiñ. Provisiones para el viaje* (2020) se propone como una doble exploración del territorio mapuche argentino. Nacida en Comodoro Rivadavia (Argentina, 1961), Liliana Ancalao es hija del éxodo rural de sus padres, criada en la ciudad en un ámbito castellano pero es también nieta de abuelos mapuche cuya cultura y lengua pasa a recuperar ya entrada en la edad adulta. Este proceso de recuperación de la identidad cultural se asocia estrechamente con la exploración de un territorio entendido como realidad espacial y temporal. A nivel espacial, la poeta evoca los territorios de los que fueron expulsados sus ancestros, quienes, después de haber recibido tierras cercanas a Bahía Blanca a mediados del siglo XIX, fueron desplazados por fuerza a la provincia de Río Negro.¹¹ Dice la autora al respecto:

Escribo porque a todos los aprisionaron y los *arrearon* como si fueran animales, cientos de kilómetros, y abandonaron algunos en el camino los dejaron desangrándose después de caparlos o después de cortarles los garrones. [...] Y escribo para que haya un mapa que registre este genocidio. (“Para que drene esta memoria”, Ancalao, 2020: 17. Subr. mío)

La palabra “arreo” tiene connotaciones muy especiales que han sido subrayadas con agudeza por Mellado. El texto de Ancalao, entre otros,

resignifica una problemática propia del XIX poniendo en primer plano la metáfora ganadera (el sujeto arreado) y la tríada indisoluble sujeto-espacio-mercancía. Las referencias a los grandes arreos de humanos y sus dimensiones de tortura reponen ese otro tránsito que, al lado de la arreada que sufre el gaucho hernandiano, aparece apenas delineada en el poema fundante. Esta restitución del arreo de los otros sujetos va de la mano, en el caso de Ancalao, de narraciones orales de origen (Mellado, 2020:50).

¹¹ “En 1866, con ley 476 el presidente Mitre entregó tierras en propiedad al lonko Francisco Ancalao en reconocimiento a los servicios prestados al ejército. En 1902, el gobierno de la provincia de Buenos Aires vendió esas tierras, cercanas a Bahía Blanca, y ordenó el desalojo de su comunidad enviándola al SO de la hoy provincia de Río negro” (*Rokiñ* 27)

Además, la escritura como mapa del genocidio vincula estrechamente la dimensión poética con la territorial y apunta a su dimensión memorial: se trata de hacer visible y sobre todo audible lo que Mellado llama el “*nütram* del arreo”¹², esta historia transmitida a lo largo de varias generaciones y que ha sido silenciada por el discurso oficial. Ancalao quiere dejar rastros y huellas históricamente fidedignas y discursivamente expresivas de la violencia colonial. Esta violencia no es solo física sino que es también cultural y espiritual. “Escribo, dice Ancalao, por los que fueron arrancados de su nombre y condenados a ignorar su *kupalme*” (18), esto es, su linaje patrilíneo (Ñanculef Huaiquinao 35). A contracorriente de esta ignorancia, Ancalao se apropia de la significación de su apellido para resignificar también su lugar de residencia:

Escribo porque así me alivio un poco, como mis ojos se alivian cuando miro lejos porque ser Ankalauken es estar en la mitad del mar o en la mitad del lago, esa planicie extensa de mi sangre *nampulkafe*, que arrancó desde el Pacífico hasta el Atlántico y se instaló en la precariedad de un trato con el *winka*, desde donde fue desalojada. Escribo para convencerme de que por eso vivo en Comodoro Rivadavia, lugar donde miro el mar y sus aguas que a veces son de plata, y otras, aguas ensuciadas (15).

La preocupación por la contaminación se cruza aquí con la exploración de la memoria transgeneracional. Según Fernanda Moraga, se trata de una característica recurrente de la poesía actual de mujeres indígenas en Argentina y Chile que desarrollan “construcciones de memorias de la violencia y su relación con diferentes lugaridades¹³ de enunciación”. De ahí, la concepción de esta producción poética como “producción cronotópica, ya que se trataría de memorias que establecen y densifican relaciones inevitables entre tiempos y lugares de la experiencia” (Moraga: 34). Ahora bien, ese gesto escritural también se encuentra en otros poetas de procedencia indígena en el Cono Sur: un caso emblemático sería el de Jaime Luis Huenún en Chile. Tanto en Huenún como en Ancalao, encontramos la voluntad de contrarrestar la amnesia impuesta por la guerra de colonización en sus respectivos países. En el proceso de chilenuzación/argentinuización, ambos han perdido el *mapuzungun* y buscan recuperarlo, cada uno a su modo¹⁴, aferrándose al recuerdo dejado por sus abuelos. Si bien comparten una mirada decolonial hacia la historia nacional –lo que implica una fuerte necesidad de reformulación del relato hegemónico y de visibilización de

¹² “*Nütram* es una noción mapuche compleja que refiere tanto la instancia de diálogo, conversación, como aquello que se cuenta o se dice en un intercambio, una historia con pretensión verídica.” (Mellado, 2020:52). Se destaca aquí una poética definida como escucha profunda del *nütram* acerca del trauma.

¹³ La crítica chilena define lugaridad de la forma siguiente: “la lugaridad emerge como la relación de construcción del habitar que un sujeto –o una comunidad– mantiene con un lugar” (39).

¹⁴ Ancalao trabaja con Traductores, pero también está aprendiendo su idioma originario.

los traumas vividos por la comunidad—, así como una aguda preocupación por los estragos ambientales causados por el extractivismo, ¿cuál sería aquí la dimensión propiamente ecofeminista de la poética de Ancalao?

En varios libros de la autora, es sensible una temática propiamente femenina como es la del tejer, la del trabajo doméstico combinado con otras preocupaciones y la de la relación entre madres e hijas.¹⁵ Sin embargo, la aportación propia de Ancalao me parece estribar en su abordaje de la dimensión espiritual de la existencia. Es una dimensión que ha sido doblemente anegada: bajo el peso de una religión rígida, de dioses masculinos, y bajo el peso de un materialismo capitalista. La reivindicación de la espiritualidad no debe sorprendernos en el marco del ecofeminismo. Según Charlotte Luyckx (314-315):

Se puede identificar una [...] divergencia dentro del movimiento ecofeminista, entre un polo materialista (Merchant 1980, Plumwood, 1991) y un polo espiritualista (Starhawk, 2003, Stengers, 2004). El primero pretende describir una situación histórica, la de las mujeres oprimidas por la dimensión patriarcal de la agricultura moderna, el desarrollo agrícola, científico y/o industrial sin referencia a ninguna forma de trascendencia, considerada irracional o mistificadora (Biehl, 1991). El segundo, en cambio, considera el ecofeminismo como una oportunidad para revisar y enmendar las representaciones religiosas tradicionales [...], para volver a conectar con prácticas espirituales ancestrales (paganas, animistas o chamanistas, por ejemplo), o para crear nuevas formas de religiosidad que reconozcan las formas inmanentes de lo sagrado en la naturaleza (como en la obra de Starhawk o Stengers). El ecofeminismo espiritual, en sus distintas variantes, pretende hacer explícita la intuición de una relación específicamente femenina con lo espiritual que la estructura patriarcal de las religiones monoteístas tradicionales ha silenciado.

En este contexto, se vuelven significativos los poemas que denuncian a la vez la destrucción ambiental y asumen una cosmovisión animista que es/fue la de los Mapuche, una perspectiva más propicia para tener relaciones ya no destructivas sino de cuidado mutuo con la naturaleza. Es lo que nos deja entrever este fragmento final del proemio (“Para que drene esta memoria”):

Escribo por los machi condenados a alejarse de su rewe y su lawen, encarcelado su newen para que puedan avanzar las garras de las forestales, las mineras, las hidroeléctricas, destruyendo lo que aún nos queda

Escribo por temor a que los ngen de las montañas de los cerros de las piedras de las aguas se cansen de esta prolongada herejía y nos abandonen (19)

¹⁵ Estas temáticas se plasman ampliamente en *Tejido con lana cruda* (2001; 2010).

También en esta perspectiva cobran sentido las alusiones a la “shumpall” (29)¹⁶ o la asimilación de la poeta a una “druida” (35). Este interés por la espiritualidad mapuche se manifiesta también por la preocupación lingüística acerca de la posibilidad de traducir, en castellano y en mapuzungun, las palabras referidas al léxico básico de la espiritualidad. A este tema dedica Ancalao un cuidadoso estudio en un libro publicado por Mellado. Al comentar su trabajo, la autora declara: “Este trabajo de indagación espiritual partirá desde mis propias dudas, aquellas que han surgido en mi proceso de aprendizaje del mapuzungun como segunda lengua, y aquellas que surgen de mi práctica religiosa mapuche” (Ancalao, 2019: 13). Ambas prácticas, la lingüística y la espiritual, se proponen como camino de descolonización del imaginario en sus raíces más hondas –la lengua y la espiritualidad–, antes de desembocar en una poética bilingüe de alcance a la vez político y literario.

Para completar el corpus, hemos escogido hablar de una poeta más joven que no se limita a situar el conflicto en la ocupación del territorio entre distintos modos humanos de habitar. Lo que viene a explorar Emilia Pequeño Roessler es cómo el territorio es lugar de cohabitación entre humanos y no humanos.

El jardín como lugar de negociación entre especies en *La chacra de las fresias*, de Emilia Pequeño Roessler (2022)

Emilia Pequeño Roessler (1997-) es una joven poeta chilena que acaba de ganar el Premio Joven de Poesía Vaso Roto 2023 por su obra *Notas para una cartografía de los fiordos*. Está muy vinculada con talleres de escritura y traducción, como el colectivo Frank Ocean, un grupo que, a raíz de las violencias policiales durante el estallido social, ha intentado desarrollar nuevas estrategias de creación y de resistencia. Anteriormente había publicado *La chacra de las fresias* (2022) por el que había recibido el Premio Roberto Bolaño a la Creación Joven 2018. Esta colección presenta 39 poemas breves alrededor de la instalación de un sujeto lírico (a veces en singular, otras veces en plural) en una chacra. El poema inicial subraya el mínimo núcleo narrativo: “¿recuerdas el día que llegamos y este era un sitio eriazo?” Todo el poemario cuenta la transformación de este “eriazo” en un jardín cuidado y vigilado por un Yo, asociado con un tú y que evoca una familia que nunca termina de concretarse (“mi madre”, “mis hijas”, 43).

Tradicionalmente, el jardín ha representado un orden espacial y natural que remite al Paraíso. No solo el libro bíblico del Génesis sino otras tradiciones también

¹⁶ Es el nombre de una deidad marina mapuche. Así se titula un poemario de una poeta chilena de origen mapuche Roxana Miranda Rupailaf, publicado en 2018.

destacan la preeminencia del jardín como símbolo paradisíaco; a esta estructura mítica casi universal pertenecen el jardín griego de las Hespérides, los jardines persas, el *jannât* musulmán, etc. (Chevalier-Gheerbrant: 531-534) que se presentan a la vez como fuente de belleza, imagen de orden, promesa de vida sobrenatural. Todo jardín necesita un o una jardinero o jardinera. La vida vegetal y animal que florece en los jardines es una vida domesticada, que responde a las necesidades materiales, espirituales y estéticas de los seres humanos. En un texto de presentación del libro, Nadia Prado se inscribe en esta comprensión del jardín como espacio donde lo natural está subordinado a las aspiraciones humanas y desarrolla una lectura muy interesante del poemario desde la analogía entre el jardín, el cuerpo y el poema: “Un jardín, por tanto, no es sino la posibilidad y metáfora de instalar las férreas defensas que el cuerpo necesita. Nadie sabe lo que puede un cuerpo.¹⁷ Nadie sabe lo que puede un poema”. En la lectura de Prado, el jardín es fundamentalmente metáfora; todo lo que cuenta el sujeto lírico necesariamente remite a otra cosa: “El poema, el jardín, escribe su defensa mientras todo se desmorona y embiste la hostilidad, las plagas, los colmillos de un cachorro, el frío, la aridez. [...] Las palabras, como la tierra, se aprietan, se remueven, se criban, se cavan, sostienen una vana e improductiva creencia”. Prado traduce metafóricamente las dificultades del cultivo del jardín en avatares de la escritura y subraya las adversidades como si fueran experiencias de la “hostilidad”.

Desde una perspectiva ecofeminista, propongo más bien leer *literalmente* el jardín: “Terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales”, nos dice el DRAE. El poemario despliega la significación del jardín, ante todo como jardín, que la autora se propone definir en relación estrecha con el acto de habitar: “Un jardín es una casa que se habita desde fuera/ el sueño de poder apropiarse del lujo/ en la comodidad del hogar” (26). Es una definición que juega con la paradoja ya que la inversión entre lo interior (la casa) y lo exterior (el jardín) se tensiona en un habitar afuera, en un habitar con otros, tanto animales como plantas. El jardín se convertiría así en un Oikos, un hogar *compartido*. El tratamiento peculiar que le da Pequeño Roessler a ese tema tiene que ver precisamente con el carácter enigmático de las relaciones múltiples que se anudan en esta convivencia. Por un lado, el yo lírico multiplica medidas de protección y aislamiento; debe “trizar vidrio y clavarlo/ sobre el cemento fresco de la tapia” (12) para evitar la visita intempestiva del gato; “basta el mínimo descuido / un día sin lavativas [para que los hongos] (...) tome[n] confianza” (37). Estas medidas profilácticas no son realizadas con indiferencia; es el resultado de una elección difícil:

¹⁷ Es una cita de Spinoza, también presente en Lukin.

cuernos de caracoles rajan mis piernas
su baba morando las parras tornasol
moluscos de tierra con dientes
la salmuera es lo preciso
derretirles los ojos
que no sepan que estoy llorando (38)

El llanto de la jardinera la muestra sensible a la vida de los moradores del jardín, unos caracoles dotados de agencia y de conciencia. El poemario insiste en la labor que supone el jardín: “el cuidado del suelo nos roba/ varias horas al día” (18). Pero sobre todo recalca la inutilidad de los esfuerzos para forzar el desarrollo de tal o cual planta: las estrategias para cultivar las plantas son solo un “amasijo de artimañas”; la “incubadora”, “las luces infrarrojas” no logran resultados, “el nido nunca prosperó” (22). Las flores mismas son más listas y se resisten a la manipulación:

las plantas son capaces de memorizar el paso del tiempo
identificar la estación según la longitud del día
la temperatura del agua
y el estado anímico de quien las riega

falseo las luces para que no pierdan humedad
las engaño y las orquídeas fruncen los pétalos
se marchitan allí en la sombra
secan los pistilos arrumbados (16)

La sensibilidad es una característica no sólo de los animales sino también de las plantas. En este poema, se invierte la jerarquía habitual entre plantas y seres humanos: son las plantas las que son sensibles a los humanos, los cuales no entienden los “pactos” que rigen la vida vegetal:

algunas plantas se llevan mejor con otras
cuchichean
se ríen de nuestro cariño
sus raíces abrazan pactos que no entendemos (15).

El jardín literal que leo en Pequeño Roessler es un espacio donde conviven animales y plantas, mujeres y caracoles, donde cada ser necesita ser reconocido en su existir situado en un espacio que tiende a producir su propia “parcelación” (15). Así, la separación entre casa y jardín tiende a difuminarse. Proliferan “las plantas indignas de nombre” “que se cuelan en el paisaje” (13). El espacio doméstico es lugar

de vida de otros seres, dotados de una sensibilidad que los asemeja a los humanos: “desde la alacena los hongos miran con ojos de animales muertos”. Antes de ser una plaga, un problema, los hongos de la casa son habitantes que “miran”, tienen “caras” y forman parte de la familia: son “como parientes de antes” (45). Según Emanuele Coccia, no existe lo natural opuesto a lo artificial; toda la naturaleza es un jardín, espacio diseñado a múltiples escalas y para responder a múltiples necesidades de múltiples seres orgánicos y no orgánicos: “cada vez que tratamos con un espacio, en realidad estamos lidiando con el diseño de otras especies, estamos negociando una relación. Estamos diseñando un espacio ya diseñado, por lo que estamos tratando de encontrar el camino dentro de este contexto” (16).

En el poema clave del libro, se afirma el pacto de amor entre el yo lírico y las fresas, su deseo de que crezcan con un alimento salido de su propio cuerpo:

en silencio lamerle los parásitos a cada una
petricor de enzimas transplantadas
llueve la sangre de mi sangre (29).

El petricor, ese olor a tierra húmeda, se liberaría gracias a la saliva de la sujeto poético, la fresa entregándole así enzimas que penetran en su sangre. Este contacto íntimo y protector entre la mujer y la fresa sería típico de lo que es la vida misma: dinamismo de transformación entre dos entidades distintas y sin embargo unidas por un flujo vital de intercambios y negociaciones espaciales: “la vida es siempre lo que se encuentra entre los mundos, sin ser un mundo” (Coccia: 13).¹⁸

En resumen, la poética de Pequeño Roessler es profundamente y coherentemente antidualista, a contracorriente de la oposición entre cultura y naturaleza, seres humanos/seres animales o vegetales, espacio exterior/espacio doméstico. Desde esta perspectiva, el motivo del jardín como casa de afuera sería, en este libro de Pequeño Roessler, el pivote que permite responder a la pregunta de Coccia: “la pregunta no es sobre la oposición entre el espacio natural y el artificial; sino ¿qué tipo de intervención podemos proyectar para convivir de forma digna con otras especies? Es una pregunta totalmente distinta. El tema no es si respetar lo natural o no. Es, más bien, cómo combinar nuestra agencia con la de otras especies y, a la vez, dar espacio a otras especies” (17).

En conclusión, el carácter proteico del ecofeminismo se manifiesta con creces en nuestro corpus poético. El poemario de Lukin es representativo de la primera veta del ecofeminismo al indagar en la genealogía cultural y filosófica que ha desembocado en la doble dominación de la mujer y de la naturaleza por el sistema patriarcal.

¹⁸ Esta idea se explicita en el último libro de Coccia: *Metamorfosis* (Buenos Aires: Cactus, 2021).

El énfasis de Ancalao en la memoria traumática de los Mapuche y la exploración y defensa de su territorio la sitúan en la estela de las activistas decoloniales, ambientales y feministas latinoamericanas. Estas también habían subrayado la centralidad del cuidado, que vemos encarnarse en la práctica del sujeto lírico como jardinera en el poemario de Pequeño Roessler. En los tres poemarios, sobresale un acercamiento no dualista al cuerpo y a las relaciones entre seres humanos y naturaleza. Desde esta perspectiva monista, la poesía parece ser un medio especialmente adecuado para explorar la sensibilidad, la conciencia y los pactos silenciosos de los seres vivos dotados de agencia que existen en mundos conectados con pero distintos del nuestro.

Bibliografía

- Ancalao Meli, Liliana (2019). “Tras las huellas de la espiritualidad mapuche”. En Silvia Mellado. *La Patagonia habitada: experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*. Viedma, Editorial UNRN, 59-70.
- Ancalao Meli, Liliana (2020). *Rokiñ. Provisiones para el viaje*. Rada Tilly, Espacio Hudson.
- Ancet, Jacques (2014). “Le verbe et l’espérance”. En Lukin, Liliana. *L’Éthique démontrée selon l’ordre poétique*. Traducción de J. Ancet. Paris, Caractères, 9-14.
- Bello, Andrés (1826). *Silva a la agricultura de la zona tórrida*. Biblioteca virtual universal. Recuperado de: <https://biblioteca.org.ar/> > libros.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont.
- Coccia, Emanuele y Godoy, Jorge (2020). “Coexistencia entre distintas especies: Emanuele Coccia en conversación con Jorge Godoy”. *ARQ* (Santiago), 106, 12-27. ISSN 0717-6996. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000300012>.
- Cruz Hernández, Delmy Tania y Bayón Jiménez, Manuel (2020). *Cuerpos, Territorios y Feminismos. Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas desde el Feminismo*. CLACSO.
- Harrison, Robert (1992). *Forests: the shadow of civilization*. The University of Chicago.
- Larrère, Catherine (2012). “L’écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe”. *Tracés. Revue de Sciences humaines* [Online], 22. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/traces/5454>
- Le Breton, David (1988). “Dualisme et Renaissance. Aux sources d’une représentation moderne du corps”. *Diogenes*, 142, 42-63.

- Lukin, Liliana (2007). *Teatro de Operaciones. Anatomía y Literatura*. Buenos Aires, Ediciones en Danza.
- Lukin, Liliana (2014). *La Ética demostrada según el orden poético*. Buenos Aires, La Cebra.
- Luyckx, Charlotte (2017). “Écoféminisme”. *Dictionnaire de la pensée écologique*. En D. Bourg y A. Papeaux (eds). Paris, PUF, 313-316.
- Merchant, Carolyn (2021). *La mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la révolution scientifique*. Traducción de M. Lauwers. Editions Wildproject. Edición original: 1980.
- Merchant, Carolyn (2008). “Secrets of Nature: The Bacon Debates”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 69, 1, 147– 162. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/30139672>.
- Misrahi, Robert (2000). *Spinoza et le spinozisme*. Paris, Armand Collin.
- Moraga, Fernanda (2018). “Poéticas de memoria y lugaridad: aproximaciones a la actual poesía de mujeres chilenas, argentinas y mapuche”. *Taller de Letras*, 63, 33-48.
- Ñanculef Huaiquinao, Juan (2016). *Epistemología mapuche. Sabiduría y conocimientos*. Universidad de Chile.
- Pequeño Roessler, Emilia (2022). *La chacra de las fresias*. Santiago de Chile, Libros del Pez Espiral.
- Prado, Nadia (2022). “El jardín que el lenguaje desentierra”. *Origami*. Recuperado de: <https://revistaorigami.cl/2022/07/18/el-jardin-que-el-lenguaje-desentierra>
- Puleo, Alicia (2019). *Ecofeminismo : para otro mundo posible*. Madrid, Cátedra.
- Svampa, Maristella (2015). “Feminismos del Sur y ecofeminismo”. *Nueva Sociedad*, 256, 127-131.
- Yáñez, Ivonne; Lamas, Isabella; Barca Stefania y Souza Ferreira, Bernadete (2021). “Ecofeminist Horizons”. *Ambiente & Sociedade*, 24, 1-13.

JEANNETTE L. CLARIOND Y GLORIA GERVITZ ANTE LA REVELACIÓN: UN EJERCICIO DE ASCESTÉTICA COMPARADA

JEANNETTE L. CLARIOND AND GLORIA GERVITZ BEFORE THE REVELATION: AN EXERCISE IN COMPARATIVA ASCESTHETICS

JAVIER HELGUETA MANSO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En las últimas décadas, Jeannette Clariond y Gloria Gervitz destacan como creadoras de una original poética trascendente. Desde mi punto de vista, sus respectivos poemarios *Ante un cuerpo desnudo* (2020) y *Migraciones* (1976-2020) podrían estudiarse como manifestaciones de la ascestética: esto es, una estética ascética, un método neomístico de la ascesis que se basa en el acto enunciativo del poema y en su construcción. Entendiendo el primero como una oración y el segundo como ritual, conforme a las indicaciones explícitas de las autoras, en este artículo se estudiará, comparativamente, la referencialidad y el imaginario místico que permiten a las poetisas situarse y decir(se) ante la revelación.

PALABRAS CLAVE

Poesía, neomisticismo, ascestética, revelación, referencialidad, imaginario

ABSTRACT

In recent decades, Jeannette Clariond and Gloria Gervitz stand out as creators of an original transcendent poetics. From my perspective, their respective books *Ante un cuerpo desnudo* (2020) and *Migraciones* (1976-2020) could be studied as manifestations of ascesthetics: specifically, an ascetic aesthetics, a neomystical method of asceticism based on the enunciative act of the poem and its construction. Interpreting the first as a prayer and the second as a ritual, following the explicit indications of the authors, this article will comparatively examine the referentiality and mystical imaginary that allow the poets to position themselves and speak in the face of revelation

KEYWORDS

Poetry, Neomysticism, Ascesthetics, Revelation, Referentiality, Imaginary

1. Introducción

1.1. Contextualización y objeto de estudio

Desde Concha Urquiza (1910-1945) o Pita Amor (1918-2000) a las convocadas en este artículo Gloria Gervitz (1943-2022) y Jeannette L. Clariond (1949), México cuenta, en su literatura contemporánea, con un gran número de poetas que han expresado en sus versos variadas formas de espiritualidad: escritura de religiosos o creyentes con confesión explícita; literatura laica de intertextualidad y diálogo con estas tradiciones (cristiana, judía, prehispánica, etc.); o trascendencia profana sin marcos, incluso agnóstica o atea, que se ha redefinido en la Era Contemporánea y postsecular. Es un hecho, la principal estudiosa de la literatura mística contemporánea en México, la doctora Margarita León Vega de la UNAM, ampliara el panorama geográfico de su proyecto de investigación, inicialmente centrado en la poesía mística mexicana del XX,¹ para tratar también estos otros exponentes:

En este libro se presentan trabajos de diversa índole sobre autores españoles, mexicanos, latinoamericanos y de otras latitudes, afiliados a tradiciones religiosas diversas, tanto antiguos como actuales, que intentan dar cuenta de aquellos rasgos que tienen relación con la mística, esto es, la manera en que dichos pensadores y poetas construyen en su obra la viabilidad mística, ya sea porque imitan, parodian, asimilan el lenguaje de modelos consagrados de la poesía mística de diversas tradiciones religiosas, o porque intentan expresar –con recursos propios– sus peculiares experiencias de Absoluto por la vía estética o filosófica (León Vega, 2018: 38).

Dada la breve extensión del trabajo que a continuación se presenta, aquí no se abordará el neomisticismo como fenómeno supranacional, pero sí hay que señalar esta impronta, tanto como la panhispánica que la acoge. Jeannette L. Clariond y Gloria Gervitz, mexicanas y poetas en lengua española, descienden de dos comunidades migrantes de las que heredan elementos religiosos y culturales. Para pensar exclusivamente su concepto poético de “revelación”, este artículo describe y compara dos de sus poemarios recientes: *Ante un cuerpo desnudo* (2019), de Jeannette Clariond, y la sección “Pythia”² del poema de Gloria Gervitz *Migraciones* (2020).

¹ Proyecto PAPIIT: IN401512 “Poesía mística mexicana del siglo XX (tipología y tradiciones)”. Se puede consultar en <https://datosabiertos.unam.mx/DGAPA:PAPIIT:IN401512>

² Este poema ha sido reformulado desde su primera aparición como poema exento en 1993 en la editorial Mario del Valle. Posteriormente, se incluyó como la sección cuatro –su eje axial– del largo poema *Migraciones*, volumen de la poesía completa de Gervitz. Aunque ya en el siglo XXI se integra en el volumen conjunto de *Migraciones*, de donde no desaparece, aunque tenga diversos cambios internos y, como le ocurre al resto de libros, vea borrados sus títulos, paratextos (dedicatorias, citas), colotipias,

La memoria impulsa buena parte de la trayectoria de ambas escritoras. Y también las conduce a una respuesta en forma de acontecimiento de imagen y palabra en el seno del poema, trasunto del espacio de la conciencia. Conforme al decir de Gaston Bachelard:

El sujeto de la ensoñación queda asombrado de recibir la imagen, asombrado, encantado, despierto. Los grandes soñadores son maestros de la conciencia centelleante. Una especie de *cogito* múltiple se renueva en el mundo cerrado de un poema. Sin duda harían falta otras potencias concienenciales para tomar posesión de la totalidad del poema. Pero ya en el resplandor de una imagen encontramos una iluminación (1997: 231).

María Zambrano señalaba que la “revelación” trasciende el cronotopo poemático y define toda una existencia: “nada habría que objetar si por poético se entendiera lo que poético, poema o poetizar quieren decir a la letra, un método más que de la conciencia, de la criatura, del ser de la criatura que arriesga despertar deslumbrada y aterida al mismo tiempo” (2011: 126). Quien se acerca a ese “claro del bosque” o a cualquier recinto sagrado, busca una revelación, pero quien espera que la creación lírica devenga *lichtung* y configura un poema que contenga y comparta esa expresión, construye una ascética, esto es, una obra (estética) que es a la vez una ascesis y quizás, según el caso, un éxtasis. La distinción en estos dos casos depende de diversos factores biográficos, culturales y literarios de las poetisas, incluso de la propia manera de situarse ante la revelación.

Para nombrar mi trabajo, bebo de los títulos de los poemarios, pues estos presentan sendas formas de posicionarse “ante la revelación”. En *Pythia*, la voz lírica asiste al rito oracular de la sacerdotisa-madre ya fallecida, mientras que en *Ante un cuerpo desnudo* el yo poemático se arrodilla ante el Cristo también muerto; en ambos casos, se propicia una disposición de receptividad ante un tú meta-físico al que se interpela o con el que se dialoga, adquiriendo el discurso la singularidad de estar en segunda persona. Si bien la poesía de Jeannette Clariond resulta contemplativa y la de Gloria Gervitz extática, ambas fusionan recuerdos y visiones, de manera más articulada en la primera y más desbordante, oceánica, en la segunda. Pero en ambas existe un método, el que implica todo ascesis-éxtasis, camino al que se encomiendan ambas autoras con distinto resultado, pero método al fin y al cabo como el que proponía María Zambrano en *Claros del bosque*:

Allá “en los profundos”, en los inferos el corazón vela, se desvela, se reenciende en sí mismo.

etc. en la versión final (Mangos de Hacha y Libros de la Resistencia). Para otras cuestiones de ecdótica más precisa, como las modificaciones en los poemas de este libro, edición a edición, remito a la tesis de Perla Sueiras (2021).

Arriba, en la luz, el corazón se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. (2011: 149).

1.2. El término “revelación” en el pensamiento de las autoras

Desde que cayera el paradigma clasicista del Antiguo Régimen, buena parte de la poesía contemporánea bebe de la tradición mística en el plano del discurso, especialmente en lo relativo a las metáforas de la inspiración, iluminación y la epifanía. Algunos escritores, especialmente aquellos encuadrados en tendencias neomisticistas, silenciarias o metalingüísticas, emplean una terminología genuina del lenguaje religioso tanto en sus poemas como en paratextos, ensayos u otras manifestaciones en el espacio público (entrevistas).

Jeannette Clariond subraya las resonancias neorrománticas del fenómeno: si en una entrevista afirma que “el hecho de que los románticos volvieran a la idea del pensamiento, de la visión, de la gracia, nos obliga a retomar la poesía como adivinatoria, divina, profética, visionaria, y a regresar la mirada al origen, a los clásicos, a los textos sagrados” (Clariond y Espinasa, 2012); en un breve ensayo sobre el significado de la sed en su poesía, emplea explícitamente el término revelación para equipararlo con el de visión: “Los románticos alemanes tenían claro que el destino era visión o, si se prefiere, revelación: al escritor le era dado ver, intuir” (2013b). Aunque la poeta lo trate de manera indirecta y, por prudencia, no se atribuya, fuera del poema, el *enzusiasmos*, su obra se ha interpretado en esa línea. Gonzalo Rojas lo estatuye en su prólogo al poemario de Clariond *Todo antes de la noche*, al considerar que uno de sus versos “me hizo entrar en la órbita de la revelación” (Rojas, 2001: 7).

A su presente, a su vida y a su propia creación trae Gervitz la misma palabra, en una exposición propia del arrobamiento místico:

A punto de irse a la imprenta en 2016 –también a una editorial española de Barcelona– tuve una especie de revelación que ocurrió en un máximo de diez minutos: de repente supe que [el poema] estaba bastante desorganizado; tenía que eliminar subtítulos, mayúsculas que me parecieron rígidas como soldados, comas que ensuciaban el poema, epígrafes (cinco o seis, incluidos en las notas). El poema fue prácticamente el que me lo pidió, porque tengo que decir que el poema y yo hemos tenido una relación muy simbiótica, como si me hubiera dicho: “Suéltame, déjame de veras fluir, déjame ir” (Gervitz y Romero Vinuesa, s.a.).

La revelación del poeta, especialmente cuando entra la citada órbita de lo místico, se manifiesta en tanto en cuanto una voz. En *Cuadernos de chihuahua*, el libro que,

además de un testimonio, es una “poética” (Parra, 2019: 305-309), Clariond afirma: “solemos confundir deseo y necesidad: el primero va hacia; mientras que la necesidad detiene y, a veces, puede hundir el navío. Entonces somos elegidos por la voz para que se manifieste, a pesar de nosotros” (2013: 41). Por su parte, Gloria Gervitz describe así un *eureka* durante su proceso creativo: “Me tomó mucho tiempo, a mí también, darme cuenta de que, en realidad, la voz que llevaba el poema era la misma que se bifurcaba, que migraba a distintas partes dentro de sí misma” (2019)³. En ambas, la “voz” es una entidad de carácter enigmático con autonomía propia: escoge a Clariond, según sus propias palabras, y se mueve voluntariamente en el poema gervitziano. Se manifiesta autorreferencialmente, en definitiva: lo que revela es su propia revelación en el acontecimiento del poema. En el análisis de los poemas en el siguiente apartado se comprobará que esta terminología naturaliza su presencia en el marco del discurso literario y del rito del poema.

2. Ante la revelación

2.1. Referencialidad, escenario y dinamismo poéticos

Toda interpretación busca elementos sólidos y estables sobre los que apoyarse, pero en la poesía se está sujeto a lo indirecto de su genuina referencialidad metafórica; José María Paz Gago defiende que “la poesía habla y comunica, habla de realidades sentimentales o también materiales, de pensamientos, de personas y de objetos porque tiene efectivamente referencia aunque se trata, como postula Frege, de una referencia indirecta” (1999: 115). Al carácter indirecto, se le suma la ambigüedad que generan determinados métodos del poetizar, como el de la poesía mística, dada su condición de (im)posibilidad tan bien descrita por Certeau en *La fábula mística*:

Supera al lenguaje, tiende a un afuera, como tantos dedos que se levantan en la pintura manierista. Una hendidura inicial vuelve imposible el enunciado “ontológico” que sería lo *dicho* de la cosa pretendida. La frase mística escapa a esta lógica y coloca en su lugar la necesidad de no producir en el lenguaje sino efectos relativos a lo que no está en el lenguaje. Lo que debe ser dicho no puede serlo sino rompiendo la palabra (2010: 175).

Pueda esto asociarse con el hecho de que la poesía “habla de una manera nueva y diferente de las realidades fácticas o espirituales, exteriores o interiores, a las que lo

³ Entrevista disponible en: <https://www.untref.edu.ar/mundountref/lecturas-frost-gloria-gervitz-migrantes>
<https://open.spotify.com/episode/7qA9zTAPL8TSCBHNW7WgN2?si=ce8bca381bb64f4a>

refiere ese lenguaje tantas veces definido como inefable (Paz Gago, 1999: 116), pero igualmente hay una estructura mínima de sentido apoyada en los elementos literarios. A fin de apoyar la difícil comprensión, copio el primero de los poemas de *Ante un cuerpo desnudo* seguido de los tres primeros poemas de Gervitz para favorecer la comparación. A ello me obliga no solo la diferencia entre el desarrollo del poema en prosa, más amplio, frente al del poema versolibrista, sino también el hecho de que la materia gervitziana se *disuelve* fragmentariamente del mismo modo que los oráculos pitonisos.

Estoy arrodillada ante tu cuerpo desnudo para pedirte que bajes y no sea eterno mi dolor. Por tu rostro inclinado sé que sabrás escucharme y adivinarás mi angustia, ese lago de mil olas devorando mis vísceras. Así entro en tu llaga, rojizo clamor de la malvasía. Cuando miro tu rostro me aflige hablar de estas pequeñas cosas que son nada ante el dolor que corona tu frente. Sé que tú mejor que nadie sabrás oírme en este inmenso abandono que me habita desde niña porque los niños, a quienes has hecho libres y para quienes has abierto las puertas de tu reino, llegan al mundo bajo el confuso amor de los padres terrenos⁴. (Clariond, 2021: 12).

La luz sube en oleadas
vagido

en lo callado inmenso del nombre
mortal y sola en su errancia
la traspasada palabra

a tientas
la oficiante
vieja madre cómplice

intercede
(Gervitz, 2020: 86)

ay convocada
nocturna
como un charco de miedo

⁴ Trabajo sobre la última edición del libro, una bilingüe español-italiano que apareció dos años después de la original, ganadora del Premio II Premio Internacional de Poesía San Juan de la Cruz. Lo señalo, principalmente, porque en esta última edición se reescriben varios de los poemas y algunas de tales modificaciones son relevantes.

con tus ojos de viuda
abriéndote en tu hambre
te clavabas en lo extenuante del amor

y la noche
temblándose en todas sus ramas
se arrodilla ante el abismo
me cubre como una lágrima

y caemos por la misma pendiente
cómplices
(87)

ábreme con tu saliva
empújame hasta mi hondura hasta el desamparo

recíbeme como si fuese un puñado de tierra

tránsito yo misma

(88)

A partir de escasas referencias espaciales (“Cuando las puertas del templo están cerradas, espero en la banca mirando las rosas rojas”, Clariond, 2021: 42), *Ante un cuerpo desnudo* supone una experiencia en una iglesia cristiana. Por su parte, en “Pythia” se alude al ritual delfico de la antigua Grecia⁵, siendo Apolo, entre otras cosas, el dios del «éxtasis visionario» (Eliade y Culiano, 2018: 218). Ahora bien, para ambos casos, si bien el marco pide una dirección interpretativa (católica o delfica), esta debe ser superada por una concepción abierta postsecular que puede apoyarse en la etimología de *templum* como todo lugar que constituye “l’òrgan de la contemplació” (Cirlot, 2017: 122) desde la que construir una “realitat interior”.

Los textos discurren en su propia autorreferencialidad, la del espacio de la conciencia de las poetisas, como antes se señaló. Habría una primera llegada que da lugar al inicio de un rito –desplegado en el poema–: en poemas sucesivos aparecerá un explícito “entré al lugar” en Gervitz (2020: 91) y un “cada tarde al acercarme a esta

⁵ Cito el archiconocido diccionario de Pierre Grimal para describir la historia mítica de este lugar: “Cuando Apolo decidió fundar un santuario al pie del Parnaso, cerca de Delfos, encontró cerca de una fuente un dragón que exterminaba tanto a los animales como a los seres humanos. Se llamaba Pitón, y Apolo lo mató a flechazos. Hera había confiado la guarda de Tifón a este monstruo. Pitón pasaba por ser hijo de la Tierra, como la mayor parte de los monstruos, y, como hijo de la Tierra, pronunciaba oráculos. Por eso, antes de instalar su oráculo en Delfos, Apolo tuvo que eliminar a este rival” (2010: 434).

cruz que te sostiene” en Clariond (2021: 16). Se enlaza así con el plano temporal, el más desdibujado por alegórico, pues se ambienta en la noche, cuyos matices de significado se desarrollarán más adelante: “Acudí a ti en la noche más oscura. Quería alejarme de la demencia del mundo” (Clariond, 2021: 110); “y la noche / temblándose en todas sus ramas” (Gervitz, 2020: 87).

La *escena* poética requiere la comparecencia del personaje principal, la voz lírica. Este es el *Kairós* de la enunciación lírica mística, por lo excepcional de la duda y de la “necesidad de *fundar el lugar desde donde habla*”⁶ el discurso místico, deviniendo el “yo” el verdadero “lugar de enunciación” que emparenta, históricamente, habla poética y habla mística (Certeau, 2010: 212). Por las circunstancias biográficas que se conocen, y que se pueden contrastar en el poema, no cabe duda de la cercanía del yo-Jeannette y el yo-Gloria –al menos en el inicio del poema-⁷. Sin embargo, *Ante un cuerpo desnudo* y “Pythia” se singularizan también por la poderosa presencia del tú, verdadero polo ante el que oscilan los cuerpos y el sentido. El “tú” de Clariond, el cristo, es fehaciente, pero el tú de Gervitz, la madre muerta la que funge como “oficiante”, se difumina por su naturaleza entre onírica y sobrenatural. Al respecto, Tania Favela ha señalado que *Migraciones* constituye, entre otras cosas, un “poema elegíaco (viaje hacia la madre, hacia el útero, el origen de todo: la muerte de la madre) (2019: 123).

Descritos los elementos *escénicos* que sin duda plantean ambos poemas, hay que indagar en el carácter performativo del yo para comprender el fin por el que las poetas se sitúan ante la revelación. En ambas, acontece una caída, la controlada de la genuflexión devocional en Clariond y la incontrolable del rito extático en Gervitz: “y caemos por la misma pendiente / cómplices” (2020: 87). La primera es propia del orante que se reclina ontológicamente sobre la divinidad: más adelante vuelve a describir esta piedad corporal como un descendimiento: “Déjame darte mi devoción, permite que bese tus heridas; descender en tu cuerpo” (Clariond, 2021: 110)⁸. Mientras que la segunda es un *descensus ad inferos* descrito con una serie de verbos de movimiento y violencia que se reproducirán a lo largo de las páginas (“ábreme”,

⁶ La cursiva es del autor.

⁷ Recuérdese la apreciación de Tania Favela: “Al igual que no hay un tema fijo, la voz del poema escapa a toda sujeción” (2019: 123) cambiando de pertenencia: no solo es Gervitz, sino también la madre, la abuela, etc. No obstante, considero que en Pythia la distinción resulta más reconocible, salvo excepciones.

⁸ En este punto, quiero señalar el vínculo inesperado de *Ante un cuerpo desnudo* con el libro *Descendimiento* de Ada Salas, en el que, desde otra perspectiva, tiene lugar una contemplación de otro cristo, el del cuadro de Rogier van der Weiden del Museo del Prado. Dado que este dossier estaba dedicado a las poetas latinoamericanas, espero realizar más adelante dicho estudio comparativo.

“empújame”, “cavar”⁹, etc.). Hay, por tanto, una diferencia abismal en la relación de las personas del verbo, entre el “yo” hija que se expone al ritual (contemplativo o extático) y ese “tú” materno de quien separa una desafección.

Ante un cuerpo desnudo comienza con una cita del “Cántico espiritual”: “Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado; / cesó todo y dejéme / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”. Con este único paratexto en todo el poemario, se inscribe de manera precisa en una tradición sanjuanista cuya actitud religiosa e imágenes poéticas va a recrear de manera original. En el segundo poema, la voz orante se entrega: “Querría entregar mi cuerpo como has entregado el tuyo para una causa mayor. Pero la rama ha quebrado este espíritu mío” (14). Esta acción entraña, en esa primera fase purgativa, un dolor traducido en imágenes de lo truncado, lo desértico o la sed. El concepto de la entrega, ya señalado en Zambrano, fue descrito por el propio san Juan de la Cruz desde la óptica del sufrimiento en las glosas tituladas “Declaración de las canciones entre la esposa y el esposo”:

Pero [el alma] da a entender que quedó penada porque no le halló. Por eso, el que está enamorado de Dios vive siempre en esta vida penado, porque él está ya entregado a Dios, esperando la paga en la misma moneda, conviene a saber, de la entrega de la clara posesión v visión de Dios, clamando por ella, y en esta vida no se le da. Y, habiéndose ya perdido de amor por Dios, no ha hallado la ganancia de su pérdida, pues carece de la dicha posesión del Amado, porque él se perdió. Por tanto, el que anda penado por Dios, señal es que se ha dado a Dios y que le ama (1960: 746).

El proyecto del libro de Clariond está asimismo sustentado por el amor y el deseo de escucha, como señala este otro poema: “Quisiera entregarme a ti, vestir el sayo que cubrió a Francisco, sosegar el futuro, dejar atrás mi desierto, vislumbrar un paraíso de plumbagos en donde yo pudiera hablar contigo” (Clariond, 2021: 54). Recuerda también san Juan el *método* del alma: “En decir que el alma suya «se ha empleado», da a entender la entrega que hizo al Amado de sí en aquella unión de amor, donde quedó ya su alma, con todas sus potencias, entendimiento, voluntad y memoria, dedicada y mancipada al servicio de él” (1960: 787). Y de la misma manera, Clariond aspira a una atención liberada: “Cuando miro tu cuerpo, no quiero que nada me perturbe ni acalle mi oración” (2021: 18).

Frente a este progresivo aquietamiento, el rito poético de Gloria Gervitz presenta rasgos opuestos: movimiento y tensión, imágenes espasmódicas y lenguaje violento. Pero antes del ritual oracular, hay que resituar la sección “Pythia” en un conjunto más amplio, un largo poema de poemas titulado *Migraciones*, cuyo término sella

⁹ Está por escribir un estudio comparado entre Paul Celan y Gloria Gervitz. Aquí solo me atrevo a apuntar que el verbo “cavar” está presente en poemas cruciales del escritor rumano como “Todesfuge”.

una interpretación simbólica y ontológica. El “yo” que se manifiesta en los primeros versos de *Shajarit*, el primero de los poemas de *Migraciones* (2020: 9-18), muestra una tensión bilocada entre el pasado y el presente, el espacio íntimo y el externo, el privado y el público. Pero también dispara un dinamismo “movedizo” en palabras de Tania Favela, quien ha sido quien mejor ha definido este concepto: “La palabra «migraciones» supone el nacimiento del poema: es un corte y una apertura, un despegue interior y una liberación, pero también es en sí misma tránsito y viaje: un entrar y un salir constantes: desplazamientos que posibilitan descentramientos diversos” (127).

Desde mi punto de vista, dos son las principales tradiciones migrantes y exiliares en la impronta bio-poética gervitziana: la noción ontológica de destierro para el pueblo judío, comunidad de ascendencia; por otro lado, vinculada a esta, el exilio dentro del lenguaje, el del sentido al que se enfrenta el cabalista. En cuanto a lo primero Gershom Scholem lo explica en el siguiente pasaje, entre otros, a partir de la vida de Isaac Luria y de uno de los destierros fehacientes del pueblo judío, el de 1492, en el que se ven forzados a abandonar Sefarad:

The exiles from Spain must have held an intense belief in the fiendish realities of Exile, a belief that was bound to destroy the illusion that it was possible to live peacefully under the Holy Law in Exile. It expressed itself in a vigorous insistence upon the fragmentary character of Jewish existence, and in mystical views and dogmas to explain this fragmentariness with its paradoxes and tensions. These views won widespread acceptance as the social and spiritual effects of the movement which originated either in the catastrophe of 1492 itself or in the Kabbalistic-apocalyptic propaganda attached to that event, made themselves increasingly felt. Life was conceived as Existence in Exile and in self-contradiction, and the sufferings of Exile were linked up with the central Kabbalistic doctrines about God and man (1995: 249).

Ciertamente, y como ha desarrollado Esther Cohen en *La palabra inconclusa*, el “mito del exilio” junto a la “interpretación incesante de la palabra sagrada son dos caras de la misma moneda» (Cohen, 1994: 49)¹⁰.

¹⁰ Que Gloria Gervitz sea estudiada desde la tradición poética judía no significa que, como ocurre con otros autores que beben desde esta tradición desde dentro o fuera de la comunidad, emplee métodos de la mística cabalista. Podríamos hablar tan solo de reverberaciones y de un conocimiento que deja su huella, pero no de una poética cabalista, sobre todo si seguimos la definición de Esther Cohen, donde rechaza, en primera instancia, una condición migrante: “Frente al nomadismo de las antiguas tribus bíblicas, el cabalista, al fin y al cabo nómada o en permanente y consciente destierro, no es el ocupante de un espacio abierto, de una geografía desértica: es un cartógrafo que ha aprendido el arte del trazo, que ha sabido penetrar en el vasto laberinto de arena y palabra (...). El cabalista es un lector que hace de la cartografía una brújula en el desierto, es un lector astuto y desconfiado que se sabe en peligro; sabe que la palabra tiene que ver con ese laberinto de escaleras, de puertas, de fatigosas galerías y de muros que vedan el paso, pero sabe también, y aquí radica la verdadera peligrosidad, que la palabra tiene mucho de arena blanca, frágil y movediza, arena deslumbrante y enneguecedora inundada por el sol del desierto” (1994: 86).

Con estas pistas, se interpreta la vibración del lenguaje gervitziano y el desplazamiento entre planos de algunos componentes como el de la voz. Pero a ello se suma el propio carácter exiliario de la escritura mística a la que sin duda pertenece “Pythia”. En palabras de Certeau, «el acontecimiento se impone. En un sentido muy real, aliena. Es del orden del éxtasis, o sea, de lo que pone afuera. Exilia del yo más que de lo que a él lleva» (2007: 357). Este dinamismo incesante cristaliza en la violencia verbal. Por un lado, el uso del imperativo dirigido a la madre –“ábreme con tu saliva / empújate hasta mi hondura hasta el desamparo” (Gervitz, 2020: 88)-, que contrasta con el tono melifluido de *Ante un cuerpo desnudo*; por otro, el conjunto de acciones cuya referencialidad de destino es ambigua (la madre, ella misma, la naciente palabra): “he de arrancarte / he de pisarte // tú frágil / tú que tiembles” (100).

El campo semántico dominante es el de la caída. A la primera pertenecen varios ejemplos, además de los ya señalados: “ya la piedra en su sueño / en su barro // cayéndose / hasta su fondo” (94); “y el dolor resbalando como una gota de agua” (101); “y la palabra cierva / en la amplitud del silencio / se desploma” (108). Empieza así a intuirse el carácter metapoético de la revelación: los cuerpos femeninos o lingüísticos se revelan en tanto caída; pero antes de dicha apertura sufren, como las vestales del templo delfico por los efectos alucinógenos, un espasmo corporal que Gervitz trata con imágenes animalizadas dentro de un imaginario acuoso: “y ella sola en su fondo / larva // se estremece / se contrae como un molusco / pálida // en lo más profundo del adentro // acechando” (96).

Si en la escena de *Ante un cuerpo desnudo* aparece una mujer arrodillada en quietud y en silencio, en “Pythia” se intuye una danza vehemente incontrolable de dos cuerpos. Aunque no cabe duda que en Clariond existe un poderoso dinamismo de una imaginación cuya sintaxis queda tejida en el poema, no es comparable en su intensidad de la representación en Gervitz, evocadora de las figuras de la ebriedad en la tragedia griega (como las bacantes), o más recientemente, del teatro de la crueldad artaudiano.

2.2. Revelación e imaginario místico

A lo largo de los párrafos anteriores se ha ido dibujando un claro carácter metapoético en *Migraciones*, pues sin duda “Pythia” conlleva una mayor “autorreferencialidad” que *Ante un cuerpo desnudo*. No obstante, igualmente coinciden en el gesto iniciático: acercarse a un espacio sagrado, formular una petición re-religiosa y esperar una respuesta. El “ruego” en Clariond es explícito en el ya citado primer poema; su enunciación devocional vehiculada a través del marco literario lo convierte en una ascepción; asimismo, en Gervitz, si bien no se pide directamente al

dios (Apolo), sí se espera la mediación de la “vieja madre cómplice”, quien, también explícitamente “intercede” (Gervitz, 2020: 86). Distinta sí parece la relación entre las dos figuras (“yo” y “tú”): no solo por la verticalidad –aunque lo humanizado de la figura del Cristo reste distancia– y horizontalidad, respectivamente, por compartir las segundas mujeres el mismo rito y sus consecuencias; sino también por ser la primera enunciación una petición de amor –erotizada en la línea de san Juan o de Alda Merini (Brandolini, 2021: 7)– hacia el cuerpo desnudo, y la segunda una orden: “ábreme con tu saliva (...) // recíbeme como si fuese un puñado de tierra” (Gervitz, 2020: 88). Ahora bien, téngase en cuenta que hay un vínculo entre ambos poemas en el destinatario y el objetivo: dirigirse a la divinidad para obtener la palabra. La pitonisa es la profetisa ventrílocua divina, pero también el Jesucristo es “profeta de las palmas” (Clariond, 2021: 14) y encarna el Verbo.

La revelación, que es una epifanía logo-fánica, se pide, o se exige. En uno de los fragmentos (o aforismos) en que se desdobra la parte final de varios poemas, la orante arrodillada implora: “Señor: inclina tu rostro hacia la Palabra” (Clariond, 2021: 36), sutil inversión de la relación Amado-amada sanjuanista (“el rostro recliné sobre el amado”). Por su lado, en *Migraciones*, se exime: “quédate / dame las palabras” (Gervitz, 2020: 99). La primera buscaba una escucha y la segunda, además, un lenguaje (razón, voz y poema), pues nada más “entrar” al sagrado e imaginario recinto délfico se pregunta por la ausencia de la revelación de la palabra: “entré el lugar entréme huérfana / ¿dónde están las palabras por qué no comparecen / por qué no me socorren?” (91).

La mística de “Pythia” es una mística salvaje, porque es postmetafísica (no está remitiendo a una divinidad propia de las religiones institucionalizadas en Occidente) y porque se inscribe en el *enzusiasmos* derivado de la ingesta de sustancias –sin que ello implique que sea la poeta, como en el caso de los simbolistas u otros poetas *malditos*, quien ingiere opiáceos o alucinógenos-. Mientras que la de Clariond es una mística quietista, que ha buscado liberarse desde el primer momento de la percepción y el ruido exterior, siguiendo las instrucciones de místicos como Miguel de Molinos: “A esta interior soledad y silencio místico, la llama y conduce cuando la dice que la quiere hablar a solas, en lo más secreto e íntimo del corazón. En este silencio místico te has de entrar si quieres oír la suave, interior y divina voz” (1976: 135). Sea con el imperativo “quédate”, con la orden a un tú, o con la aceptación denodada de la primera persona: “quedéme”, en ambos poemarios acontece la hierofanía. Dados los presupuestos de que *Ante un cuerpo desnudo* es un poema-oración y “Pythia” un “poema oráculo” (Favela, 2019: 123) o de la “revelación” (Sueiras, 2021: 41), ahora toca pensar cómo se representan el discurso y el imaginario de la palabra, esto es, cómo se sitúan Clariond y Gervitz ante la revelación.

Hay en la obra de Jeannette Clariond una dialéctica entre la palabra y el silencio, el hablar y el callar, que este poemario reproduce a la manera de un hito más en el camino, aunque no sea éste, sin embargo, su objeto principal. Así queda reflejado cuando se recurre a la comparación con Job: “Como Job, si hablo, mi dolor no cesa; si callo, no se aparta de mí” (Clariond, 2021: 66). Es por ello que, en ocasiones, elija la opción de “callar” (46) o de referir la relación entre dolor y pureza del logos: en un poema muy interesante donde se revierte la tradición cristiana y, curiosamente, se recupera la griega también empleada por Gervitz, se presenta una enunciación arrebatada, una suerte de locura reverberada en enunciaciones del ruido y el desorden –o reordenamiento– cósmico: “todas las diosas gritaron su rebeldía sin que en la tierra hubiese otra voz” y “antígonas infinitas (...) sin dejar de corear extrañas profecías de humillación” (76). Esta excepción de género que concluye con un aforismo o contrapunto “desnuda nace y muere la palabra” también cabe en un poemario que utiliza el marco cristiano para entender una duda biográfica que excede todo dogma o imaginaria religiosa. El despertar de la palabra definida aquí por la desnudez o en Zambrano por la docilidad y la inocencia (2011: 136) contrasta, en cualquier caso, con la violencia del mundo.

En este marco se alcanzan revelaciones místicas a la par que sabiduría humana. En cuanto a lo primero, hay varios pasajes donde el imaginario prueba una trascendencia; por ejemplo, en la invocación sagrada de la divinidad: “Y mi boca pronunció por primera vez tu nombre. Pude palpar cómo las estrellas se desparramaban sobre numerosos cuerpos con sólo balbucir la desnudez” (Clariond, 2021: 32). En cuanto a lo segundo, el poemario muestra un trayecto sapiencial. La orante llegaba con la vergüenza de la nimiedad de las tribulaciones humanas, de quien le “aflige hablar de estas pequeñas cosas” (12) y, en el último poema, sale del *templo* de la conciencia-poemario con una conquista contemplativa: “Cuando te miro aprendo a dialogar” (110).

El desarrollo gervitziano en este punto se complejiza por diversas razones: borradura de signos y paratextos, ambigüedad referencial, imaginario contradictorio, interpretación imposible de lo oracular o lo cabalístico, y ahondamiento en la problemática del lenguaje. En este sentido, y a la luz de las palabras de Mark Schafer: “Pythia” sí debe considerarse un metapoema:

What we must forge in order to continue on Gervitz’s epic journey is our belief that we are masters of the revelatory and purifying power of language, that we can use words to *demand* answers to our question, forgiveness for our sins, certainly to replace our doubt (1995: 387).

Desde el comienzo, “Pythia” se plantea como un rito ascético: a través del lugar del poema, hija y madre oficiante se exponen a un culto de revelación de un mensaje lingüístico: “en lo callado inmenso del nombre / mortal y sola en su errancia / la traspasada palabra” (Gervitz, 2020: 86). Existe, pues, una hibridación entre el oficio delfico y el sentido judío del “silencio del nombre”, en tanto “continuo desplazamiento de presencia-ausencia, sentido-sin sentido, familiar y siniestro, como principio de creación en el discurso cabalístico” (Cohen, 2015: 82) que trata de comprenderlo.

Inmediatamente se atisban las palabras, metonimia del sentido, pero no se atrapan ni se interiorizan: “las palabras / brevísimas húmedas // rozan la superficie / como una serpiente // y la voz sabe que no sabe” (89). La “voz” no es sinécdoque del conocimiento místico, *intuitio sine comprehensione*; tampoco en el otro poema en que ni siquiera se posee el discurso preciso para lo inefable: “Y no tengo voz para decirlo” (Gervitz, 2020: 92). En realidad, ha de entenderse de manera literal, pues la poeta se encuentra ante el trauma de que “nada me es dado saber” (105). Para representar el mensaje oracular se emplean recursos genuinos de la estilística de las poéticas del silencio ya ha recreado en la historia de la poesía contemporánea (Mallarmé, Ungaretti, Celan, Pizarnik, Valente, etc.): gritos, balbuceos, dispersión gráfica y, para este caso, convulsiones de la madre-vestal-palabra transformada en molusco. Casi todo el poemario está dominado por un imaginario acuoso: el agua, el río, la lluvia; a veces en relación a presencias animales como la serpiente o la medusa; pero también como naturaleza de la palabra y la escritura: “las palabras / brevísimas húmedas” (89); “húmedos ideogramas / trazos ilegibles // la viaje lluvia floreciéndose entre las piedras / y el deseo siempre de otras cosas / que no sé qué son // (...) y esta nostalgia / que apenas si toca la carne / pero mórfica el alma” (102). No solo habría que retrotraerse a la “liquidez” del lenguaje que, desde la teoría de lo imaginario, han defendido autores como Bachelard (2003: 30); específicamente para la poeta mexicana, “lo que domina ahora son ciertos símbolos como el agua y el sueño, cosa que nos hace movernos en los extraños territorios de la noche y el olvido” (Dorra, 2013: 5). No es de extrañar esta emergencia si se estudia a Gervitz desde el “sentimiento oceánico” con que Michel Hulin define “más poéticamente” a la “mística salvaje” (Hulin, (2007: 21); desde esta perspectiva en que ha empezado a ser estudiada, se comprendería buena parte de la bilocación y mutación constantes en su obra, pues, en palabras de Hulin, “la experiencia [oceánica o mística] está marcada por un perpetuo flujo en el que las fronteras del Yo y del no Yo se desplazan sin cesar, avanzando la una mientras retrocede la otra, y a la inversa” (2007: 34).

Se llega así a una última fase de todo estudio sobre la mística, la posible no dualidad que Clariond evidencia en su libro: “así me hice una contigo” (46). La figura

contemplativa orante de *Ante un cuerpo desnudo* afirma “acudí a ti en la noche más oscura”, motivo de larga tradición para tradiciones religiosas y simbólicas. “Rica en todas las virtualidades de la existencia”, para Chevalier y Gheerbrant “es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno” (1986: 752); en esa línea, lo nocturno activa la trama imaginaria: “Señor, tú entras en mí a la hora silenciosa del árbol, como pájaro a su rama. En el crepúsculo todos somos extraños. Teresa supo descifrar los ojos de Juan, y Magdalena los tuyos. Sagradamente el bosque se abre si sabes mirarme” (Clariond 2021: 108). Y confirma los rastros de una experiencia de unidad en un poema preñado de simbología y fundamental para comprender parte del imaginario de Clariond:

Un cuerpo desnudo es un árbol sin corteza. Su silencio no pide la flor que recubra la desgarradura, sabe que nadie puede ver dentro de su desnudez. Un cuerpo desnudo es un río que brota del interior del árbol: la sed sólo escucha la sed. A las tres de la tarde oscureció, a las tres de la tarde se oscureció aquel mar. A las tres en punto de la tarde se inflamó todo mi cuerpo. Hay pasiones que queman la raíz, azucenas que arden más que mil hojas

Aun fuera del pote, ardería la flor
(2021: 34).

Encrucijada del imaginario: la desnudez, el vacío y la sed, como polo de la negatividad mística sanjuanista (Mancho Duque, 2018: 73), contrasta con las fuerzas de la naturaleza (agua, fuego y flor) originales en Clariond. La poeta parece describir una experiencia de orden místico, la pasión amorosa, a la misma hora en la que murió Jesucristo, según el Evangelio. Pero también sirve de redención familiar, a través de las imágenes de lo que arde, presentes en algunos poemas, de la evocación trágica de su infancia. No cabe duda de que se trata de una pirofanía mística por el símbolo sanjuanista de las azucenas.

Compárese esta hipótesis para Gervitz, en quien no apreció la pirofanía que algunos críticos han señalado (Delgadillo), sino más bien el citado imaginario acuoso de la mística oceánica, así como la presencia de la luz, esta sí trascendente (Schafer, 1995). La revelación, en cuanto “iluminación”, es decir, epifanía extática, ha sido asociada a la progresiva aparición de la luz en Pythia, cuyo imaginario domina los últimos poemas. La luz posee atributos indefinidos, estáticos o rotos (“quebrada luz áspera / detenida en su grito / temblándose entre las manos”, Gervitz, 2020: 108) y la palabra es balbuceo o todavía “cierva / en la amplitud del silencio” (109). El espasmo ya no es corporal, sino de la voluntad (“y el corazón se cierra / y el corazón se abre / deslumbrándose”, 109) y el “yo” toma una decisión contramística justo en el momento en el que se esperarí la enunciación de la voz que no se había poseído:

flujo y reflujo de los años vestales

aquí adentro la luz se derrama
y la palabra cruza el umbral

y me llené la boca de tierra
para callar a las palabras
(Gervitz, 2020: 111).

En conclusión, una hipótesis sobre el antes y el ante la revelación nos sitúa en una cierta circularidad del silencio, o de los dos silencios divergentes: lo inefable del nombre, en el origen del rito y poema, y lo nefando de la mudez, en su truncamiento.

3. A modo de iniciación

Para cumplir con sus objetivos iniciales y del dossier en el que se inscribe, este artículo busca contribuir al conocimiento de poetas latinoamericanas, en este caso, del contexto mexicano que, sin embargo, responden tanto a tendencias estéticas pan-hispánicas de la postsecularidad e híbridas tanto por los afluentes y sustratos de su literatura como por el carácter transnacional de su biografía. La memoria es un detonante en la producción de ambas poetas: la conciencia de comunidad desterrada y las tragedias familiares, llevan a la comparecencia de figuras o a la simbolización de fuerzas en el imaginario.

Si bien la representación ritual de “Pythia” implicaba un extremo y violento dinamismo corporal y textual, hasta verbalizarse en la conciencia migrante: “tránsito yo misma” afirma la voz lírica¹¹; mientras que en *Ante un cuerpo desnudo* se buscaba un aquietamiento conforme a la tradición del silencio místico cristiano (san Juan de la Cruz, Miguel de Molinos). No obstante, si *Migraciones* se ha definido como “viaje mítico-místico” (Nungaray, 2022), para Clariond se habla de “un viaggio spirituale verso Dio” (Brandolini, 2021: 5). Los poemarios, como escenarios de la conciencia, muestran un modo de estar, de ser y de decir ante la revelación.

Que el proceso o el resultado sea divergentes, que el primero se enmarque en una mística contemplativa y el segundo en una mística salvaje; que haya una resolución de unidad y serenidad en Clariond, gracias a la escucha de ese Cristo o que, por

¹¹ Aquí hago una interpretación basada en la posibilidad de que esta sea una errata en la última edición, pues en el original de “Pythia” el verso sí es “tránsito yo misma” y no “transito yo misma” (88). Lo considero porque la primera opción me parece más precisa para definir el caso gervitziano (131). En la versión traducida que he encontrado, “I the way” (Schaffer, 1995: 3), se refuerza esta opción del sustantivo (frente al verbo).

el contrario se frustra la logofanía en una clara actitud contramística por parte de Gervitz, en mitad del proceso extático-lumínico; no niega los múltiples elementos comunes aquí atestiguados, ni su vínculo ascético: Clariond construye un poema devocional, una oración poética y Gervitz un ritual performativo-textual anclado en una tradición profética que, para algunos, da sentido a todo *Migraciones*, específicamente a la figura que da voz: pues, para Schafer, todo “el poema es la profecía de una Phytia, una pitonisa que regresa a los orígenes del universo” (2018: 98). Y, por demás, ascéticas no solo por referir experiencias trascendentes, sino porque es en la escritura en donde estas pueden tener lugar:

The mystic’s task then is to overcome the contradictions of orthodoxy and create religious happiness. This is a task for a writer. You can’t first *experience* religious happiness and *then* transcribe it into words, because writing precedes experience, writing forms and produces experience, writing makes experience possible. (Cupitt, 2007: 112)

Y, con todo, este no puede ser más que una iniciación en la obra de tales autoras, esperando haber mostrado algunas de las líneas maestras de su poética, así como una adscripción neomisticista que progresivamente va siendo aceptada por la crítica.

Bibliografía final

Obras literarias

- Clariond, Jeannette L. (2013). *Cuaderno de Chihuahua*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Clariond, Jeannette L. (2013b). “El destino de la sed”. Disponible en: <https://congresosdelalengua.es/panama/paneles-ponencias/libro-creacion-comunicacion/clariond-jeannette.htm>
- Clariond, Jeannette L. (2021). *Davanti a un corpo nudo [Ante un cuerpo desnudo]*. Roma, Edizioni Fili D’Aquilone.
- Clariond, Jeannette (entda.); Espinasa, (entdor.) (marzo de 2012) “A las orillas del jardín”, *Periódico de poesía*, 47, s.p. Disponible en: <<http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/2221-047-entrevistas-entrevista-a-jeannette-l-clariond>>
- Gervitz, Gloria. *Material de lectura*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural.
- Gervitz, Gloria (2020). *Migraciones*. Madrid, Libros de la Resistencia.

Gervitz, Gloria (entda.); Romero Vinueza, Juan (entdor.) (s.a.). “Y yo que estoy hecha de palabras no tengo palabras”. Entrevista a Gloria Gervitz. *Elipsis*, 7. Disponible en: <https://www.elipsis.ec/dialogos-entrevistas/y-yo-que-estoy-hecha-de-palabras-no-tengo-palabras>

Obra crítica

- Bachelard, Gaston (1997). *La poética de la ensoñación*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y la materia*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Brandolini, Alessio (2021). Un corpo nudo è un fiume che sboccia. En Jeannette L. Clariond, *Davanti un corpo nudo*, Roma, Edizioni Fili D’Aquilone, 5-7.
- Certeau, Michel de (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Madrid: Katz.
- Certeau, Michel de (2010). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. México D. F., Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Chevalier, Jean (dir.) y Gheerbrant, Alain (col.) (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Victoria (2017). « Construint la cabanya. Aproximacions a la realitat interior? ». En Cirlot, Victoria y Garí, Blanca (eds.). *El monestir interior*. Barcelona, Fragmenta, 113-135.
- Cohen, Esther (1994). *La palabra inconclusa. Ensayos sobre cábala*. México, Taurus-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cohen, Esther (2015). *El silencio del nombre*. México D.F./Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Godot.
- Cupitt, Don (1998). *Mysticism after Modernity*. Malden, Blackwell.
- Delgadillo Zepeda, Félix Alejandro (2021). “Como un sol el cuerpo se arrodilla. La pirofanía en la poética de Gloria Gervitz”. *Agathos*, 12, 2, 113-130.
- Dorra, Raúl (2013). “Nota introductoria”. En Gloria Gervitz, *Material de lectura*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 3-6.
- Eliade, Mircea y Couliano, Ioan P. (2018). *Diccionario de las religiones*. Barcelona, Paidós.
- Favela, Tania (2019). *Remar a contracorriente. Cinco poéticas. Hugo Gola; Miguel Casado; Olvido García Valdés; Roger Santiváñez; Gloria Gervitz*. Madrid, Libros de la Resistencia.

- Grimal, Pierre (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Madrid: Paidós.
- Hulin, Michel (2007). *Mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Barcelona, Siruela.
- León Vega, M. (ed.) (2018). *Los ríos sonoros de la palabra*. México D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mancho Duque, (2018). “Modulaciones simbólicas en la poesía de san Juan de la Cruz”. *Los ríos sonoros de la palabra*. México D. F., Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 49-84.
- Molinos, Miguel de (1976). *Guía espiritual*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Española Universitaria.
- Nungaray Blanco, Melisa Berenice (2022). *El viaje mítico-místico en el poema extenso Migraciones (1976-2020) de Gloria Gervitz* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Filosofía y Letras, Toluca (Estado de México).
- Parra, Jaime D. (2019). *Poéticas del origen*. Madrid, Huerga & Fierro.
- Paz Gago, José María (1999). *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*. Kassel, Universidad de Oviedo, Reichenberger.
- Rojas, Gonzalo (2001). “Descendimiento de Olga Ayub”. En Clariond, Jeannette. *Todo antes de la noche*. Valencia, Pre-Textos, 7-9.
- Schafer, Mark (1995). “Toward the Light: The Poetry of Gloria Gervitz”, *The Literary Review*, 38, 3, 385-387.
- Schafer, Mark (2018). “El testimonio del oyente”. *Crítica. Revista literaria*, 184, 98-102.
- Scholem, Gershom (1995). *Major Trends in Jewish Mysticism*. New York, Schocken Books.
- Sueiras, Perla Ximena (2021). *Reescritura y creación poética en Migraciones de Gloria Gervitz* (Tesis Doctoral). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- Zambrano, María (2011). *Claros del bosque*. Madrid, Cátedra.

**DAMAS DE BLANCO:
EMILY DICKINSON Y BLANCA VARELA CONVERSAN**

**LADIES IN WHITE:
EMILY DICKINSON AND BLANCA VARELA, A DIALOGUE**

OLGA MUÑOZ CARRASCO
Saint Louis University, Madrid Campus

RESUMEN:

Blanca Varela leyó a Emily Dickinson, la admiró y le dedicó “Dama de blanco”, un poema perteneciente a su último libro publicado, *El falso teclado* (2001). A partir de esta presencia explícita se propone aquí un diálogo entre ambas voces, no tanto para rastrear en la peruana trazas de la obra de la escritora de Amherst como para demorarnos en las posibles zonas de contacto entre sus poéticas: una primera coincidencia más anecdóticamente vital; cierta sintonía profunda y común en la conciencia compositiva del poema; la mención siempre extremadamente significativa del color –en especial del blanco en relación con el negro-, y la condición nebulosa y fantasmal que se establece entre la palabra de ambas.

PALABRAS CLAVE:

Blanca Varela, Emily Dickinson, poesía, color, blanco, negro, diálogo, “Dama de blanco”

ABSTRACT:

Blanca Varela read Emily Dickinson, admired her, and dedicated to her “Dama de blanco”, a poem from her last published book, *El falso teclado* (2001). From this explicit presence we propose here a dialogue between both voices, not so much to search traces of the Amherst writer’s work in the Peruvian poet as to linger on the possible areas of contact between their poetics: a first coincidence more anecdotally vital, a certain deep and common harmony in the compositional consciousness of the poem, the always extremely significant mention of color –especially white in relation to black-, and the nebulous and ghostly condition that is established between their work.

KEY WORDS

Blanca Varela, Emily Dickinson, poetry, color, white, dialogue, “Dama de blanco”

Sucede a veces que al leer y releer a un autor, a una autora, se produce no solo la aprehensión de su palabra con mayor o menor acierto, sino también la identificación de determinados elementos detectables en otras prácticas poéticas. El simple encuentro entre dos escrituras genera por sí mismo una sugestiva área común que se extiende desde lo solo intuido hasta lo más empírico y evidente, a lo largo de vericuetos azarosos. La literatura comparada va poco a poco dando cuenta de estos recorridos, y avanza marcando un territorio donde florece el estudio contrastado de la poesía de mujeres en ámbitos dispares y relevantes, como destaca con rigor Esther Sánchez-Pardo en su exhaustiva introducción a *Poéticas Comparadas de Mujeres. Las poetas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21*:

Las poetas son quienes realmente mejor han encauzado el ejercicio de la comparación, han encontrado antecesoras cuya obra les ha servido de inspiración, cuyos logros han sido valorados, y celebrados, cuya trayectoria han querido continuar, lejos del conocido paradigma de la «angustia de la influencia» de Harold Bloom¹. (Sánchez Pardo, 2022: 2)

El hecho de someter a cierta contigüidad la obra de autoras que escriben en idiomas diferentes, desde tradiciones diversas e incluso épocas alejadas, da sus frutos generosos, al igual que lo hacen las aproximaciones a obras de figuras más afines en sus circunstancias.

La peruana Blanca Varela (1926-2009) leyó a la estadounidense Emily Dickinson (1830-1886), la admiró y le dedicó, como poco, un poema. “Dama de blanco” se aloja en su último libro publicado, *El falso teclado* (2001), un poemario donde los textos ceden a una condensación que los recorta sobremedida en la página. A partir de esta presencia explícita se plantea aquí un diálogo entre ambas voces, no tanto para rastrear en Varela trazas de la obra de la escritora de Amherst como para demorarnos en las posibles zonas de contacto entre sus poéticas. En un sentido amplio, como veremos, comparten cruces entre lo textual y lo extratextual, si bien será principalmente en los versos donde nos detengamos.

1. Primer blanco: la vida

El hecho de partir del color para entrar a la poesía de Dickinson y Varela supone descubrir una maraña de hebras entrelazadas, e intentar aflojarla para seguir algunos

¹ La estudiosa desarrolla la divergencia entre la tradición masculina y femenina: “Contrariamente a la presión asfixiante que el padre o antecesor poético genera en su seguidor, y que lleva al poeta novel a desear su caída en desgracia o su muerte, las poetas, alejadas de la violencia simbólica que conlleva la representación patriarcal, exploran y tejen sus afinidades de sensibilidad, expresivas, cognitivas y culturales, en un continuum que exhibe la riqueza de planteamientos y formas de entender la comunicación poética procedentes de la palabra de otras autoras en multitud de lugares y geografías” (Sánchez-Pardo, 2022: 2).

de sus hilos será la propuesta de las siguientes líneas. Para empezar, y aunque pueda parecer anecdótico, el blanco marca la biografía de las dos poetas. Es sabido que la norteamericana fue retirándose cada vez más de la escasa vida pública que había llevado hasta los treinta años, y que poco a poco se replegó en su casa hasta recluírse por fin en su habitación a partir de 1862. Eligió el blanco para vestirse, en un gesto que la fija fantasmalmente en el imaginario colectivo de la historia de la literatura². Lo obvio, en primer lugar: que el blanco recoge, al menos en la cultura occidental, la impronta de la pureza y la virginidad; que se trata de una vestimenta que oculta a la novia, a la novicia, o el cuerpo ambiguo del ángel, imagen esta última que rescata el correlato doméstico femenino del famoso ángel del hogar. La escritora española Laura Freixas añade, en su acercamiento, una posible vinculación entre el blanco y la mortaja, esto es, la muerte³. Añade una derivada más inspiradora aún: en inglés, la expresión para la temperatura máxima equivalente a nuestro “al rojo vivo” se condensa en la formulación *white heat* (Freixas, 2015)⁴.

Enseguida trataremos el color desde una perspectiva más teórica, pero concordemos por ahora en que esa blanca incandescencia puede operar de manera latente en el cuerpo textual, además de en el real de la esquiua escritora. Bien sabemos que la poesía funciona con una distribución de pesos exacta⁵, y en el caso de Dickinson

² En la memoria de Michel Pastoureau, historiador y especialista en colores, otra figura literaria icónica quedó cromáticamente grabada: “Si bien no guardo un recuerdo preciso de todos los dibujos que Breton hizo ante mí, la imagen que conservo de su persona resulta, por el contrario, extremadamente nítida. Presenta tres particularidades: un hombre mayor que mi padre, provisto de una cabeza enorme y vestido con un chaleco amarillo. [...] André Breton permanecerá para siempre asociado a un determinado tono de color amarillo en mis recuerdos y, junto con él, el movimiento surrealista en su conjunto. Para siempre jamás, el surrealismo es amarillo para mí, de un hermoso amarillo espléndido y misterioso” (Pastoureau, 2017: 22-23).

³ Siguiendo este criterio temático presenta Rubén Martín su antología *Poemas a la muerte*. Allí nos recuerda hasta qué punto la experiencia personal de Dickinson como cuidadora y como testigo de varios fallecimientos en el ámbito familiar pudo contribuir al protagonismo de la agonía y la muerte en su poesía: “La experiencia de Emily Dickinson como enfermera debió de proporcionar un material valiosísimo a su ya de por sí mórbida imaginación, en textos dotados de un realismo insólito, solo equiparables a los que escribiera en pleno siglo XX Gottfried Benn (en *Morgue*), con intenciones y medios bien distintos” (Martín, 2010: 13).

⁴ También se encuentra en el *Diccionario de la Lengua Española* “al rojo blanco”: “1. loc. adv. De color blanquecino por efecto de la alta temperatura” (DLE, <https://dle.rae.es/rojo?m=form#A0zuM0V>).

⁵ Mario Montalbetti habla del poema como algo similar a una mesa de Ishigami, cuya estabilidad depende íntimamente de cada uno de los objetos situados encima: “Las palabras se vuelven parte del cálculo que permite que el poema adquiera un equilibrio precario de tal forma que cuando se lee (cuando se toca, cuando apenas una leve brisa lo acaricia momentáneamente) todo el poema entra en movimiento y es ahora el movimiento en lo que nos fijamos y no en las palabras que se habían colocado sobre su superficie” (Montalbetti, 2021: 127). Véase el desarrollo completo de la comparación en las pp. 117-127.

el protagonismo del blanco no pudo darse al azar y sin sentido, habida cuenta de la red que conecta significativamente las piezas habituales de su escritura. Cabe otra imagen más allá de la trillada página en blanco, según Freixas: aquella en que la hoja vacía se torna en soporte de la mente, de una actividad intelectual para la que, paradójicamente, encontró tal vez libertad en su extrema reclusión (2015).

En el caso de Varela, el blanco surge de su nombre de pila. De nuevo, este hecho puede antojarse casual o insignificante, pero rara vez lo es cuando se pone en juego en un poema. Olga Orozco (“Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero”), Vicente Huidobro (“Aquí yace Vicente Huidobro, antipoeta y mago”) o Francisca Aguirre (“Francisca Aguirre, acompáñate”), entre tantos y tantas, insertaron su nombre en los versos. En el caso de la poeta de Lima, la mención hace acto de presencia –o de ausencia– sin dejar escapar el detalle cromático. Sucede en un fragmento del primer y largo poema de *Valses y otras falsas confesiones* (1972): “¿Dónde nací / qué calle aprendí a dudar / de qué balcón hinchado de miseria / se arrojó la dicha una mañana / dónde aprendí a mentir / a llevar *mi nombre de seis letras negras* / como un golpe ajeno?” (Varela, 2001: 95⁶, con cursiva añadida). La pregunta exige coordenadas del lugar de nacimiento, de la calle de la duda, del sitio donde se instauró el engaño y la carga de un nombre ajeno, con las seis letras negras (B-l-a-n-c-a) que lo desmienten: ser Blanca, ser blanca en algún sentido que las palabras dictan y que no puede evitarse⁷.

2. Segundo blanco: el poema

Un plano mucho más complejo se aborda cuando nos trasladamos al texto, vale decir, a la transcripción gráfica del poema en la página. Lo que sucede entonces entre el blanco y el negro se multiplica, y solo con atención y relectura se empieza a registrar la vibración complementaria de los colores. Deteniéndonos primero en Dickinson, se ha señalado con insistencia la importancia de la disposición visual de sus textos; incluso de su letra manuscrita, que evoluciona hacia marcas levísimas y aladas, según la hermosa apreciación de Margarita Ardanaz: “[...] resulta fascinante comparar los manuscritos de la primera época con los de la última y ver cómo cada vez se separan más las palabras entre sí e incluso las letras, dando su escritura la sensación de huellas de pájaro grabadas en la piedra” (Ardanaz, 1987: 41). Pero

⁶ Todos los poemas citados de Varela se extraen de esta edición, por lo que en adelante solo se consignará la página.

⁷ Montalbetti, de nuevo, entiende como función de la poesía la tentativa de detener el mecanismo de significación: “el poema debe, en cambio, / hacerle algo al lenguaje, afectarlo, / ... para que deje de «generar contenidos»” (Montalbetti, 2018: 22).

no se trata solo del blanco, digamos, literal e invasor del espacio real del poema⁸. La cuestión reside también en las discontinuidades generadas en los planos léxico, sintáctico o semántico, debido a una elipsis ubicua que es, en palabras de Ardanaz, el “verdadero protagonista de la retórica dickinsoniana” (41). Las consecuencias son conocidas: la ambigüedad y el silencio pautan un mundo de una densidad a ratos impenetrable, pues se prescinde de cualquier apoyo o transición verbal en aras incluso de una “supresión del tiempo” (41).

Varela se había servido de los blancos en su escritura desde temprano, si bien es en la última etapa de su obra cuando se escora definitivamente hacia cierta sencillez solo aparente, hacia un vaciamiento de materia verbal. Siempre hubo escritura suelta, por así decirlo, con poemas en prosa que se demoraban páginas y páginas (“No sé si te amo o te aborrezco” de *Valses y otras falsas confesiones*), a la vez que breves constelaciones versales (“Ojos de ver” en *Canto villano*). Puede entenderse esta heterogeneidad formal como una prueba de lealtad a la irreductibilidad del mundo, y también como “una respiración variable, oscilante entre textos que parecen condensarse o inspirar, y otros en que se produce una expansión manifiesta, una suerte de espiración donde el verso se alarga, rebosa y se deja ir” (Muñoz, 2022: 70). Esta flexibilidad compositiva⁹ caracteriza gran parte de su producción y llega incluso a aportar nuevos caminos hacia el final de su trayectoria. Así sucede con su antepenúltimo poemario, *El libro de barro* (1993), compuesto exclusivamente de poemas en prosa, muy homogéneos en términos visuales. A partir de ahí y hasta su muerte, la peruana estrecha sus textos, los abrevia. *Concierto animal* (1999) y *El falso teclado* (2001) ejemplifican un proceso de compresión verbal, y son escasos los poemas que superan la página. De ahí que vayamos a situarnos en esta zona, donde hallamos una práctica más afín a la de Dickinson y donde, no por casualidad, se ubica “Dama de blanco”, el poema a ella dedicado.

⁸ En relación con el blanco, y con el blanco y el negro de la página, Pastoureau comenta: “El blanco, en cambio, sigue encarnando la idea de incoloro si se emplea en soledad, como si el vínculo entre las dos ideas, nacido en el siglo XV con la difusión del libro impreso y la imagen grabada, conservarse todavía toda su pertinencia: en numerosos ámbitos del texto y de la imagen, el grado cero del color es el blanco de papel” (Pastoureau, 2017: 226).

⁹ Habría otra posible manera de entender esta extensión variable: “Sin pretender establecer nada parecido a una equivalencia irrefutable, creo que podrían entenderse los poemas cortos como un modo de nombrar el origen, es decir, de aislar el núcleo de donde surge el fogonazo poético. Por otra parte, los textos largos avanzan orientados hacia un punto que parece atraer con fuerza toda su carga y constituyen un modo de nombrar el destino, cada vez más lejano hasta volverse casi invisible. El poema breve y el largo se construyen entonces como trayectorias de búsqueda de un punto –inicio o fin–, un centro intocado. La voz poética deambula y el poema, inevitablemente, persiste en el merodeo” (Muñoz, 2007: 163).

3. Tercer blanco: las palabras

Existen más posibilidades para el blanco. Tras encontrarlo en la vida de las autoras y en la ordenación visual de la página, una indagación pegada al texto nos muestra la aparición literal del color en los versos, más allá de la referencia biográfica señalada. Sería del todo inapropiado hacer aquí un seguimiento exhaustivo del cromatismo de Varela, tan ligado además a luz, uno de los elementos de mayor complejidad en su escritura. Por ello, y atendiendo a las razones arriba esgrimidas, restringiremos el análisis a los dos últimos poemarios. Allí, dinámicas desarrolladas en toda la obra quedan, por así decirlo, expuestas al aire en su mínima expresión, y por tanto con enorme nitidez y precisión. Dicho acercamiento nos prepara, además, para la posterior inmersión en “Dama de blanco”, con su severa presentación del color.

Partiendo justamente de la contraposición blanco-negro a la que aludíamos, aquella de la tinta sobre el papel immaculado, se despliega el inicio del segundo poema de *Concierto animal*:

La muerte se escribe sola
una raya negra es una raya blanca
el sol es un agujero en el cielo
la plenitud del ojo
fatigado cabrió
aprende a ver en el doblez (222)

El espesor habitual de la paleta vareliana se incrementa aquí con la inclusión de la muerte. Como una escritura que vacía, el trazo de la aniquilación convierte lo negro en blanco, lo existente en desaparecido. El sol se vuelve hueco y en su circularidad se iguala a un ojo que se entrena en mirar lo ambiguo. Son versos incardinados en un poema más largo, que a su vez se ligán secretamente a otros textos del mismo libro. Véase, por ejemplo, el quinto:

Dolor de corazón
objeto negro que encierro en mi pecho
le crecen alas
sobrevuela la noche

bombilla de azufre
sol miserable
flotando en el cielo encalado
planea parpadea
encandila

a quien yace bocarriba
fulminado (225)

Nótense los colores: el negro del corazón, el blanco de la cal, el tono amarillento de un sol mortecino. Las menciones a la oscuridad se repiten asociadas a la muerte, al igual que a imágenes de altura y vuelo que, por otra parte, se localizan a lo largo y ancho de toda la poesía vareliana. El equilibrio se ajusta constantemente, como si se dispusiera de una serie de pesas calibradas y balanzas específicas en cada libro. Una imagen cercana a la del corazón, otra oquedad negra bajo una luz exangüe, la hallamos en un fragmento del tercer poema¹⁰ de *Concierto animal*:

mi cabeza llena de agua
de rumores y ruinas
seca sus negras cavidades
bajo un sol semivivo (223)

Una aparición más de lo oscuro se nos revela en el duodécimo texto de *Concierto animal*. Van solo tres de sus cinco estrofas, las primeras:

Esta mañana soy otra
toda la noche
el viento me dio alas
para caer

la sin sombra
la muerte
como una mala madre
me tocó bajo los ojos

entonces dividida
dando tumbos
de lo oscuro a lo oscuro
giré recién llegada
a la luz de esta línea (232)

No hay alusión específica a colores aquí. En cambio, reconocemos algunos elementos del poema segundo: la muerte, el ojo o los ojos, la raya –aquí línea– y, en consecuencia, la conciencia de escritura, de configuración verbal. Acercándonos al

¹⁰ A este poema le dedica Montalbetti un pormenorizado e inspirador ensayo en *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (2016).

final de *Concierto animal* otro texto nos sirve para exponer una apretada trama de conexiones. En las dos últimas estrofas confluye mucho de lo anterior, y se acaba con una similar indeterminación:

lugar oscuro sitio de luz
sería el cielo en el ojo que se mira
en la mano que se cierra
para asirse a sí misma
en lo inmensamente abierto

a la postre como quien cierra un ataúd
o una carta
un rayo de sol
como una espada asomará para cegarnos
y abrir de par en par la oscuridad
como una fruta asombrosamente herida
como una puerta que nada oculta
y sólo guarda lo mismo (241)

Por su parte, Dickinson hace de la indeterminación y la ambigüedad rasgos distintivos, según veremos más adelante en relación con el color blanco. Mientras tanto, paremos un instante para reseñar en sus poemas imágenes paralelas de oscuridad, luz y conciencia vinculadas a la muerte, como el siguiente fragmento del poema 762:

Éste es el premio de la Vida – morir –
Mejor si es de una vez –
que hacerlo a medias – y luego recobrase
para un Eclipse más consciente –
(Dickinson, 2010: 112)¹¹

En el poema 922 se tiñe la muerte de blanco, en una asociación que recuerda la vareliana de una raya negra convertida en una raya blanca. Un vacío queda también a su paso:

Aquellos que en la Tumba han estado más tiempo –
y aquellos que empezaron Hoy –
se borran por igual de nuestras Vidas –

¹¹ 'Tis Life's award – to die – / Contenteder if once – / Than dying half – then rallying – For consciouser Eclipse – (112).

Todos los poemas de Dickinson pertenecen a la edición y traducción de Rubén Martín, excepto si se indica lo contrario.

La Muerte es el otro camino –

El pie de los Valientes lo evitó más que nadie –

Es – la Proeza Blanca –

Una vez que se logra, nos anula

el poder de comunicarla – (120)¹²

Estos últimos versos señalan un aspecto esencial, destacado por Rubén Martín: la muerte en Dickinson deja al aire la incapacidad de abordarla: “Más bien se trata, ante todo, de un problema de conocimiento, un hecho que pese a constituir la única certeza de la vida provoca una falla, una tachadura, una imposibilidad ante la cual lenguaje y mente se colapsan, se resquebrajan” (Martín, 2010: 10). Parece que esté aludiendo a esa raya blanca de la peruana, un color que tacha dejando un vacío, una línea que se superpone y hace desaparecer la escritura, el negro sobre blanco, para exhibir un blanco sobre blanco, un lienzo con relieve.

En el ámbito de la pintura nos detenemos para traer, debido al grado de abstracción que las poetisas alcanzan por momentos –o que llegan a propiciar sus versos-, algunas reflexiones sobre el color del pintor y teórico ruso Vasili Kandinsky, de cuya aportación sobre la presencia del blanco se extractan en las siguientes líneas:

En una caracterización más matizada, el *blanco*, que a veces se considera un ‘no-color’ (gracias sobre todo a los impresionistas que ‘no ven el blanco en la naturaleza’), es el símbolo de un mundo donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. *Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto*. Interiormente suena como un ‘no-sonido’, que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto se puede comprender. Es la nada juvenil o, mejor dicho, *la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial*. (Kandinsky, 1911: 77-78, en cursiva en el original).

Son varios los aspectos que enlazan con las poetisas estudiadas. En primer término mencionaríamos el blanco como superviviente, como resto cromático irreductible. En un sentido biográfico, como señalamos, fue el color salvado por Dickinson para

¹² Those who have been in the Grave the longest – / Those who begin Today / Equally perish from our Practice – Death is the other way – // Foot of the Bold did least attempt it – / It – is the White Exploit – / Once to achieve, annuls the power / Once to communicate – (120).

sí. En ambas aparece, al menos en algunos poemas, como el color definitivo del final –la raya o luz blanca, la Proeza Blanca–. En Varela, numerosas tonalidades acaparan sus poemas, pero en verdad esa gama va simplificándose con el tiempo, a la par que lo hacen otros recursos. El muestrario final se ve reducido, y en él blanco y negro se acoplan a la luz y adquieren, como no podía ser de otra manera, un protagonismo incontestable.

La imagen de Kandinsky del gran silencio entendido como muro sin paso ni fin podría aplicarse tanto a la falta de palabra-sonido como a la ausencia de palabra-grafía. En ambos casos lo abismático del blanco circunvala, rodea, o incluso se infiltra el territorio del trazo. Recuérdense los poemas manuscritos de Dickinson, con más y más blanco entre las letras según pasaba el tiempo. Asimismo, el blanco alrededor del poema se ofrece como terreno limítrofe y disponible para la escritura, como ese lienzo espesado antes de iniciar el pincel su tarea. Aquí el blanco-silencio se abre a la posibilidad de la comprensión, al advenimiento de un verbo con horizonte abierto. Es la potencialidad de los comienzos y no la clausura de los finales, instaurada con naturalidad en cualquier blanco evocado. Tal vez por esa vibración interna, el blanco mortal de Dickinson y de Varela no supone una clausura estática, sino más bien un cierre paradójicamente en movimiento.

4. Cuarto blanco: caer hecha nieve

Varela vivió en Estados Unidos antes de radicarse definitivamente en el Perú a principios de los sesenta. Fueron dos años (1958-1960) de residencia en Washington en los que se desempeñó como periodista y traductora. Es probable que leyera entonces a ciertas escritoras, pues en algunas entrevistas las menciona explícitamente: “Me ha interesado mucho la poesía inglesa y la norteamericana: Marianne Moore, Hilda Dolittle, Emily Dickinson...” (Arcila, 1994: 6). La huella de la autora de Amherst quedó grabada en uno de los últimos poemas de *El falso teclado*, a su vez último libro publicado:

el poema es mi cuerpo
esto la poesía
la carne fatigada el sueño
el sol atravesando desiertos

los extremos del alma se tocan
y te recuerdo dickinson
precioso suave fantasma

errando tiempo y distancia

en la boca del otro habitas
caes al aire
eres el aire que golpea
con invisible sal mi frente

los extremos del alma se tocan
se cierran
se oye girar la tierra
ese ruido sin luz
arena ciega
golpeándonos

así será
ojos que fueron boca que decía
manos que se abren y se cierran
vacías

distante en tu ventana
ves al viento pasar
te ves pasar el rostro en llamas
póstuma estrella de verano
y caes hecha pájaro hecha nieve
en la fuente en la tierra
en el olvido

y vuelves
con falso nombre de mujer
con tu ropa de invierno
con tu blanca ropa de invierno
enlutado (257-258)

Si leemos estos versos tras una inmersión en la poesía de Dickinson, las resonancias abruman. Existe en sus poéticas una afinidad subyacente, una cercanía no anecdótica, algo así como una semejanza furtiva que destella unos segundos y que difícilmente se deja atrapar. En ocasiones se trata de imágenes de la estadounidense que se inmiscuyen en otras propias de Varela. De ahí surge una amalgama en que se potencian, se hacen eco entre sí. La alta conciencia que el lenguaje adquiere en las dos escritoras procura una extraña situación: como si el poema se observara a sí mismo y rindiera cuentas de todo aquello que ingiere y asimila. Lo ajeno se vuelve

propio, *propísimo*, si se permite la expresión casi vallejiana; con una pertenencia –y pertinencia– mayor todavía porque ha sido configurado dos veces, una desde el ámbito propio en relación con el mundo poético de Varela, y otra vez tras haber sido elegido fuera, en Dickinson, en alguno de sus elementos que reflejan lo íntimo.

Pongamos palabras concretas a esta divagación con una imagen específica, la de caída (“y caes hecha pájaro”). No daría el espacio de este ensayo para recoger la cantidad de veces que aparece el verbo *caer* en la obra completa de la limeña. Sería una manera de recorrerla, de caída en caída. Solo señalemos que es una de las estructuras básicas en que su palabra se despliega, ceñida a los vectores de altura y profundidad tan conocidos. Solo en su primer poemario, y sin ánimo de exhaustividad, encontramos: “Un astro estalla en una pequeña plaza y un pájaro pierde los ojos y cae” (27), “Hallaré la señal / y la caída de los astros / me probará la existencia de otros caminos” (32), “Ni una hoja caerá, / solo la especie cae, / y el fruto cae envenenado por el aire” (35), “El primero en caer soy yo, pero continuo” (38), “¿Qué nos hace gemir y caer de rodillas?” (43), “Caen las lívidas hojas de tu frente” (47)... Es el imaginario con que Varela establece, al publicar *Ese puerto existe* en 1959, un territorio poético original, inconfundible. En los dos últimos poemarios, las coordenadas de arriba y abajo siguen funcionando, aunque la mención explícita de la caída no abunde como al principio. En *Concierto animal* hallamos: “Esta mañana soy otra / toda la noche / el viento me dio alas / para caer” (232); en *El falso teclado*: “Así cayeron en la mente / formas y colores” (249). Continúa el recorrido de arriba abajo, sintetizado en la idea de riesgo ante el abismo o el vacío: “Del abismo que arroja al aire / esta última flor / trepo como la araña que soy” (224), “en pleno abismo / abriéndose / y cerrándose / la línea” (232), “una rama una garra / para tocar el gran vacío” (242), “las manos a la altura del aire / a dos o tres centímetros del vacío” (252).

Al otro lado, Dickinson tampoco escatima imágenes de caída en su ingente producción. Algunos de los poemas más reproducidos y antologados ofrecen una pequeña muestra:

409

Cayeron como Copos –
 Cayeron como Estrellas –
 como Pétalos de Rosa –
 cuando atraviesa de repente a Junio
 el viendo – con sus dedos –

Percieron en la Continua Hierba –
 y ningún ojo los encontrará –

mas Dios podría convocar cada rostro
de su Irrevocable – Lista. (53)¹³

O el famoso 280, del que se transcribe solo la última estrofa, con su intraducible ambigüedad final:

y entonces una Tabla se quebró en la Razón,
y comencé a caer, y caer más –
y me di contra un Mundo, en cada choque,
y en ese instante – terminé de saber – (39)¹⁴

Suele citarse la perífrasis verbal para ilustrar la dificultad tanto de interpretación como de traducción de la poesía de Dickinson. En inglés el último verso puede referirse a dejar de saber –es decir, a la cesación del conocimiento– o a terminar por saber –al conocimiento por fin alcanzado. Las versiones en español actualizan ambas posibilidades: “y en ese instante –terminé de saber–” (Dickinson, 2010: 39), “Y Dejé de Saber – entonces–” (Dickinson, 2022: 123) y “entonces / supe – al fin –” (Dickinson, 2016: s/p). En definitiva, existe una suspensión de sentido en Dickinson que reconocemos también en muchos momentos de Varela.

Un ejemplo más de caída en versos de la estadounidense:

Era cual Torbellino, con un hueco,
que cada día se acercaba,
y estrechaba su Rueda abrasadora
hasta que la Agonía

fríamente jugó con la última pulgada
de tu Vestido delirante –
y caíste, perdida,
cuando algo se rompió –
y te sacó de un Sueño – (55)¹⁵

¹³ They dropped like Flakes – / They dropped like Stars – / Like Petals from a Rose – / When suddenly across the June / A wind with fingers –goes– // They perished in the Seamless Grass – / No eye could find the place – / But God can summon every face / Of his Repeales –List. (53).

¹⁴ And then a Plank in Reason, broke, / And I dropped down, and down – / And hit a World, at every plunge, / And Finished knowing –then– (39).

¹⁵ Twas like a Maelstrom, with a notch, / That nearer, every Day, / Kept narrowing its boiling Wheel / Until the Agony // Toyed coolly with the final inch / Of your delirious Hem – / And you dropt, lost, / When something broke – /And let you from a Dream – [...] (55).

¿Qué ocurre entonces cuando arribamos a la penúltima estrofa de “Dama de blanco”? Recordemos:

distante en tu ventana
ves al viento pasar
te ves pasar el rostro en llamas
póstuma estrella de verano
y caes hecha pájaro hecha nieve
en la fuente en la tierra
en el olvido

Pues sucede que percibimos ingredientes tanto de una como de otra, que cargan los versos debido a su concentración e hipersignificación. Hay numerosas ventanas en la poesía de Varela, y podemos concebir una real a través de la cual Dickinson es vista o imaginada desde fuera. Al comienzo, en el recuadro es la figura de la mujer la que ve: ve pasar el viento, se ve a sí misma pasar, encendida. Luego la perspectiva cambia, y la miramos a través de los ojos de quien la observa desde abajo: “caes hecha pájaro hecha nieve”, como caían en el poema 409 los copos, los pétalos a la hierba, invisibles para todo ojo que no sea el de Dios. En este caso cae “en la fuente en la tierra / en el olvido”. Cae hecha pájaro, ante lo que no podemos dejar de escuchar el poema 1046:

Dejé caer mi Mente – Mi Alma se entumece –
Se detienen las Venas que solían
correr – una Parálisis
que alcanza perfección en piedra.

Tallada y fría está la Vida.
Mis nervios yacen entre Mármoles –
Una Mujer que respiraba
ayer – Dotada con un Paraíso.

No era muda – Algo en mí conmovía –
con Sentidos capaces de luchar y agitarse –
instinto para el Baile – algo de travesura –
cierta Aptitud de Pájaro – (131)¹⁶

¹⁶ I've dropped my Brain – My Soul is numb – / The Veins that used to run / Stop palsied – 'tis Paralysis / Done perfecter on stone // Vitality is Carved and cool. / My nerve in Marble lies – / A Breathing Woman / Yesterday – Endowed with Paradise. // Not dumb – I had a sort that moved – / A Sense that smote and stirred – / Instincts for Dance – a caper part – / An Aptitude for Bird – (131).

Los pájaros habitan por todas partes en los versos de Dickinson, de manera que no se está intentando constreñir una alusión específica a un texto concreto. Pero no deja de llamar la atención cómo se entrecruzan caída, pájaro y desaparición en ambos poemas. En el caso de Dickinson, sabemos de su particular interés por la agonía y los momentos postreros de la vida: “Me gusta cómo luce la Agonía, / pues sé que es verdadera – / Los hombres no simulan el Dolor, / ni fingen un Espasmo –” (34)¹⁷. El avance del entumecimiento en el cuerpo no desmiente la efervescencia de la carne, condensada al final en la aptitud de pájaro, epítome de la vida. Las aves habitan y caen igualmente en los poemas de Varela, pero este pájaro arrojado reúne el propio y el ajeno en el trasunto poético de la Dickinson real. De ahí la afirmación anterior de que lo ajeno se vuelve *propiísimo*, porque ya le pertenecía y ahora lo hace doblemente.

5. Quinto blanco: el fantasma

Nos situamos de nuevo en las estrofas tercera y cuarta de “Dama de blanco”: “y caes hecha pájaro hecha nieve / en la fuente en la tierra / en el olvido // y vuelves / con falso nombre de mujer”. La réplica al olvido se zanja con un “vuelves” que lo neutraliza¹⁸. Se mantiene la interlocución con un tú que apareció en el segundo párrafo del poema, y cuya referencia convierte al texto en una suerte de conversación fantasmal con Dickinson. No hay olvido, regresas, le dice, y lo haces “con falso nombre de mujer”, “con tu blanca ropa de invierno / enlutado”. De nuevo surgen asuntos ya dirimidos, en condensación máxima aquí. La alusión a la falsedad del nombre apunta en varias direcciones. La primera, vista más arriba, rescata la mentira de un nombre escrito con letras negras (Blanca); ese nombre, en ese sentido, denota una falsedad reseñable. Pero el “falso nombre de mujer” no es un “nombre falso de mujer” por oposición a uno verdadero, sino que más bien se insinúa que el de mujer es un nombre intrínsecamente falso –esas sutilezas de los epítetos frente a los calificativos-. Quizá un nombre de mujer no pueda recoger el nombre verdadero de quien ha caído y no ha sido olvidada. Tal vez un nombre más ajustado sería el de un petirrojo o una margarita, por introducir aquí seres vivos habituales en la poesía de Dickinson.

Sea como fuere, el blanco hace de nuevo aparición poco después, en esa blanca ropa de invierno que intensifica la escueta “ropa de invierno” mencionada justo an-

¹⁷ “I like a look of Agony, / Because I know it’s true – / Men do not sham Convulsion, / Nor simulate, a Throe –” (34).

¹⁸ Otro fantasma que regresa, como el de Dickinson, lo encontramos en “Nadie sabe mis cosas” de *Valses y otras falsas confesiones*: “a ti / fantasma de cada hora / mil veces muerto recién nacido siempre” (101).

tes, como intentando delimitarla para evitar malentendidos. La ropa de invierno, de nuevo, es blanca por necesidad: no se dice “ropa blanca de invierno” en contraste con a otra posible ropa negra, o roja; es la vestimenta en su esencia, que en el caso de Dickinson sería su blancura. El último verso, comprimido en una sola palabra, acaba de cerrar el círculo o, mejor, termina por prender todas las mechas: “enlutado”. El adjetivo podría referirse al falso nombre de mujer –en masculino–, si bien parece más probable que se conecte con el invierno de la línea anterior. El sintagma se construye especularmente, y queda roto por el cambio de verso: blanca ropa de invierno / enlutado. Blanca ropa para un invierno enlutado: la opción luminosa frente al frío oscuro. Traigamos de nuevo a Kandinsky, asediando ahora el color negro:

El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminando y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es algo apagado, como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida. Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión. No como sucede con el blanco, sobre el que todos los colores pierden sonido y a veces se disuelven, dejando un tono débil, sin fuerza. (Kandinsky, 1911: 78, en cursiva en el original).

El luto queda por tanto como un silencio sin posibilidades, un silencio que es también corporal, consecuencia del entumecimiento que veíamos avanzar sobre la actitud de pájaro bullente. Frente a ese negro final, la blanca ropa, como la raya blanca que anula la negra, podría evocar la presencia del fantasma blanco de Dickinson sobreviviendo a su propia muerte, blanqueando su propia muerte, posesionándose de la Proeza Blanca. Las correspondencias entre tantos elementos –vida, muerte, blanco, negro, cuerpo, fantasma...– se multiplican¹⁹.

Las personas poéticas en “Dama de blanco” llaman la atención, como sucede en los poemas de Varela con frecuencia. Aunque la complejidad de voces merma en los poemarios finales, el deslizamiento de una persona a otra sigue sucediendo con naturalidad, con un yo poético cómodo en el trasvase, tal vez porque ha corroborado ya que apenas hay límites entre su figura y el mundo, o que los existentes resultan porosos y facilitan el cambio de piel o de perspectiva. Así se procedía en los comienzos, cuando una multiplicidad de voces se encargaba de la enunciación. En *El*

¹⁹ La asociación del color y lo espacial cruzado por el eje temporal –de imposible desarrollo aquí– lo apuntaba Paul Klee: “El movimiento de lo claro a lo oscuro, y de lo oscuro a lo claro, son subidas y bajadas dispuestas en una variación temporal. Si el blanco es el estado del que partimos, el agente (temporal) es el negro, y viceversa” (Klee, 2022: 141).

falso teclado poco queda de aquello, pero sí persiste una especie de diálogo en que el sujeto se duplica. El desdoblamiento suele presentar dos formatos: uno interior, en el que la voz se interpela a sí misma, y otro en que el yo se identifica con un tú que sostiene el diálogo y la proyección. Es lo que parece suceder aquí. La voz poética interpela desde un yo claro (“el poema es mi cuerpo”) a un tú que, en primer lugar, se adhiere al suave fantasma de Dickinson, perdido en el tiempo y el espacio. La tercera estrofa sigue conversando con ella, pero podría igualmente estar refiriéndose a sí misma alojada en la otra poeta²⁰.

La estadounidense también se sirve de un interlocutor en segunda persona para anular la separación con respecto al yo. El poema en inglés no resulta tan ambiguo en el decir, pero tematiza la correspondencia entre un tú y un yo solo aparentemente escindidos:

Mi Corazón, vacíalo de Ti –
su sola Arteria –
Comienza, y deja allí tan sólo –
la Fecha de Extinción –

Innumerables Ondas tiene el Mar –
forman – un Báltico –
Retírate a Ti mismo, por jugar,
y no quedará nada
de mí – para guardarme –
“Yo” significa “Tú” –

Cancela la Raíz – y no habrá Árbol –
Cancélate de Mí – y no habrá – Yo –
Los Cielos quedarán desnudos –
y vaciada la bolsa de la Eternidad – (83)²¹

Volviendo al poema de Varela, la Dickinson fantasmal reside en el espacio del otro, según los versos, habita en su boca, cae al aire y golpea la frente; esto es, la frente del yo poético. El contacto se ha producido en dos áreas corporales: en la boca de cualquiera, en la frente propia. Para cuando llegamos a la cuarta estrofa podemos

²⁰ La sensación de que cualquier elemento del poema remite a la voz no es nueva, y puede rastrearse con formulación directa en el poema “Siempre” de *Luz de día* (1963): “No eres tú. / Siempre yo. / Casa, árbol, dolor, / ventana, pan, baile, temor. / Siempre yo. / Siempre saliéndome al paso” (74).

²¹ Empty my Heart, of Thee – / Its single Artery – / Begin, and leave Thee out – / Simply Extinction’s Date – // Much Billow hath the Sea – / One Baltic – They – / Subtract Thysself, in play, / And not enough of me / Is left – to put away – / “Myself” meanth “Thee” – // Erase the Root – no / Tree – / Thee –then – no me / The Heavens stripped – / Eternity’s vast pocket, picked – (83).

entender que ese “golpeándonos” incluye al tú y al yo, en una primera persona del plural que rápido se vuelve a deslindar en ojos y boca del pasado –”fueron”, “decía”– y manos vacías del presente –se abren y se cierran-. La pérdida se produce porque no se retiene del pasado, y en el presente no se posee. Curiosamente, también el poema 585 se ve afectado por el vaciamiento, la sustracción, la desnudez o el hueco.

Otro fragmento de un poema temprano, “En lo más negro del verano” de *Luz de día*, muestra esta confluencia tan significativa. Véase cómo se atraviesan en su última estrofa la presencia fantasmal y, antes, el negro, el blanco y lo ciego:

En un rincón del jardín
bajo una piedra canta el verano.
En lo más negro,
en lo más ciego y blanco,
donde todas las rosas caen,
allí flota tu rostro,
fantasma,
terrible a mediodía. (68)

La cuestión de la ceguera, ligada a la luz, a la visión y a la conciencia, configura decisivamente la atmósfera de indagación vareliana. No vamos ya a hacer acopio de ejemplos con vacas y pupilas ciegas, ojos zozobrantés o astros cegadores –aunque la tentación, como se ve, es grande-, pero no podemos dejar de transcribir una pieza muy cercana en *El falso teclado* al texto que estamos analizando. No olvidemos el título, “Poema”:

ciegas en el fondo de mí
haces blanco en el blanco
y pasas

hacia adentro navegan
carne y peladura
son alas de lo mismo
gravitan en el ciego

momento como tumba o nacimiento
lugar de encuentro (262)

La mención a la ceguera no puede ser baladí, tampoco el título. El membrete anticipa lo que a continuación se entrega, un poema; pero esto resulta obvio por el contexto en que lo encontramos, en un poemario. También “Poema” puede resumir

aquello que los versos más abajo presentan con detalle, es decir, qué es un poema, aquello que lo constituye. Entonces el poema se correspondería con esa segunda persona a la que se refiere cuando comienza diciendo “ciegas en el fondo de mí”, aciertas dentro con tu buena puntería y avanzas. Un poema sintetizaría además un lugar de encuentro entre la muerte y la vida al modo quevediano, esos extremos que, lejos de excluirse, se convocan. Esto sucede a menudo en la poesía de Varela, aunque no pueda demostrarse aquí por falta de espacio. Algo similar acontece en el poema el poema transcrito arriba (587), donde tú y yo, lejos de oponerse, se dan existencia mutua: “«Yo» significa «Tú»”, con la misma cercanía que se produce entre el fantasma de Dickinson y su observadora en “Dama de blanco”.

Volviendo a “Dama de blanco” y a su “arena ciega / golpeándonos”, ese nosotros o nosotras que se activa genera una nueva lectura. La voz que lanza los primeros versos –“el poema es mi cuerpo / esto la poesía / la carne fatigada el sueño / el sol atravesando desiertos”– nace de un yo que coincide con una imaginada Dickinson en la ventana, y con ella se funde. Pero esos primeros versos también podrían ser dichos por la propia Dickinson –“esto es mi cuerpo, esto es la poesía”–, que corroboraría cómo ha hecho de su cuerpo, de su encarnación del blanco, de su retirada, de su entrega absoluta... cómo ha hecho de todo ello poesía. Es más, la dama de blanco –que, evidentemente, se refiere a la poeta de Amherst– podría aludir a la poesía misma, que propicia todo lo que llega después: inaccesibilidad, caída, blancura frente al negro del fin.

6. El último blanco

Sin ninguna intención de uniformar poéticas tan divergentes, no deja de ser cierto que tanto Dickinson como Varela consiguen en los poemas una tensión que parece a punto de quebrarlos, sostenida por un movimiento centrípeta y centrífuga a la vez. Es decir, por un lado, los textos son absorbidos hacia dentro, succionados y como atraídos por un agujero negro, movimiento que se desencadena gracias, entre múltiples recursos, a isotopías, analogías, paralelismos y otras figuras de equivalencia. Por otro lado, esos mismos poemas son lanzados hacia el exterior en virtud de las conexiones que establecen con el afuera textual, y puede entonces observarse cómo entablan, o en qué sentido, diálogo con su tiempo, con su contexto. Quizá esto pudiera afirmarse de muchas otras escrituras, pero en la obra de quienes nos ocupan esta dinámica se produce con gran intensidad. La evidente ausencia de conectores en los versos de Dickinson favorece la sensación de repliegue hacia dentro, como si no existiesen contrafuertes que descargarán fuera la fuerza del poema. Los versos

de Varela, en cambio, sí transparentan con facilidad los anclajes externos, a pesar de lo cual sus textos perseveran en cierto hermetismo. Como casi siempre, son poemas que se explican en el ámbito que el propio poema establece y en conexión con las otras piezas. A su vez, los versos de Varela conversan con la historia de su país, con su paisaje y con muchos referentes contrastables. Los de Dickinson traen al texto elementos exteriores varios, a pesar de la habitual insistencia en su aislamiento; entre otros, como vimos, la muerte, inspirada también en las muertes cercanas. Lo mismo sucede con sus conocimientos de botánica, nacidos de los frecuentes y atentos paseos por jardines, y trasladados recientemente a una edición de su herbario y de los poemas que mejor lo ilustran²².

La presencia de Emily Dickinson en Blanca Varela no puede mensurarse en términos concretos, si bien “Dama de blanco” alerta de una presencia poderosa, como la superficie visible de un iceberg. El resto del bloque helado se intuye en algunos versos, y una de sus aristas podría ser la presencia del blanco. En la lectura contigua arriba propuesta se han perfilado algunas zonas: una sintonía profunda y común en la conciencia compositiva del poema; la mención siempre extremadamente significativa del color, especialmente del blanco en relación con el negro, y la condición nebulosa y fantasmal del diálogo entre ambas. En definitiva, una Dickinson que emerge en su ventana mientras la voz vareliana la observa desde abajo. Cualquiera de ellas estaría en disposición de afirmar: “el poema es mi cuerpo / esto la poesía”. Cerramos con unos versos de la poeta de Amherst, que a estas alturas suenan incluso varelianos: “Cerré los ojos – y proseguí a tientas / Iluminaba más – ser Ciega – (111)”²³.

Bibliografía

- Arcila, C. A. (1994). “Blanca Varela. A contraluz, a contrasombra”. *El Espectador. Magazine Dominical*, 31 de julio, 6-8.
- Ardanaz, Margarita (1987). “Introducción”. En Emily Dickinson. *Poemas*. Edición bilingüe y traducción de Margarita Ardanaz. Madrid, Cátedra, 2022, 1-46.
- Diccionario de la Lengua Española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?w=diccionario> (último acceso: 30/10/2023).

²² El herbario, según consta en la edición, fue recolectado por Dickinson entre 1839 y 1846, y su importancia queda más que demostrada en palabras de Eva Gallud y Marcos Almendros: “El cuidado y mimo con el que está configurado el herbario con más de cuatrocientas especies clasificadas, nos da una idea de la pasión que Dickinson tenía por la naturaleza y su compromiso por recolectar, estudiar y preservar las flores locales; las etiquetas de papel que identifican cada especie están escritas con su elegante caligrafía” (Gallud, 2020: 7).

²³ I shut my eyes – and groped as well / Twas lighter – to be Blind – (111).

- Dickinson, Emily (2010). *Poemas a la muerte*. Traducción de Rubén Martín. Madrid, Bartleby.
- Dickinson, Emily (2016). *Carta al mundo y otros poemas*. Traducción de María Negroni, ilustraciones de Isabelle Arsenault. Barcelona, Libros del Zorro Rojo.
- Dickinson, Emily (2020). *Herbario & Antología botánica*. Selección y traducción de Eva Gallud. Madrid, Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Dickinson, Emily (2022). *Poemas*. Edición bilingüe y traducción de Margarita Ardanaz. Madrid, Cátedra.
- Freixas, Laura (2015). “Emily Dickinson: Una genia con actividad propia”. Conferencia en la Fundación Juan March. 10 de marzo. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=6D-4rD-fu4A> (último acceso: 13/10/2023).
- Gallud, Eva y Marcos Almendros (2020). “Un sépalo, un pétalo y una espina”. En Emily Dickinson, *Herbario & Antología botánica*. Selección y traducción de Eva Gallud. Madrid, Ya lo dijo Casimiro Parker, 7.
- Kandinsky, Vasili (1912). *De lo espiritual en el arte*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona, Paidós, 1996.
- Klee, Paul (2022). *El estudio de la naturaleza seguido de Una teoría de los colores*. Prólogo de Pía Bernad Bareche y traducción de Silvia Alemany. Navarra, José J. de Olañeta (ed.).
- Martín, Rubén (2010). “«No es el Apocalipsis»: Emily Dickinson y el peso de la muerte”. En Emily Dickinson, *Poemas a la muerte*. Traducción de Rubén Martín. Madrid, Bartleby, 7-24.
- Montalbetti, Mario (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Montalbetti, Mario (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima, Fondo de Cultura Económica Perú y Sur, librería anticuaría.
- Montalbetti, Mario (2021). *Cabe la forma*. Valencia, Pre-Textos.
- Muñoz Carrasco, Olga (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Muñoz Carrasco, Olga (2022). *Palabras para un canto. La escritura en espiral de Blanca Varela*. París, Belin Éducation/Humensis.
- Pastoureau, Michel (2010). *Los colores de nuestro recuerdo*. Traducción y notas de Laura Salas Rodríguez. Cáceres, Periférica, 2017.
- Sánchez-Pardo, Esther (2022). *Poéticas comparadas de Mujeres. Las poetas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21*. Edición de Esther Sánchez-Pardo. Leiden/Boston, Brill.

Varela, Blanca (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

VARIA

DILEMAS DEL OTRO: FIGURAS DEL ESPACIO EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ (1962-1968)*

OTHER'S DILEMMA: SPACE FIGURES IN OCTAVIO PAZ'S POETRY (1962-1968)

DANIELA EVANGELINA CHAZARRETA
Universidad Nacional de La Plata – CONICET

RESUMEN:

Abordamos las significaciones de las figuras del espacio (balcón, paisajes culturales, ciudad, panorama, tránsito, jardín, entre otras) en relación con la construcción de la percepción sobre el otro cultural en *Ladera este* y *Hacia el comienzo*. Para ello tenemos presente la crítica que considera a Octavio Paz un poeta del espacio y, asimismo, teorías actuales sobre esta categoría que resignifican y aportan nuevas instancias que permiten examinar los modos en que los paradigmas de percepción sobre el otro se exponen en las configuraciones espaciales. A partir de allí es plausible analizar la figura del jardín como un recinto del amor.

PALABRAS CLAVE:

Espacio, otredad, Octavio Paz, poesía

ABSTRACT:

We consider the significances about the space figures (balcony, cultural landscape, city, panorama, travel, garden) relative to perception construction about the cultural other in *Ladera este* and *Hacia el comienzo*. In order to do that, we attend to the critics which contemplate the space in Octavio Paz and also the present theories of space which provide new contributions about how the perception paradigms of the other show themselves in space figures. From there we can analyse the garden figure as a love place.

KEYWORDS:

Space, otherness, Octavio Paz, poetry

1. Introducción

¿Existe alguna relación entre la concepción paciana del amor y el tratamiento de la otredad en los poemas que Octavio Paz ha escrito entre 1962 y 1968? ¹ ¿Cuáles son las significaciones que atraviesan la categoría del espacio y las figuras que de él se derivan en el poemario? Estas son algunas de las preguntas que conducen nuestra lectura. En primer lugar, consideramos que la experiencia amorosa (Giraud, 2014: 343) resignifica el espacio (Bachelard, 1975) y se traduce en las textualidades mencionadas transformándose, en algunas instancias, en recinto amoroso. En segundo lugar, como ha establecido parte de la crítica paciana, el poeta mexicano es un poeta espacial (Ruiz Barrionuevo, 2008; Verani, 2014; Franco, 1971; Stanton, 2020); de allí deriva nuestra lectura que traza un péndulo entre la figura del balcón del primer poema de este período hasta su repliegue en el jardín, entendiendo el espacio, asimismo, como un itinerario con una serie de encuentros y traducciones (Clifford, 1999: 23). Nuestro análisis se pone en diálogo, por una parte, con la crítica mencionada que enfatiza la categoría del espacio en la estética de Paz y, por otra, recupera aportes teóricos y enfoques actuales sobre esta categoría y sus figuras que enaltecen los despliegues presentes en los poemas; la utilidad de este aparato yace en la correspondencia con el proyecto intelectual paciano de esta época (Rama, 1980: 363). *Ladera este y Hacia el comienzo*, entonces, reúnen algunos de los poemas escritos por Octavio Paz durante su estancia en la India –donde fue embajador entre 1962 y 1968–, Afganistán y Ceilán. Se trata de un período ceñido por “el signo del tránsito –el viaje, las revelaciones, la iniciación– y de la *pasión*” (Giraud, 2014: 341) incitado no sólo por las pulsiones de conocer y comprender, sino, sobre todo, por el amor: en 1964 Octavio Paz se casa con Marie José Tramini en la Embajada de México; la estancia en la India se resignifica a partir de esta experiencia.

Finalmente, nos interesa revisar las aristas y dicotomías espaciales allí presentes teniendo en cuenta, por una parte, que la ciudad, el jardín, el mausoleo, el balcón, el panorama, el tránsito –entre otras figuras espaciales– son instancias culturales (Sarlo, 2001) a partir de las cuales se construye la mirada sobre la otredad. En este contexto, el jardín, recinto amoroso, se propone como la figura espacial que tiende a cohesionar sujeto y otredad. Por otra parte, y derivado de lo anteriormente comentado, en estos poemas se revisan, cuestionan o problematizan los paradigmas

* Este artículo deriva del proyecto “Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)” llevado adelante como investigadora del CONICET.

¹ Nos referimos a los poemarios *Ladera este* (1962-1968) y *Hacia el comienzo* (1964-1968) incorporados en las *Obras completas* editadas por el autor. Todas las citas se harán de esta edición: Paz, Octavio (1996) *Obras poéticas I*. En *Obras completas*. Edición del autor, México, Circulo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, t. II. Segunda edición.

occidentales de percepción del otro involucrando, finalmente, la noción de cultura y naturaleza.

2. El balcón

Tanto *Ladera este* como *Hacia el comienzo* se sustentan sobre una constante inquisición acerca de los modos occidentales de ver y de construir la alteridad; en esta línea, ya se ha examinado cómo la concepción de lo sonoro, tomada de John Cage, incorpora la otredad en una constante dialéctica entre interior y exterior (Chazarreta, 2021). En este primer apartado consideramos cómo se despliega esta dicotomía a partir del primer poema, “El balcón”. La arquitectura primordial de este texto introductorio se erige sobre la figura que le da nombre y que, además, se conjuga con otras dos figuras del espacio: el panorama y la ciudad moderna. El balcón trama la distancia entre sujeto poético y otredad² enfatizada por el panorama y cimienta el orbe citadino hindú con tópicos propios de la ciudad moderna occidental; es decir, la figura de la ciudad moderna traduce en el texto, por una parte, a la ciudad oriental y extranjera y, por otra, es símbolo de la condición del hombre moderno, de la alienación presente de un modo extremo en la extranjería o destierro.³ Leemos estas significaciones desde las palabras de Raymond Williams para quien la ciudad “es la encarnación material de una decisiva conciencia moderna” (2001: 298). La ciudad moderna occidental, entonces, simboliza y a su vez expone la perspectiva desde la cual el sujeto poético construye su mirada sobre el otro: su contexto de enunciación (enlazándose con el balcón y con el panorama).⁴

² En “Signos en rotación”, epílogo de *El arco y la lira* en su segunda edición (1967) –y publicado anteriormente en *Sur* (1965)–, Octavio Paz afirma que la poesía es la búsqueda de los otros, el descubrimiento de la otredad (1972: 261). La otredad en la estética paciana ofrece diversas aristas: en términos generales infiere lo diferente al sujeto, pero también involucra instancias de lo trascendente en lo real-cotidiano; refiere a otras personas o seres cuya máxima expresión es la otredad cultural y también a la constitución propia de la persona (1972: 266). En la segunda parte del epílogo, Octavio Paz siembra la postulación de una poesía espacial. En el ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), el poeta mexicano da cuenta de instancias fundamentales sobre su concepción de otredad y de cultura, entre otras nociones que retomaremos a lo largo del artículo.

³ En “Signos en rotación”, Paz hace referencia a la errancia y a la dispersión en relación con la noción de espacio y con la vida del hombre moderno en contraposición con la Antigüedad (Paz, 1972: 260).

⁴ Coincidimos, por lo tanto, con Alejandro González-Ormerod y Carlos López Cafaggi quienes establecen que Paz aprecia Oriente desde una mirada imperialista (Ormerod, 2014: 532) y eurocéntrica (López Cafaggi, 2017); no sólo ello, sino que expone con claridad la perspectiva desde la cual construye esa mirada a partir de las intertextualidades que va entramando en ligazón con su condición de sujeto moderno occidental y artista. En nuestras consideraciones ponemos constantemente en contrapunto los poemas con la ensayística del mismo periodo por lo cual no citamos *Vislumbres de la India* pues es posterior (1995).

Como queda referido, los espacios en Paz son instancias culturales y también simbólicas: en este poema, la ciudad (Delhi) se articula con proyecciones propias del sujeto poético en una interesante relación de correspondencias que asume diversos pliegues. El poema está, además, transitado por la intertextualidad pues –como lo aclara el propio Octavio Paz (1997: 541)–, existen referencias a Lin-Yu, a Charles Baudelaire y a Luis de Góngora que traen los tópicos del destierro, de la ciudad moderna y de la soledad. Nos interesa indagar, pues, al sujeto poético –extranjero y desterrado– desde significaciones que examinan el modo de mirar, de percibir, tal y como aparecen en *Les fleurs du mal* (1861) de Charles Baudelaire,⁵ en quien la figura de la ventana o del balcón –que también asoma en la pintura de fines del siglo XIX– se presenta de un modo singular en sus *Tableaux parisiens*.⁶

El cuadro como ventana emerge en el Renacimiento, donde la pintura se independiza de soportes fijos (muros o retablos, por ejemplo). Es en el siglo XIX cuando asoma la ventana en el cuadro indagando la dialéctica entre el exterior y el interior en un código que se torna, muchas veces, metadiscursivo. Baudelaire hace eco de la estética de la ventana en los poemas mencionados: en su poesía, el balcón es el equivalente de la contemplación (Giraud, 2014: 342). En “El balcón” de Paz, el diálogo entre el entorno y el sujeto emerge de la mirada o el oído. De esta manera, es la percepción la que gestiona el vínculo entre ambas instancias. El estribillo del poema paciano (“acodado en el balcón”) también remite a un tópico de fines del siglo XIX que envía a la actitud contemplativa, presente en Baudelaire, tal y como se presenta en “Paysage”: “le deux mains au menton, du haut da ma mansarde” (2006: 218). El tópico está tomado de una larga tradición que explora no sólo el punto de vista, sino la elevación por encima del entorno. Como indica Fabienne Bradu, la ciudad se describe “desde una distante altura” (2012: 103). Baudelaire es también el poeta de la ciudad moderna, de los cuadros parisinos (“tableaux parisiens”) que reemplazarán los cuadros de la naturaleza de las décadas anteriores (Wright, 2005; Lee, 2004).⁷ En el caso de “El balcón” del poeta mexicano, la ciudad de Delhi se evoca a través de tópicos propios de la modernidad: la multitud y el ruido. Ya se

⁵ Charles Baudelaire es uno de los poetas más citados por Octavio Paz; en *El arco y la lira* (1967) y en *Los hijos del limo* (1972) resulta una figura nodal, así como en otros de sus ensayos.

⁶ El universo de referencias e intertextos no se limita a la pintura o a la literatura. La música también se ha hecho eco de este motivo en “Le balcon” de Claude Debussy también inspirado en el texto homónimo de Baudelaire. Hemos considerado estas cuestiones en la ponencia “Dilemas del otro: figuras del jardín y la ventana en *Ladera este* de Octavio Paz”, leída en las Jornadas Internas del PID UNLP H878 “Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana”, el 16 de julio de 2021 por *streaming*, de la que deriva este artículo.

⁷ Como establece Barbara Wright, los cuadros parisinos de Baudelaire retoman tanto la tradición pictórica como literaria (2005: 41-2).

ha mencionado que esta figura espacial se toma del poeta francés, quien no sólo inicia la poesía de la ciudad moderna (Benjamin, 2012; Diego, 2009), sino que incluso gestiona una reacción ambivalente ante ella de la que emerge una dicotomía interesante que también se hace presente en Octavio Paz: la naturaleza simboliza lo ideal y la ciudad, los vicios y decadencia de la civilización moderna (Hamburger, 1991: 273). El balcón es, entonces, el límite entre el sujeto y la otredad, el recinto impulsado a articular dos entidades separadas y es, a su vez, el límite entre ambas, la frontera:

Quieta
en mitad de la noche
no a la deriva de los siglos
no tendida
 clavada
como idea fija
en el centro de la incandescencia
Delhi
(Paz, 1997: 343)

Las aliteraciones en dental destacan el toponímico. La ausencia de inflexiones de movimiento ejerce una doble significación: la separación de estas dos entidades (sujeto y entorno) y un inicio de paralelos a partir de ciertas constancias, pues el sujeto poético también está inmóvil, “clavado”, como Delhi:

Nada se mueve
La hora es más grande
 yo más solo
clavado
 en el centro del torbellino
(Paz, 1997: 343)

La dialéctica entre exterior e interior se ejercita a partir de lo simbólico, pues Delhi es también la otredad que forma parte de la constitución del sujeto poético:

Si extendo la mano
un cuerpo fofo el aire
un ser promiscuo sin cara
(Paz, 1997: 343-344)

El sujeto poético se asienta en su capacidad de ver (“acodado en el balcón / veo”; “esto que veo”). Es la percepción la que organiza el discurso y, por lo tanto,

lo simbólico. Hay ausencia de saberes (“No sé cómo nombrarla”) enfatizados por la indefinición que sugiere una multitud (“insectos”, “cónclave”) indistinguible (“bultos”, “indecisos”):

Es el verano
marejada que se derrama
Oigo la vibración del cielo bajo
sobre los llanos en letargo
Masas enormes cónclaves obscenos
nubes llenas de insectos
aplastan
 indecisos bultos enanos⁸
(Paz, 1997: 343)

El balcón (equivalente de la ventana) es una categoría interdisciplinaria, es decir, compartida también con la arquitectura (Paz, 1996: 520). Tanto la pintura como esta última disciplina mencionada son espaciales. La escritura del poema está impulsada también por la búsqueda de un *locus*, un lugar –además de la disposición espacial de los versos–:

Delhi
 dos torres
plantadas en el llano
 dos sílabas altas
(Paz, 1997: 346)

El poema indaga una cartografía simbólica de la capital extraña caracterizada desde la estética del despojo y la descomposición:

Vieja Delhi fétida Delhi
callejas y plazuelas y mezquitas
como un cuerpo acuchillado
como un jardín enterrado
Desde hace siglos llueve polvo
tu manto son las tolveneras
tu almohada un ladrillo roto
En una hoja de higuera
comes las sobras de tus dioses
tus templos son burdeles de incurables

⁸ Como muy bien aclara Carmen Ruiz Barrionuevo (2008), la espacialidad textual remite a una concepción del espacio tal como se esgrime en “Signos en rotación” (1967).

poético que posteriormente se acentúa. El hecho de que la ciudad represente una visión simbólica de la condición de la vida humana y la encarnación material de una decisiva conciencia moderna (Williams, 2001: 294; 298) se traduce también en los modos de gestionar una percepción fragmentaria que se presenta en textos análogos a la estampa o tarjeta postal. Cuestión que consideramos a continuación.

3. El tránsito

Según Manuel Durán, la experiencia hindú significó para Paz la confirmación de la identidad de los contrarios y de la otredad ya presente en la primera etapa estética del poeta. En “El balcón” se consolida este pensamiento: “Poeta de la vitalidad, la libertad y el erotismo, Paz sabe que la vida desemboca en la muerte, es limitada por ella, la prefigura y en cierto modo la necesita para definirse plenamente” (1971: 113). En este apartado consideramos las modelizaciones en que se conjugan y dirimen el tránsito y la pasión (Giraud, 2014), es decir, el pasaje desde “el balcón” de la ciudad moderna hacia “el jardín”, desde el destierro hacia la experiencia de la armonía y la unidad, respectivamente, contexto en el cual el tema de la muerte cobra cierto protagonismo en relación con la otredad, pero también con el tema del amor.

En el tratamiento de la primera instancia, el tránsito, seguimos los aportes de James Clifford (1999: 12) y de Néstor García Canclini (2001). Ambos le otorgan relevancia a las denominadas “prácticas del espacio” entendidas como viaje, itinerario transcultural o movimiento, taxativas de la modernidad. En ellas, el viaje es un término de traducción en el que el espacio no es algo dado ontológicamente, sino construido a partir de un mapa discursivo que involucra muchas veces prácticas corporales (Certeau, 1999) que componen la apropiación de ese ámbito (Clifford, 1999: 75). Fragmentariedad y tránsito asoman en el tratamiento paciano de la postal literaria que delineamos a continuación.

3.1. La postal

Tanto Saúl Yurkievich (1997: 481) como Hugo Verani (2014: 104) definen al poemario en los términos de una bitácora, un diario de viaje o un peregrinar. En consonancia con ellos y con las nociones anteriormente dirimidas en torno al itinerario transcultural y al espacio en movimiento, nos interesa revisar aquellos poemas que se construyen desde la fragmentariedad, la cual, según la cosmovisión de Paz, deriva de la experiencia moderna del espacio (1972: 260) y que, además,

asoma en textos que evocan un paralelo con la tarjeta postal. Se trata, en primer término, de poemas ecfrásticos (Gabrieloni, 2008), es decir, poemas que describen una imagen artística: paisajes culturales convocados por los mausoleos o tumbas legendarios. A este aspecto –la presencia de una imagen– se suman las dedicatorias y su brevedad, que nos recuerdan las características propias de una postal.

Como se sabe, la tarjeta postal era un medio para mantenerse comunicado durante los viajes con los seres más cercanos. En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, las postales transmitían impresiones de lugares “otros”, exóticos y lejanos, muchos de ellos colonias de países europeos. En estos casos, las postales eran medios que consolidaban una representación colonizada o imperialista de la cultura subalterna (Kahn, 2011). En el caso de *Ladera este y Hacia el comienzo*, muchos de los poemas están dedicados a artistas, intelectuales, poetas... algunos de los cuales son hispanos o hispanoamericanos: Severo Sarduy, Cintio Vitier, Carlos Pellicer, Carlos Fuentes, entre otros.⁹ Estas características erigen, además, una hendija hacia la intimidad, propia de la tarjeta postal (Lois y Troncoso, 2017: 639) en la que el lector se apresta a un discurso más cercano; la postal –como los poemas involucrados– enlazan lugares, momentos, experiencias y modos de comunicación (Lois y Troncoso, 2017: 643). Estos poemas-estampa exhiben uno de los temas fundamentales: la muerte (presentada en la ladera oriental de manera constante y con diversas facetas). El lazo muerte-vida propuesto por Paz como una continuidad y una totalidad en “Los signos en rotación” aparece en estos poemas refractado y desarticulado a través de la estructura espacial del texto. Además, es una de las aristas que diferencian a Oriente de Occidente pues en el primero, “se disuelve la oposición entre vida y muerte” a diferencia del segundo (Paz, 1996: 128).¹⁰

Esta tensión se hace presente, por ejemplo, en “En los jardines de los Lodi”, donde el espacio está atravesado por la dicotomía vida/muerte, traducida en naturaleza/mausoleo ya presente en “El balcón” (“mausoleo desmoronado”). Se trata de un parque de Delhi de 360.000 m² con edificios de la dinastía afgana del siglo XV donde se encuentran las tumbas de Mohamed Shah, Sikandar Lodi, Sheesh Gumbad y Bara Gumbad:

⁹ De hecho, Paz aclara en su introducción a las notas de *Ladera este* que algunos amigos le aconsejaron incluirlas para aclarar obscuridades “que podrían extrañar al lector no familiarizado con esa región del mundo” (Paz, 1997: 541).

¹⁰ En *El arco y la lira*, Paz define del siguiente modo el propósito de la poesía: “La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos” (Paz, 1972: 270). En los templos indios, indica Paz en *Conjunciones y disyunciones*, “la vida no combate a la muerte: la absorbe. Y la vida, a su vez, se disuelve como se disuelve un día en el año y un año en el siglo” (Paz, 1996: 129).

y a quienes se celebra con estos monumentos.¹¹ Entonces ¿de qué modo se manifiesta la otredad en estos paisajes culturales? En los poemas se esgrime, por una parte, la concepción oriental en la que se disuelve la oposición entre vida y muerte y, por otra, en la estructura del poema se manifiesta la cosmovisión occidental en donde esa oposición existe (Paz, 1996: 127-128).¹²

Esta disposición se repite en “Paso de Tanghi-Garu” y “Sharj Tepé”, y es el caso también de “Tumba de Amir Khusrú”, dedicada a los hijos del famoso arquitecto e íntimo amigo de Paz, Teodoro González de León (un mausoleo ubicado en Nizamuddin Dargah en Nueva Delhi). Amir fue un músico sufí, destacado poeta y estudioso (1253-1325). El poema acentúa la descripción del espacio sostenida en la dicotomía antes descrita (alto/bajo) y en la traducción: el diseño de la otredad se construye desde lo conocido. A diferencia de los dos textos anteriores en los que había ámbitos delimitados, en este la arquitectura –presente ya desde la dedicatoria– habilita lugares de pasaje (“arcos”, “corredor”):

Árboles cargados de pájaros
sostienen a pulso la tarde.
Arcos y patios. Entre rojos
muros, verde ponzoña, un tanque.
Un corredor lleva al santuario:
mendigos, flores, lepra, mármoles.
(Paz, 1997: 347)

Dos elementos naturales propios de la poética de Paz (Sucre, 1985) se hacen nuevamente presente: “árboles” y “pájaros” que traen el ritmo a través del canto o “pulso de la tarde”. La dicotomía antitética se formula aquí en la arquitectura: los lugares de pasaje mencionados se oponen a los ámbitos cerrados (“rojos muros”). Asoma la descomposición que Paz vincula con la muerte (1996: 515): “verde ponzoña”, “lepra”; y este primer sexteto se cierra con una enumeración caótica: “mendigos, flores, lepra, mármoles”, síntesis del espacio descrito y de esta otredad que asoma en este segundo poema de *Ladera este*. Como “En los jardines de los Lodi”, en la siguiente estrofa hay una irrupción (“brota un lucero de una cúpula”):

¹¹ Tenemos presente que las nociones de naturaleza provienen de esquemas culturales; cuando nos referimos a la oposición naturaleza / cultura nos hacemos eco del paradigma que Paz toma de Claude Lévi-Strauss tal y como lo considera en el ensayo *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967).

¹² En *Conjunciones y disyunciones* (1969), Paz da cuenta de esta oposición entre ambas culturas: “La relación entre India y Occidente es la de una oposición dentro de un sistema. La relación de ambos con el Extremo Oriente (China, Japón, Corea y Tíbet) es la relación entre dos sistemas distintos” (Paz, 1996: 137). Esta afirmación puede ser uno de los fundamentos del contrapunto constante entre los poemas que estamos considerando y aquellos que se denominan “Intermitencias del oeste”.

el paralelo es absoluto entre los dos poemas, pero aquí el movimiento retoma la arquitectura del pasaje presente en la estrofa anterior:

Tumbas, dos nombres, sus anécdotas:
Nizam ud-din, teólogo andante,
Amir Khusrú, lengua de loro.
El santo y el poeta. Grave,
brotó un lucero de una cúpula.
destella el fango del estanque.
(Paz, 1997: 347)

La oposición alto (“lucero de una cúpula”) / bajo (“fango del estanque”) se enlaza por el reflejo de lo alto en lo bajo a partir de la inflexión “destella”, que también opera como un pasaje entre ambas instancias. En el último sexteto, la condición de Amir Khusrú “poeta de dulce habla de loro” (Paz, 1997: 541) se traduce por un término de origen náhuatl: “cezontle” (cuyo significado es que tiene cuatrocientas voces y pájaro pardo y blanco de canto melodioso). La traducción resulta otro pasaje y manifiesta el acercamiento entre dos otredades, la más cercana (precolombina) habilita a la más lejana (la oriental):

Amir Khusrú, loro o cezontle:
cada minuto es dos mitades,
turbia la pena, la voz diáfana.
Silabas, incendios errantes,
vagabundas arquitecturas:
todo poema es tiempo y arde.
(Paz, 1997: 347)

La mención del poeta remite a un metadiscurso que cierra el texto y que diseña un campo semántico que podríamos relacionar con el sujeto poético: la errancia (“incendios errantes”, “vagabundas”), su condición de poeta y mexicano.¹³ El poema, de estructura circular, concluye con la mención al tiempo que se repite en la inflexión “arde” remitiendo a la combustión y, por lo tanto, una materia que se consume, paralelo de la descomposición y, por ende, de la muerte. La arquitectura, que asoma con insistencia desde los primeros versos (“arcos”, “corredor”, “santuario”, “mármoles”, “patios”, “muros”, “cúpula”, “estanque”), ofrece un diálogo con la poesía que busca –como en “El balcón”– forjar un espacio.¹⁴

¹³ Volveremos a la condición de poeta posteriormente; en “Canción mexicana” y en “Cuento de dos jardines” el sujeto poético se adscribe a esta nacionalidad.

¹⁴ En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Paz se refiere a la arquitectura: “La arquitectura, más poderosa que la pintura y la escultura, altera aún más radicalmente al espacio físico: no sólo vemos un espacio que no es el real, sino que vivimos y morimos en ese segundo espacio” (Paz, 1996: 520).

3.2. Secuencias

El sujeto poético de *Ladera este* y *Hacia el comienzo*, atravesado por el itinerario transcultural, se ubica en diversos roles entre los que predomina el viajero. Se inserta, además, en dos grandes tradiciones; por una parte, en lo que Edward Said considera “representaciones de Oriente” u “orientalismo” (2008), repertorio en el que encontramos a Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y otras numerosas resonancias del oriente “exótico” en Occidente; y, por otra parte, se emplaza en una tradición más próxima, que si bien inicia tímidamente con Esteban Echeverría (Gasquet, 2007), se consolida en nuestro modernismo hispanoamericano (Quesada Gómez, 2011).

Paz se sirve de la experiencia de la ciudad moderna para generar un modo de percepción propio sobre esta otredad: la fragmentariedad traducida en discontinuidad y atomización (Williams, 2001: 301) articulada, como hemos expresado, en la configuración de postales literarias o secuencias cinematográficas (Konigsberg, 2004: 488). Pues la experiencia urbana produce una percepción fragmentaria, múltiple y aislada que se acelera tras el hábito de correr en automóvil dando lugar a la imagen en movimiento que Raymond Williams (2001: 301-302) y Octavio Paz (1972: 280) relacionan con el cine; estas prácticas se traducen en “Vrindaban”, en donde la conciencia febril se conjuga con el anhelo desmedido, reminiscencias y figuraciones múltiples y polifónicas (Yurkievich, 1997: 481).

Evidentemente, la toponimia es una de las estrategias mediante las cuales ingresa la otredad en el nivel léxico. Muchos poemas llevan el nombre de los lugares por los que Paz ha paseado durante su estancia como embajador; uno de ellos es “Vrindaban”, sitio hacia donde, según el relato mítico, huyó Krishna (Murray, 1911: 168). Se trata de un centro religioso hindú (Bhattacharya, 1998: 9; Paz, 1997: 547), que data del siglo XVI, con cuatro templos célebres: Gobin Deo Ji, Gophi Nat, Jugal Kishor, Madam Mohan. Lejos de los poemas que anteriormente hemos revisado (en los cuales el sujeto poético asoma facetado y predominantemente desde la construcción de la perspectiva y percepciones de paisajes culturales), en “Vrindaban” el “yo” lírico emerge desde los primeros versos en una combinatoria cimentada desde una escena de escritura y la percepción configurada por la carrera en un coche conjugados con el presente y con el pasado imperfecto (en mayor medida), en donde el paisaje cultural se describe con notas de paisaje espiritual:

Rodeado de noche
follaje inmenso de rumores
grandes cortinas impalpables

Yo era el murmullo que avanza
el enjambre de imágenes

(Ahora trazo unos cuantos signos
crispados
negro sobre blanco
diminuto jardín de letras
a la luz de una lámpara plantado)

Corría el coche
por los barrios dormidos yo corría
tras de mis pensamientos
míos y de los otros
(Paz, 1997: 368)

Lo alto (“arriba las estrellas”) se subraya con la metáfora del jardín que en Paz simboliza la armonía (Chazarreta, 2018).¹⁵ El sujeto poético se exhibe a partir de lo natural y vertical (“Yo era un árbol”) y también a partir de la elocución y el sonido (“hablaba”, “murmullo”) en una conjunción de inmovilidad (“árbol”) y movimiento (“que avanza”). Al pasado imperfecto se adosa el presente de la siguiente estrofa relacionado con la escena de escritura que también se refracta en el jardín (“jardín de letras”, “plantado”). La secuencia de la carrera en automóvil se repite con una variante, pues el sujeto se abre a la otredad: “tras de mis pensamientos / míos y de los otros”.¹⁶

Estas instancias se enlazan con una constante reflexión sobre la percepción que emerge metonímicamente en “ojos” enfatizada por la rima asonante interna (“hojas”). En los siguientes versos el poema se detiene en la percepción que se destaca, por cierto, a través de la imagen de la lámpara ligada con los “pensamientos encendidos” de los primeros versos en oposición a “casas apagadas”. En la siguiente cita la percepción asoma en las inflexiones “Yo veo”, la “cola de pavo real” (“miríadas de ojos”) y también en “ojo único” junto con el tópico de la descomposición que remite al otro cultural:

Yo veo

Pórtico de columnas carcomidas
estatuas esculpidas por la peste

¹⁵ Como indica John Fein, esta imagen puede referir también a lo que sigue; indudablemente el poema conjuga la ausencia de puntuación con la ambigüedad y, por lo tanto, pluralidad de lecturas.

¹⁶ Este poema tiene lazos con “El día en Udaipur”: “También mi frente es sol / de pensamientos negros”; “Sobre tu cuerpo / estoy como una lámpara” (Paz, 1997: 352).

En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967), Paz alude a la putrefacción en lazo con la conciencia de mortalidad propia del ser humano (Paz, 1996: 515). Si bien el poema presenta una confusa y pródiga composición de imágenes sensuales, asistimos, como lectores, a cierto orden jerárquico: en los primeros versos predomina lo visual y lo táctil, luego asoma lo olfativo y, a continuación, lo auditivo enfatizando el paisaje sonoro:

Todo llameaba
 piedras mujeres agua
Todo se esculpía
 del color a la forma
de la forma al incendio
 Todo se desvanecía
Música de metales y maderas
en la celda del dios
 matriz del templo

Música
como el agua y el viento en sus abrazos
y sobre los sonidos enlazados
la voz humana
(Paz, 1997: 369)

La música es una de las instancias que propician el diálogo entre sujeto y otredad, entre exterior e interior (Chazarreta, 2021). La idea de escultura (“esculpía”), que remite a una materialidad espacial, se retoma hacia el final del poema. Inmediatamente luego asoma una vez más la escena de escritura que nos devuelve al presente con una nueva apariencia de la otredad representada por el *sadhú*:

Santimbanqui
mono de lo Absoluto
 garabato
en cuclillas
 cubierto de cenizas pálidas
un *sadhu* me miraba y se reía
Desde su orilla me miraba
 lejos lejos
como los animales y los santos me miraba
Desnudo desgreñado embadurnado
un rayo fijo los ojos minerales

La figura de la ciudad moderna presente en el balcón y articulada con la pérdida de relaciones o la falta de conexión (Williams, 2001: 304) se reemplaza en “Vrindaban” por la figura del tránsito presente en la contundente imagen de la carrera de automóvil enlazada con la percepción fragmentaria, fugaz e inasible de la modernidad, pero que se caracteriza, además, por un sujeto poético cuyo movimiento tiende a conjugar lo disperso a través de la escritura. La otredad, a partir de este paradigma perceptivo, asoma desde lo ininteligible plasmado en los paisajes sonoros, la naturaleza y la descomposición que, junto con las imágenes ligadas al fuego, remiten a una materialidad que se desintegra sostenida en la concepción oriental de la muerte.

3.3. Paisaje sonoro (el velo de la belleza)

Uno de los modos en que se construye la otredad, como ya hemos advertido, es la perspectiva mexicana del sujeto poético que se vale del universo de lo propio como estrategia de traducción o acercamiento. En el poema “Por los caminos de Mysore”, el paralelo entre la cultura hindú y la cultura mexicana se construye desde la traducción entendida en términos semióticos (Paz, 1996: 496-497), luego de una caracterización minuciosa de la etnia imperante, el texto concluye así:

Ellos y ellas andan tatuados.
Raza de ojos inmensos, pedernal la mirada.
Hablan en jeringonza, tienen ritos extraños,
pero Tipú Sultán, el Tigre de Mysore,
bien vale Nayaril y su Tigre de Alica.
(Paz, 1997: 358)

Los dos últimos versos ponen en diálogo, en paralelo, dos figuras legendarias, una de la India, Tipú Sultán, y la otra de México. Este poema nos introduce además en uno de los modos en que se presenta la otredad: el paradigma de lo sonoro que Paz toma de John Cage quien, en su noción de música, incorpora el sonido ambiente, es decir, que los sonidos que están en el entorno forman parte de la obra no como ruido, sino como música (Chazarreta, 2021). Paz traduce esta estética en su propia poesía y, para ello, va a emplear la categoría de lo ininteligible. En esta línea se inscribe este verso: “hablan en jeringonza, tienen ritos extraños”. Es un modo de subrayar que no se trata de un discurso permeable, sino otro, pero que de todos modos es añadido a partir del paisaje sonoro. Esta figura espacial trae, además, la presencia de la naturaleza; los habitantes autóctonos son comparados con este orbe que para Paz es la más extrema otredad (Paz, 1972: 65): “ese rumor de agua entre piedras / que son los pasos campesinos”, leemos en “Felicidad en Herat” (Paz, 1997: 364).

También son configurados a partir de una estética de lo feo definida en los términos de Umberto Eco. En el libro homónimo, Eco subraya que el romanticismo modifica el paradigma de belleza vinculado a un arte moderno en oposición a un arte antiguo, es decir, como uno de los hitos de la modernidad estética (Eco, 2007: 280). Entre las figuras legendarias de este cambio sustantivo está Víctor Hugo y sus miserables, retomado luego por los decadentes, Charles Baudelaire, las vanguardias históricas, entre otros. En trinomio, la fealdad se liga, en Paz, con la enfermedad (sobre todo aquella que vira en lo deforme) y lo descompuesto o en proceso de putrefacción. En todo caso, la motivación de esta estética es la denuncia social. Se derraman en los versos sintagmas como “abominaciones”, “elefancia”, “carroña”, “borborigmos”, “ciénaga”. La escritura del poemario definida como “infame” se asimila al otro, a su condición de paria o “abominable”, tal como se señala en “Himachal Pradesh (3)”, escrito en el contexto de la movilización del mayo francés (1968):

En el patio del club seis eucaliptos
se ahogan en una casi luz casi miel,
tres ingleses supervivientes del *British Raj*
comentan con un *sikh* el match de *cricket* en Sidney,
unas matronas indias juegan *bridge*,
un paria lava el piso en cuclillas
y se eclipsa, un astro negro
se abre en mi frente como una granada
(EN PARÍS PRENDEN FUEGO A LA BOLSA,
TEMPLO DEL CAPITALISMO),
los pinos ensombrecen la colina.

Polvo y gritos de pájaros
sobre la tarde quemada.
Yo escribo estas líneas infames.
(Paz, 1997: 375-376)

El inglés subrayado por la cursiva y por la ausencia de traducción marca la presencia de aquellos que hasta hace pocas décadas fueron representantes de la Corona Inglesa. Los vínculos entre hegemonía y subalternidad se hiperbolizan en el paria (hindú de ínfima condición social fuera del sistema de castas) con el que la escritura se solidariza. Escritura que, como el paria, carece de honra, de crédito, de estimación, es mala y vil en su especie, una gesta de la infamia. El poeta, pues, también es un otro que parece distanciarse de otra alteridad, la que proviene de la cultura dominante.²⁰

²⁰ En *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Paz realiza un paralelo entre los “primitivos” (en los que incorpora el pensamiento hindú) y los poetas, a partir del uso que ambos tienen del pensamiento analógico (1996: 530).

amor que asoma en “Cuento de dos jardines” contribuye al diálogo con la otredad a través de la idea de la mujer como intermediaria que Paz hereda del surrealismo: el jardín, en tanto es naturaleza domesticada, es conjunción de naturaleza y cultura, simboliza al cuerpo femenino y, es, por cierto, el recinto del amor por excelencia en la poética paciana; a partir de allí ingresa nuevamente la ciudad de Delhi y la cultura otra en inflexiones hindúes subrayadas en cursiva que se han interiorizado: “No hay más jardines que los que llevamos dentro” (Paz, 1997: 418).

Bibliografía citada

- Bachelard, Gastón (1975). *La poética del espacio*. Traducido por E. de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2006). *Las flores del mal*. Edición bilingüe, traducción, notas e introducción de Américo Cristóbal, Buenos Aires, Colihue.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Bhattaharya, Malabika (1998). “Echoes of India: the poems of Octavio Paz”. *India International Centre Quaterly* 25/1, 1-19.
- Bradú, Fabienne (2012). “Persistencia de la India en Octavio Paz”. *Acta Poética* 33/2, 95-108.
- Certeau, Michel de (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Traducción de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana.
- Chazarreta, Daniela (2021). “El díptico virtuoso: poética de la música en Octavio Paz (1962-1968)”. *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical* 41, verano: 1-21. Recuperado de: www.sinfoniavirtual.com (último acceso 25/4/2022).
- Chazarreta, Daniela (2018). “Naturaleza y paisaje en *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 18, 225-245. DOI <http://dx.doi.org/105565/rev/mitologias.574> (último acceso 31/3/2022).
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Traducción de Mireya Reilly de Fayard. Barcelona: Gedisa.
- Collot, Michel (2010). “De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes”. En Ferreira Alves, Ida y Miguel Feitosa, Marcia (org.). *Literatura e paisagem. Perspectivas e diálogos*, Nitéroí, UFF, 191-203.
- Diego, Rosa de (2009). “París se hace poema”. *Anales de Filología Francesa* 17, 101-116.

- Durán, Manuel (1971). “La huella de oriente en la poesía de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana* XXXVII / 74, 97-116.
- Eco, Umberto (2007). *Historia de la fealdad*, Traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona, Lumen.
- Fein, John (1986). *Toward Octavio Paz. A Reading of his Mayor Poems 1957-1976*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- Franco, Jean (1971) “«¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco!» El espacio y los espacios en la obra de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana* XXXVIII/74, enero-marzo: 147-160.
- Gabrieloni, Ana Lia (2008). “Écfrasis”. *Eadem utraque Europa* (San Martín) (4/6), junio, 83-108.
- García Cancellini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- Gasquet, Axel (2007). *Oriente al Sur: el orientalismo literario argentino, de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires, Eudeba.
- Giraud, Paul-Henri (2014). *Octavio Paz. Hacia la transparencia*. Traducción de David Medina Portillo, México, El Colegio de México.
- González-Ormerod, Alejandro (2014). “Octavio Paz’s India”. *Third World Quarterly*, 35/3, 528-543. DOI: 10.1080/01436597.2014.895119 (último acceso 18/3/2018).
- Hamburger, Michael (1991). *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Traducción de M. A. Flores y M. Córdoba Madro, México, Fondo de Cultura Económica.
- Kahn, Miriam (2011). “Pictures Postcards”. En *Tahiti beyond the Postcard. Power, Place and Everyday Life*, Seattle & London, University of Washington Press, 52-56.
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal.
- Lee, Daryl (2004) “Baudelaire’s ‘Paysage’ and the Commune Ruins Picturesque”. *Romance notes* 45/1: 107-116.
- López Cafaggi, Carlos (2017). “Dos jardines de la modernidad: India en Octavio Paz”. *Estudios de Asia y África*, 52/2, 349-386.
- Lois, Carla y Troncoso, Claudia (2017). “10x15. Las tarjetas postales como huellas de las prácticas de los turistas”. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 15/3, 633-657. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88151417009> (último acceso 23/4/2022).
- Murray, John (1911). *A Handbook for Travellers in India, Burma and Ceylon*. London-Calcuta, Thacker, Spink and Co.
- Paz, Octavio (1967). *Corriente alterna*, México, Siglo XXI.

- Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 3^o edición.
- Paz, Octavio (1996). *Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*. En *Obras completas*. Edición del autor, México, Fondo de Cultura Económica, t. 10.
- Paz, Octavio (1997). *Obra poética I*. En *Obras completas*. Edición del autor, México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, t. 11.
- Quesada Gómez, Catalina (2011). “De la India a las Indias y viceversa: relaciones literarias entre Hispanoamérica y Asia (siglo XX)”. *Iberoamericana* XI/42, 43-63.
- Rama, Ángel (1980). “Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de *Versos sencillos*)”. *Revista Iberoamericana* XLVI/112-113, 353-400.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen (2008). “La poesía del espacio en Octavio Paz”. En Fernández Ariza, María Guadalupe (coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Literatura y arte*. Málaga, Universidad de Málaga, 151-172.
- Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Traducción de María Luisa Fuentes, Barcelona, De Bolsillo, 2^a edición.
- Sarlo, Beatriz (2001) “Prólogo a la edición en español. Raymond Williams: del campo a la ciudad”. En Williams, Raymond, *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.
- Stanton, Anthony (2020) “Poética del apocalipsis, figura espacial e indeterminación: la prosa de Octavio Paz en la década de 1960”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3: 296-319. Recuperada de: <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/poetica-del-apocalipsis-figura-espacial-e-indeterminacion-la-prosa-de-octavio-paz> (13/11/2020)
- Sucre, Guillermo (1985). “Paz: la vivacidad, la transparencia”. En *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2^o edición.
- Trigo, Abril (2000). “Migrancia, memoria: modernidad”. En Moraña, Mabel (ed.). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*, Santiago (Chile), Cuarto Propio, 273-291.
- Verani, Hugo (2014). *Octavio Paz: el poema como caminata*. México, Fondo de Cultura Económica. Ebook.
- Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Prólogo a la edición en español de Beatriz Sarlo. Traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós.
- Wright, Barbara (2005). “Baudelaire’s Poetic Journey in *Les Fleurs du Mal*”. Lloyd, Rosemary (ed.). *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge, Cambridge University Press, 31-50.
- Yurkievich, Saúl (1997). “Octavio Paz”. En *Suma crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 444-482.

**VASOS COMUNICANTES ENTRE EROS Y TRASCENDENCIA
EN *LAS HERMOSAS* DE GONZALO ROJAS**

**COMMUNICATING VESSELS BETWEEN EROS AND TRASCENDENCE
IN *LAS HERMOSAS* BY GONZALO ROJAS**

MARTA DEL POZO ORTEA

University of Massachusetts–Dartmouth

RESUMEN:

Hilda May, esposa del poeta Gonzalo Rojas, recogió en el volumen de poesía *Las Hermosas* (1991), la obra del poeta chileno dedicada a la mujer. Esta puebla el universo poético rojiano desde una óptica que conjuga sin costuras lo matérico y cotidiano con lo metafísico y numinoso. Mediante un análisis pormenorizado de dos poemas de la colección y extrapolaciones a otros, este trabajo defenderá que la música, el ritmo y la sensualidad del lenguaje son los vasos comunicantes entre Eros y Trascendencia en la poesía de Gonzalo Rojas dedicada a la mujer.

PALABRAS CLAVE:

Gonzalo Rojas, *Las Hermosas*, la mujer, Eros, Trascendencia, Ritmo, Continuidad Ontológica.

ABSTRACT:

Hilda May, Gonzalo Roja's wife, collected in *Las Hermosas* (1991), the work of the Chilean dedicated to women. Women populate his poetic universe in a seamless encounter between the material and quotidian with the metaphysical and numinous realms. In this article, through a close reading of two poems in the collection and references to others, I will argue that music, rhythm, and the sensuous quality of language constitute the communicating vessels between Eros and Transcendence in the poetry of the Chilean dedicated to women.

KEYWORDS:

Gonzalo Rojas, *Las Hermosas*, Woman, Eros, Transcendence, Rhythm, Ontological Continuity.

“ (...) el sol era María, y el placer,
la teoría del conocimiento
y los volcanes de la poesía”

Las Hermosas
(Rojas, 1991: 83)

1. Introducción

Existe un acuerdo por parte de la crítica rojiana en establecer en la poesía del chileno a la amada dentro de una ontología del sexo y del erotismo, donde lo trascendente aparece como inextricable a la experiencia humana, y, al mismo tiempo, el erotismo es camino a la trascendencia y continuidad ontológica del ser. Por su parte, el ritmo en su poesía surge precisamente como elemento vinculador y cohesivo de ambas experiencias, la dimensión carnal y la metafísica. En las páginas que siguen, se ahondará en estas ideas mediante un análisis exhaustivo de tres poemas de la colección “Las Hermosas” (1992), volumen de poesía en el que Hilda May, esposa de Gonzalo Rojas, recogió la obra del poeta chileno dedicada a la Mujer. El objetivo es observar cómo la convivencia de lo erótico y lo trascendente es, en última instancia, la cuna del dinamismo y el ritmo “germinador” que garantiza la continuidad ontológica del ser en la poética del chileno.

“Origen”, encarnación del parentesco entre las cosas, “belleza reveladora”, “enigma”, “Eros y Tánatos”,¹ la Mujer en la poesía rojiana es, para el crítico Roberto Hovzen, una fuerza unificadora e iluminadora del universo, arquetipo cristológico de la unidad y del principio. Por su parte, Marcelo Coddou utiliza el término “Eros trascendido” para hablar del papel de la amada en la poesía del chileno: “la amada [aparece] [...] como se ofrece en los poetas místicos, pero en ellos sólo a nivel simbólico, aquí, en la poesía de Rojas, constituye una doble realidad: por un lado, es cuerpo carnal, espíritu humano, mujer real, y por otro camino a la trascendencia, al encuentro anhelado de la Unidad” (Coddou, 1997: 7). Félix Martínez Bonatti es también de la opinión de que la transición de lo material a lo trascendental permea la poesía erótica del poeta. Según él, “se trata de la elevación de lo corporal al mismo

¹ “Cósmicamente, la mujer es origen (‘zumbido del Principio’: antes de la música de las esferas y después del acabado de mundo), criatura encarnada del largo parentesco entre las cosas, belleza reveladora del ser (‘cuerpo repartido en estrellas de hermosura’, ‘partículas fugaces de eternidad visible’) e imantación del Enigma que nos interroga a lo largo de nuestro peregrinaje por el desamparo humano. La mujer, ‘ráfaga –de arcángel y de hiena– que nos alumbra y enamora’, tiene algo de Cristo y de Pan [...] Pero también es Eros y Tánatos” (Hovzen, 2006: 7).

rango de experiencia superior del alma” (Martínez, 1999: 182). En este sentido, otro crítico, Eberhard Geiser, define al poeta como “Transcendentalista, porque aspira la visión de lo absoluto, y existencial, [pero] dentro de la existencia humana” (1998: 106). Por su parte, para Mauricio Ostria, estos dos mundos, el trascendente y el de la experiencia humana, vendrían precisamente a ser unidos por el ritmo en la poesía de Gonzalo: “Su poesía [dice el crítico] ofrece en una misma trama lo numinoso y lo cotidiano, lo tánático y lo erótico, lo riguroso y lo placentero, lo físico y lo metafísico, es decir, el juego de la vida trasmutada en sonido con sentido, en cadencia rítmica” (Ostria, 2003: 140). El ritmo sería, pues, para el crítico el elemento de síntesis de lo numinoso y lo cotidiano en la poesía de Rojas.

En las páginas que siguen, veremos cómo la sensualidad del lenguaje, la música y el ritmo “germinador” de los poemas garantizan la continuidad ontológica en la dialéctica entre erotismo y trascendencia. Nos detendremos exhaustivamente en los poemas “Las hermosas”, que le da título a la colección, y “Cítara mía”, con referencias y extrapolaciones a otros poemas de la producción rojiana con el objetivo de crear al lector una visión de conjunto de su poética dedicada a la mujer.

2. Eros trascendido

Con una clara intertextualidad con aquel “Canto al cuerpo eléctrico” de “Los hijos de Adán” de *Hojas de hierba* de Whitman, “Las hermosas” comienza como un canto a la desnudez y a la turgencia del cuerpo (en este caso, femenino) para posteriormente dirigirse al énfasis de su liviandad mediante la alusión al mito de Afrodita. He ahí la dirección de lo carnal a lo trascendente que toma esta composición poética, la cual usaré como ejemplo de eros trascendido en la poesía de Rojas:

Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos,
turgentes, desafiantes, rápida la marea,
pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones
y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle,
y echan su aroma duro verdemente.

Cálidas impalpables de verano que zumba carnicero. Ni rosas
ni arcángeles: muchachas del país, adivinas
del hombre, y algo más que el calor centelleante,
algo más, algo más que estas ramas flexibles
que saben lo que saben como sabe la tierra.

Tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves. Cacería
de ojos azules y otras llamaradas urgentes en el baile
de las calles veloces. Hembras,
hembras en el oleaje ronco donde echamos las redes de los cinco sentidos
para sacar apenas el beso de la espuma. (Rojas, 1991: 7)

En la primera estrofa, el poeta establece la metáfora del elemento natural para describir a la mujer. Sin embargo, le da una nueva dimensión, mejor dicho, la desplaza en favor del símil: las mujeres son “como plantas silvestres en la calle.” Y reitera la negación del ideal en la segunda estrofa: “ni rosas ni arcángeles,” sino “muchachas del país”. Se niega pues la manida metáfora clásica de la Mujer como objeto etéreo, ideal, distancia que queda patente también en otros poemas de la colección como “Lectura de la rosa,” donde se compara “el tisú de esta flexibilidad / que es sin más la rosa” con “figura de concursante flaca / de ancas” que sufre “el infortunio de no ser pétalo y querer / ser pétalo” (Rojas, 1991: 17). No trata pues, la poética rojiana de elevar lo femenino a la esfera de lo abstracto o de los arcángeles, sino que Rojas apuesta aquí por las “muchachas del país”, con lo que consigue circunscribir el objeto de su canto a lo femenino, pero en su dimensión carnal y matérica. El poeta se desprende en *Las hermosas* de las trilladas fórmulas mediante las cuales la Mujer ha sido idealizada y desplazada de lo real para precisamente proclamar un canto a su corporalidad y materialidad historicidad. No en vano, leemos en otro de los poemas de la colección “Allí la cordillera estaba viva, / y María era allí la cordillera / de los Andes, y el aire era María” (Rojas, 1991: 83).

En este poema, interesa notar la imagen del tacón que funciona a modo de apéndice del cuerpo femenino: “pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones / y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle.” El tacón radica o enraíza pues a “las muchachas del país,” y viceversa, transfiere características femeninas a la tierra que pisan, Chile, en virtud de dicha sinécdoque o contigüidad. Esta imagen nos remite a aquella otra escena recreada en “El éxtasis del zapato”, también en la colección, donde el tacón es elemento metonímico en una cadena de asociaciones musicales: “lo arqueológico, lo arterial del arco, el tacón ¡y esa música!” (Russotto, 2006: 50). Esta descripción del zapato daría pie, según la crítica Margara Russotto, a la interpretación de lo simbólico y lo literal conjuntamente, a la convivencia de posibilidades simultáneas de significación (Russotto, 2006: 50). El tacón, imagen clásica de la idealización fetichizada de la Mujer, es ahora, y en ambos poemas, la imagen que meramente marca su paso andante, metáfora y actualización del ritmo evidenciado también mediante la repetición de los verbos “pisar y germinar” y la conjugación y: “pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones / y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle, / y echan su aroma duro

verdemente”. Se trata, pues, de un andar y de un ritmo poético, germinador. El mismo Rojas, en diferentes lugares, también admite que el ritmo, en su connotación de cambio o devenir, lo es todo, y nos recuerda que el mismo verbo “ser,” en inglés, *to be*, proviene del original sajón, “beon”, crecer o germinar. Así pues, la alusión a dicho acto germinador, conjuntamente al adverbio “verdemente” y a la repetición del “algo más” en la siguiente estrofa, apuntan a una continuación ontológica del ser. El ritmo del poema es el recurso prosódico que incide en este devenir.

Un desplazamiento simbólico similar al que tiene lugar del terreno ideal de la rosa a la materialidad de las plantas silvestres ocurre con el término *mármol* en el primer verso. El tópico de la belleza fría, estática y marmórea de los clásicos es ahora henchido de vida y llama al convertirse en una piel deseosa que transpira “de la piel a los vestidos”, con lo cual no solo se devuelve a la mujer al espacio del cuerpo *vivo*, sino que también se le da un rol activo, sensual y deseante: son “turgentes, desafiantes, rápida la marea”.

La sensualidad animal a la que estos versos aluden es retomada con mayor ímpetu en la tercera estrofa del poema, que nos adentra finalmente en el acto sexualizado de la caza: “Cacería / de ojos azules y otras llamaradas urgentes en el baile / de las calles veloces”. Esas “llamaradas urgentes” aluden al celo animal; el baile es sinónimo de cortejo, las “calles veloces” aceleran el ritmo y las imágenes del poema suscitando la excitación debido al acecho amoroso de la presa. El encuentro carnal, anticipado por las repeticiones “pisan, pisan”, “germinan, germinan”, “hembras, hembras”, “algo más, algo más”, queda sustentado por la cadencia rítmica *in crescendo* del poema, el encabalgamiento de los versos, y por supuesto, por el despliegue semántico de los sentidos a lo largo de todo el poema: la vista (“verdemente”, “centelleante”), el olfato (“aroma duro”), el tacto (“mármol ardiente”, “turgente”, “las suaves”), el oído (“zumba”, “marea”, “ronco oleaje”) y el gusto (“saben como sabe la tierra”, “el beso). No es de hecho exagerado decir que la ontología rojiana está construida con base a los cinco sentidos. Leemos en el poema “Muchachas”: “Desde mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas, / gustándolas, palpándolas, oyéndolas llorar, / reír, dormir, vivir.” (Rojas, 1991: 109).

La cacería de los sentidos en “Las hermosas” termina sin embargo, apenas, en sutil pesca. Leemos al final del poema: “echamos las redes de los cinco sentidos / para sacar apenas el beso de la espuma”. Si bien, apoyado por el sonido /z/ de los vocablos “zumba”, “carnicero”, “cacería”, “azules”, “veloces” el poema habría conseguido excitar los sentidos en la persecución estival, la composición finaliza con el sonido /s/ del “beso de la espuma”, para otorgarnos, tras el éxtasis fónico amoroso, una cadencia suave, ondulatoria y evanescente. Así, la turgencia semántica y fónica construida *in crescendo* a lo largo del poema, finalmente desaparece en pos de la

ligereza del beso de la diosa que nace de la espuma. Alusión ésta al nacimiento de Afrodita para los griegos, Venus en versión romana: la diosa del amor, la belleza y la fertilidad. El poema termina haciendo hincapié en el misterio (metafísico) del encuentro erótico, del que apenas los cinco sentidos son capaces de rescatar “el beso de la espuma”. Dice Mauricio Ostria que la poesía de Rojas es “Sístole y diástole, inspiración y expiración, hartazgo y deseo [...] poesía en movimiento, [donde las palabras] que se encuentran, chocan, copulan, se distancian” (Ostria, 2003: 140). Este poema pone en evidencia dicho dinamismo y erotismo del lenguaje.

En el poema “Las hermosas”, Gonzalo Rojas deshace, en primer lugar, la tradición idealista de la mujer al hacer hincapié en la materialidad de lo femenino. Para ello, establece el símil con los ritmos cíclicos de la germinación de la naturaleza y, posteriormente, propulsa la lectura hacia el rito instintivo y erótico de la cacería. Y finalmente, nos devuelve inesperadamente al terreno de lo metafísico mediante la alusión a la diosa de la fertilidad. Sin embargo, esta alusión ya no tiene lugar dentro de una tradición idealizante de la Mujer, sino que es consustancial al misterio de los sentidos y al encuentro erótico.

3. Trascendencia mortal

En otro poema de la colección, “Cítara mía”, se aprecian de nuevo lo erótico y lo trascendente, cosidos por el ritmo, pero en la direccionalidad contraria: de la trascendencia a la mortalidad. Leamos,

Cítara mía, hermosa
muchacha tantas veces gozada en mis festines
carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,
toquemos para Dios este arrebato velocísimo,
desnudémonos ya, metámonos adentro
del beso más furioso,
porque el cielo nos mira y se complace
en nuestra libertad de animales desnudos.

Dame otra vez tu cuerpo, sus racimos oscuros para que de ellos mane
la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,
único cielo que conozco, permíteme
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas las cuerdas,
para que el mismo Dios vaya con mi semilla
como un latido múltiple por tus venas preciosas

y te estalle en los pechos de mármol y destruya
tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza
de la vida mortal. (Rojas, 1991: 127)

En estos versos, la mujer se configura al mismo tiempo como la destinataria del canto y el mismo instrumento de la propia alabanza de la creación, la cítara. Instrumento privilegiado en los salmos de la Biblia atribuidos al Rey David, la cítara es aquí metáfora que transmite a lo femenino las propiedades musicales de belleza y armonía (“tu armónica cintura”), al mismo tiempo que es concebida como un instrumento utilizado para la alabanza de Dios: “permíteme tocarte como un nuevo David todas las cuerdas”. Rojas encuentra, pues, en la cítara una imagen vehicular entre lo material y lo trascendente. La ambigüedad que se desprende de la imagen no solo es semántica, sino que, como el tacón en el anterior poema, viene acompañada por el ritmo, la música, que se desprende de la misma imagen. La cítara es así en el poema un instrumento poético ambivalente y bidireccional; consigue encabalar materialidad y trascendencia.

Por su parte, el yo poético se equipara aquí a un “nuevo rey David”, uno de los más virtuosos reyes de Israel, aclamado guerrero que también destacaría por sus habilidades musicales y poéticas, y a quien se le atribuye también la autoría de muchos de los salmos de la Biblia. Esta identificación se aprecia en la misma exhortación al canto dentro del poema: “cantemos hoy para los ángeles / toquemos para Dios este arrebatado velocísimo”, donde existe una clara intertextualidad con el Salmo 95, aquel que reza: “Cantemos al Señor un nuevo canto”. Hemos de recordar, además, que Dios, satisfecho con David, le prometió que su línea sucesoria duraría para siempre. Como comenta Moshe Idel en su obra *Kabbalah & Eros*, el judaísmo otorgó importancia al acto reproductivo para acelerar la llegada del Mesías:

Se podría decir que es posible atribuirle a la procreación un rol redentor, basado en una comprensión de un texto talmúdico que asume que el Mesías, el hijo de David, vendrá cuando todas las almas hayan sido evacuadas de un cuerpo sobrenatural [...] Esta visión favoreció la importancia de la procreación, la cual era concebida como ejecución de uno de los mandamientos más importantes, pero también como una actividad redentora [...] Los actos de procreación son descritos como “un aceleramiento del tiempo de la llegada del Mesías” (Idel, 2005: 146)².

De ahí la aquiescencia de Dios ante el acto de la reproducción como una de las ideas básicas del judaísmo. Esta misma aprobación está presente en los versos del poema “porque el cielo nos mira y se complace / en nuestra libertad de animales

² Mi traducción del original en inglés.

desnudos”. Es así como la dimensión divina opera en la composición poética, con la personificación de los amantes como coadyuvantes de la labor divina. Posteriormente, el yo poético manifiesta que la semilla del Dios se desplaza en un “latido múltiple por tus venas preciosas”, una clara referencia al orgasmo masculino al mismo tiempo que se identifica con el Rey David como portador de la semilla de Dios. El ritmo de nuevo acelerado del poema consigue transmitir la excitación de los sentidos. Para lograr ese efecto, nótese en esta ocasión el uso de imperativos (“cantemos”, “toque-mos”, “desnudémonos”, “metámonos”, “dame”, “deja”) y de adjetivos superlativos que implican rapidez y fogosidad del encuentro en “arrebato velocísimo” o el “beso más furioso”. La joven, que habría de ser primeramente idealizada cual cítara, re-toma aquí su capacidad reproductiva, al implicar la destrucción de la “armónica cintura” su gestación y final descendencia: “y te baje a la belleza / de la vida mortal”. Nos encontramos de nuevo ante la unión de lo erótico y lo trascendente, pero, en esta ocasión, el poema nos lleva desde la divinidad de los amantes elegidos para la misión de Dios hasta el seno de su mortalidad, única dimensión que garantiza el devenir y continuidad ontológica del ser.

Rescato aquí unos versos de otro poemario que establecen la relación entre el erotismo y la muerte en la poética rojiana:

(...) las parejas
 cuando se inundan en guerra recíproca
 en los parques lascivos, en los muros
 de la fornicación, en sus besos de grasa.
 Acaso son los vasos
 comunicantes, de la vida
 y de la Muerte. (Rojas, 1948: 76)

El crítico Pizarro Roberts, en un guiño explícito a Georges Bataille,³ defiende que la poesía de Gonzalo Rojas “propone una novedosa resignificación de la muerte sobre la base de la interacción heterosexual en cuya actividad erótica se vislumbra la continuidad del ser” (Roberts, 2019: 161). Así es como la muerte garantiza el devenir ontológico del ser en la ontología rojiana; no es territorio estéril final, sino que se mantiene unida a la vida a través de los vasos comunicantes del erotismo. Por ende, es parte activa y dinámica en la dialéctica aquí establecida entre el devenir y la trascendencia.

³ Uno de los poemas de *Las Hermosas* está dedicado al filósofo francés: “Puede ser que Bataille me oiga, Georges / Bataille, el que vio a Dios / el 37 en la vulva / de Mme. Edwarda” (Rojas, 1991: 77). Adriana Valdés reincidente en que “la transgresión tenía para él [Gonzalo Rojas] como para Georges Bataille, un vínculo paradójico pero siempre cierto con lo Sagrado” (Valdés, 2011: 155).

4. Conclusión

La poética rojiana pone en evidencia la convivencia de significaciones del cuerpo femenino anunciada previamente por la crítica; se trata de un canto simultáneo a lo profano y a lo carnal, a lo sacro y a lo trascendente, unidos intrínsecamente por la sensualidad del lenguaje, el ritmo y la música. Conviven los aparentes contrarios, que no solo no se oponen (“Tan livianas, tan hondas, tan certeras las suaves”) sino que, más bien, subrayan la complejidad material del universo femenino en la ontología rojiana. Si bien “Las hermosas” consigue transformar en misterio de la carne, mediante la vía del mito de Afrodita, a esas muchachas “silvestres” del país, en “Cítara mía”, por la vía cabalística, la mujer será instrumento de canto a la creación y receptáculo divino de un futuro Mesías, pero solo por vía “mortal”. Lo carnal se diviniza, lo divino desciende al mundo mortal en una poética circular que configura un *ouroboros* no dual entre erotismo y trascendencia. El último poema del libro “¿Qué se ama cuando se ama?” sintetiza y conjuga esta visión:

¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida
o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, que
es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas,
sus volcanes,
o este sol colorado que es mi sangre furiosa
cuando entre en ella hasta las últimas raíces?
“¿O todo es un gran juego, Dios Mío, y no hay mujer

ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo,
repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces
de eternidad visible?

Me muero en esto, oh Dios,
en esta guerra de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar
trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una,
a esa una, a esa única que me diste en el viejo paraíso. (Rojas 1991: 135)

No hay dualismo pues en la ontología rojiana, sino secuencias de *conjunctium oppositorum* (“un solo cuerpo” (divino) “repartido en estrellas de hermosura” o “esa única” (mujer) “del viejo paraíso”) que consiguen otorgar libertad psicológica a los opuestos (erotismo y trascendencia) y crear una percepción de unidad y plenitud, un estado no dual anterior a “la caída.” La música, el ritmo “germinante” de los poemas y el erotismo del lenguaje son los vasos comunicantes de este movimiento circular “ourobórico” del devenir y la continuidad ontológica en la poesía de Gonzalo Rojas.

Bibliografía

- Coddou, Marcelo (1997). “Río Turbio de Gonzalo Rojas. El zumbido del principio”. *Estudios Filológicos*, 32, 105-121.
- Geiser, Eberhard (1998). “Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan”. *Ibero-Amerikanisches Archive*, 103-116.
- Hozven, Roberto (2006). “Herida y parresia en la poesía de Gonzalo Rojas”. En Pizarro, Ana (ed.) *Silencio, zumbido, relámpago*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 85-94.
- Idel Moshe (2005). *Kabbalah & Eros*. New Haven & London, Yale University Press.
- Martínez Bonatti, Felix (1999). “La poesía de Gonzalo Rojas y la agonía de la modernidad” *Atenea*, 479, 175-201.
- Ostria González, Mauricio (2003). “El ritmo como expresión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas”. *Acta literaria*, 28, 139-144.
- Pizarro Roberts, Sergio (2019). “Gonzalo Rojas, el poeta numinoso que mató a la muerte... y a la mujer”. *Taller de letras*, 2019, 64, 147-161.
- Rojas, Gonzalo (1991). *Las hermosas*. Ed. Hilda May. Madrid: Hiperión.
- . (1948). *La miseria del hombre*. Valparaíso: Valparaíso: Imprenta Roma.
- Russotto, Margara (2006). “Domesticando al fenicio: La poesía de Gonzalo Rojas ante el otro”. En Pizarro, Ana (ed.). *Silencio, zumbido, relámpago*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 43-53.
- Valdés, Adriana (2011). “In memoriam Gonzalo Rojas. Un acto genésico encima de la página blanca”. *Revista Anales de Literatura Chilena*, 155-173.

**SUPRESIÓN Y REESCRITURA EN LA OBRA DE RAFAEL CHIRBES:
LAS EDICIONES DE *LA BUENA LETRA* PUBLICADAS EN ESPAÑA
DESDE EL AÑO 2000**

**DELETION AND REWRITING IN THE WORK OF RAFAEL CHIRBES:
EDITIONS OF *LA BUENA LETRA* PUBLISHED IN SPAIN SINCE 2000**

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Universidad de León

RESUMEN:

En este artículo se señalan varias de las reescrituras de las novelas y reportajes de Rafael Chirbes y se examinan en particular las razones que llevaron al autor a prescindir de la secuencia o capítulo final de *La buena letra* en la tercera edición de la editorial Debate, publicada en Madrid en marzo de 2000. Esa decisión es crucial para comprender la desesperanzadora visión que traza de su generación y de la sociedad española de las últimas décadas. Al final del texto se comenta y reproduce el fragmento omitido de la novela, el número cincuenta y siete.

PALABRAS CLAVE:

Rafael Chirbes, *La buena letra*, variantes textuales, reescritura, “autoreescritura”, memoria.

ABSTRACT:

This article highlights several examples of rewriting in the novels and journalistic work of Rafael Chirbes, examining in particular the structural and conceptual reasons that led the writer to eliminate the final sequence or chapter of *La Buena Letra* in the third edition published by Debate, in Madrid in March 2000. This decision is crucial to understanding the writer’s bleak portrayal of his generation and Spanish society in the past few decades. The final part of this article includes commentary on and a reprint of the omitted fragment, number fifty-seven.

KEYWORDS:

Rafael Chirbes, *La buena letra*, textual variants, rewriting, self-rewriting, memory.

La reescritura es un fenómeno intrínseco a la literatura y su estudio. Los textos de todas las épocas han sufridos modificaciones por razones muy diversas: desde las materiales y de transmisión a las sugeridas o forzadas por mecenas, editores o censores. Dentro de esta casuística se estudia el fenómeno de las variantes de autor o “autoreescrituras”, aquellas reescrituras llevadas a cabo por el propio autor, que pueden obedecer a razones como las anteriores o a otros aspectos estructurales, estilísticos e/o ideológicos.¹ En la actualidad proliferan en las reediciones de textos de escritores consagrados, que suelen aprovechar la recuperación de sus primeras obras para enmendar erratas y para reescribir lugares o pasajes bisoños que su madurez literaria posterior les permite o permitió advertir.

Rafael Chirbes fue uno de estos autores. Dado su carácter quebradizo y su exigencia estilística, siempre albergó numerosas dudas sobre sus obras, lo que le llevó a reescribirlas incansablemente antes de su edición y a retractarse de algunas decisiones una vez publicadas, llegando a impedir la reedición de la novela *En la lucha final* (1991) por no estar conforme con su contenido ni forma. En la primera parte de este estudio se comentan varias reescrituras en la obra narrativa de Chirbes para centrarse, en la segunda, en una de las más significativas: el fragmento, secuencia o capítulo suprimido por el escritor en las ediciones de *La buena letra* publicadas en España desde el año 2000; esta supresión apunta la evolución ética y moral de un novelista que, de acuerdo con Pozuelo Yvancos (2017: 352), ha reorientado la dimensión crítica y social de la novela española de las últimas décadas.

1. Las reescrituras en las novelas y reportajes de Rafael Chirbes

Son consabidas las dudas de Rafael Chirbes sobre su capacidad para la escritura y sobre el valor de lo que escribía. El escritor y su principal editor, Jorge Herralde, rememoraron las más extremas: la renuncia a publicar en su momento *Paris-Austerlitz* y el no editar dos novelas, una de los años ochenta que siguió a la pérdida *Las fronteras de África* (1981), “que [...] sería un antecedente más bien metafísico de *La buena letra*”, y otra, tal vez a caballo entre la década del ochenta y la del noventa, “que se desarrollaba en buena parte a bordo de un transatlántico” (Chirbes, 2010: 275-276). Sobre la no publicación de *Paris-Austerlitz*, Herralde comentó: “Hace un

¹ Vitse emplea el término “autorreescritura” para referirse a las diferentes versiones de *La vida es sueño* y *La dama duende* obra de Calderón (1998: 6-7); Martínez Fernández utiliza genéricamente el término reescritura (“reescribir supone remover los textos propios”), que se produce “cuando la escritura previa ha sufrido una transformación notable” (2001: 81 y 161-162). Una síntesis de este tipo de reescrituras y “autorreescrituras”, con especial interés para la edición crítica de textos novelescos españoles, en Arcotxa-Scarcia, Lluch-Prats y Olaziregi (2010), Vauthier y Gamba Corradine (2012) e Iglesias Feijoo (2013).

tiempo [Chirbes] me envió una novela que me pareció francamente buena, exilio y sida en París. Sin embargo, tras mandármela, lo que ya indicaba haber superado su propia inseguridad militante, el veredicto del lector implacable [un amigo del escritor] fue tajante y le convenció de que no la publicara” (2006: 84). Chirbes recordó de forma muy semejante la cuestión: “la crítica negativa de un par de amigos me convenció de que no debía ver la luz, a pesar de que el editor la había apreciado favorablemente” (2010: 288).

En otras ocasiones no resulta tan fácil saber a qué novelas inéditas se refirió Chirbes ni si esas novelas fueron reescritas o parcialmente refundidas en otras posteriores: “[Después de *Los disparos del cazador*] escribí otra novela que me guardé porque me parecía mala [¿la del transatlántico?]. Antes de *La caída de Madrid* también le mandé otra [a Herralde, se supone que *Paris-Austerlitz*] que finalmente no quise publicar porque no me convencía” (en Fernández, 2002: s. p.). Menos drástica fue la negativa del escritor a reeditar *En la lucha final*, de la que únicamente existe la edición de 1991, y la supresión de dos capítulos de *Crematorio*, que “disonaban o no añadían nada nuevo”, antes de que los leyese el editor (Chirbes, 2010: 289). Algo similar le sucedió con *La buena letra*, de la que, como se estudia páginas después, suprimió el fragmento, secuencia o capítulo final en la tercera edición publicada por la editorial Debate en marzo del año 2000, casi ocho años después de la primera, de febrero de 1992, en la misma editorial.²

A las supresiones anteriores, Chirbes añadió “microreescrituras” en el interior de sus textos. En *Mimoun*, la primera de sus novelas publicadas, el escritor Alfons Cervera (2021: 122-123) detectó una variante entre la edición de RBA Editores (Sta. Perpètua de Mogoda, Barcelona, 1994) y la de Anagrama (Barcelona, tercera edición, septiembre de 2008) en uno de los párrafos finales. La edición de *Mimoun* en RBA incluye un pasaje que no aparece en la de Anagrama (las cursivas siguientes son mías):

Alzira esperaba junto a la casa. Se había sentado al lado de un macizo de flores y fumaba mirando las primeras estrellas que acababan de aparecer en el cielo. Era como si hubiese estado allí desde siempre y formase parte de todo aquello. *Como si no hubiese estado nunca en ninguna parte y, por eso, estuviera condenado a seguir viviendo.* Al vernos [...] (Chirbes, 1994: 119).

² Al igual que han hecho otros especialistas, en el trabajo aludiré indistintamente a las páginas suprimidas como fragmento, secuencia o capítulo, pero la terminología requerirá de mayores precisiones en el futuro, porque las divisiones establecidas por Chirbes en *nouvelles* como *La buena letra* y *Los disparos del cazador* son muy diferentes a las de novelas publicadas inmediatamente después como *La larga marcha* y *La caída de Madrid*, y porque la “poética” del fragmento, muy propia de la novelística actual, constituye un reflejo de la segmentación, multiplicidad cultural o fugacidad de la sociedad hodierna. Con todo, Chirbes (2000: 7) siempre denominó “capítulo” al fragmento omitido.

Alzira esperaba junto a la casa. Se había sentado al lado de un macizo de flores y fumaba mirando las primeras estrellas que acababan de aparecer en el cielo. Era como si hubiese estado allí desde siempre y formase parte de todo aquello. Al vernos [...] (Chirbes, 2008: 152).

Aunque no he podido cotejar las ediciones extranjeras de *Mimoun*, todo apunta a que Chirbes omitió el pasaje desde la tercera edición en la colección “Narrativas hispánicas” de Anagrama, de septiembre de 2008, puesto que la segunda, de diciembre de 1988, lo recoge (Chirbes, 1988: 134); lo señalado en cursiva tampoco figura en las impresiones de *Mimoun* en la colección “Compactos” de Anagrama, cuya primera edición es de mayo de 2013. La omisión, que mejora estilísticamente el texto al evitar una reiteración un tanto incongruente (“[...] como si hubiese estado [...]. Como si no hubiese estado [...]”), no parece demasiado sustancial, pero Cervera la liga con los dilemas éticos y políticos del Chirbes al que conoció. Cervera sugiere que al huir de *Mimoun* era como si Chirbes “hubiera solucionado el problema de la soledad, de la amnesia colectiva, del cinismo que se imponía no solo en la clase [burguesa o conservadora] que no era la suya sino lo que es peor y que a él más lo descomponía: el cinismo de los suyos [los obreros o de ideología progresista]” (2021: 120); por tanto, la omisión obedecería a que Chirbes pretendía ocultar su condena a escapar “en buena parte de su vida y en todas sus novelas” (2021: 123) de una realidad que le desagradaba: la España de los primeros gobiernos democráticos de UCD (1979-1981) y del PSOE (1982-1993).

La supresión respondería de este modo a una idea asumida por el escritor en torno al año 2004: la de que fue un miembro más de una generación –la nacida entre finales de los cuarenta y principio de los cincuenta del siglo XX– que acabó sucumbiendo a la podredumbre del dinero y del poder. Así, el 28 de agosto de 2004, anotaba en sus *Diarios*: “Huyendo de normas, leyes, academias y poderes legislativos, me he encontrado perdido en la complicada selva de mí mismo y de mis limitaciones” (Chirbes, 2021: 362). Ese mismo año, el autor cerraba *El viajero sedentario* con la declaración siguiente: “viajar salvó de sí mismo a un joven que peleaba contra una realidad gris que lo rodeaba, asfixiándolo, y de la cual le costó mucho tiempo darse cuenta de que también él formaba parte” (Chirbes, 2004: 372).

Aprovechando el reconocimiento en España de las novelas *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), Chirbes ahondó en estas cuestiones en distintas entrevistas, una de las más significativas es la que concedió a Localia Zafra en junio de 2011:

Mi generación peleó contra el franquismo y queríamos un mundo mejor, más justo, más libre, y hemos dejado un mundo mucho peor, mucho más injusto y mucho menos libre [...] incluso los muy cercanos a mí ideológicamente. [...] Hemos mandado los que estudiaban conmigo y gritaban viva Mao y viva Lenin o viva Marx, y que se convirtieron rápidamente en subcontratistas [...]. Yo me siento traicionado a mí mismo, es decir, que

yo no he hecho lo que creo que debería haber hecho, y para no ahogarme en este magma en el que hemos acabado todos pues escribo intentando salir a flote. Pero, vamos, no me siento especialmente feliz con lo que he hecho. De hecho, aquello que hablábamos: “yo viviré en comunas y será todo de todos...”. Y yo vivo solo, encerrado con mis dos perros y mis tres gatos, y no quiero ver a nadie; es decir, que fracaso más grande [...]. Y vivo en el campo para no tener que aguantar ni a vecinos, o sea, que he fracasado profundamente en lo que esperaba, en mis aspiraciones sociales; he acabado siendo un individualista (ZafraTVLocalia 2011, min. 16:55-19:04).³

Otras reescrituras menores en las obras publicadas por Chirbes se dan en la edición de *Los disparos del cazador* de la editorial Castalia (Madrid, 2011), donde, a petición del escritor, Muñoz López cambió “pechos turgentes” por “pechos hinchados” (2011: 45) –cambio conservado en ediciones posteriores de la obra–, corrigió erratas y actualizó la ortografía.⁴ De mayor envergadura son las “autorreescrituras” de los reportajes compilados en *Mediterráneos* (Debate, 1997, reeditado por Anagrama en 2008) y *El viajero sedentario* (Anagrama, 2004), aparecidos previamente en *Sobremesa, revista de vinos y gastronomía*. Chirbes introdujo en ellos cambios en la sintaxis y la puntuación, que hacen más fluida la lectura y la comprensión, y omitió y sustituyó secuencias y voces, que trasladan matices más precisos y que ilustran sus convicciones de una forma más concreta. El escritor confirmó que “algunos [de los reportajes] aparecieron en su día tal y como pueden leerse aquí; otros, sin embargo, han sufrido cambios sustanciales [...]” (Chirbes, 1997: 167); “cortes, correcciones y ajustes, porque la perspectiva me ha permitido ver mejor las torpezas cometidas en el momento de su casi siempre precipitada primera redacción” (Chirbes, 2004: 371).

En suma, puede que haya otras variantes semejantes en la obra de Rafael Chirbes aún no detectadas, pero en este artículo se examina la supresión de la secuencia o capítulo final de *La buena letra* desde la tercera edición española del año 2000 por la trascendencia conceptual y estructural de esta decisión,⁵ y porque los motivos de

³ Una síntesis por escrito de ello se puede leer en Chirbes: “Igual que ocurrió en los cuarenta, en los febriles ochenta [...]. El pacto que se propuso a los españoles, bajo el razonable argumento de cambiar pasado por futuro, fue un cambio de ideología por bienestar; es decir, un trueque de verdad por dinero. Y el país lo aceptó” (2013: 7-8).

⁴ En el homenaje celebrado el 30 de abril de 2010 por el periodista Javier Ortiz Estévez en el Centro Koldo Mitxelena de Donostia, Chirbes comentó que la lección “pechos turgentes” se debió a la sugerencia de un corrector editorial al que no le había gustado la expresión “pechos hinchados” (Juntas Generales de Guipúzcoa 2010, min. 6:35-7:21).

⁵ Resalto lo de española porque Chirbes matizó que “alguna versión extranjera” previa, probablemente alemana, francesa o ambas, que no he documentado, se había “librado” del “capítulo” (2000: 7). En octubre del año 2000, Chirbes constató: “Reviso la economía doméstica, y me doy cuenta de que Debate no me ha pagado ni un céntimo de las ediciones alemana y francesa de *La buena letra*, que ellos deben haber cobrado hace meses” (2021: 259).

esta determinación, ligados a los señalados a propósito de las “autorreescrituras” de *Mimoun* y de sus reportajes, son fundamentales para comprender la trayectoria vital y literaria de un autor que admitió haber escrito *La buena letra* y *Los disparos del cazador* “por puro egoísmo, para no ahogarme, para salvarme” (Chirbes, 2010: 33); se sobreentiende que para salvarse, ética y moralmente, de la –en su opinión– deriva política y económica de la España de los años ochenta y principios de los noventa.

2. Las ediciones y reediciones de *La buena letra*

Chirbes publicó las tres primeras ediciones de *La buena letra* en la editorial Debate (Madrid, febrero de 1992, octubre de 1997 y marzo de 2000, respectivamente), dirigida por su entonces amigo Constantino Bértolo, por creer que a Herralde, que había publicado sus dos primeras novelas en Anagrama, *Mimoun* (1988) y *En la lucha final* (1991), no le había agradado del todo. Parece que el editor comparó *La buena letra* con *Historia de una maestra* (1990) de Josefina Aldecoa; a Chirbes le pareció que eran novelas muy distintas y dedujo que Herralde no estaba conforme con la novela:

5 de septiembre de 1991 [...] [Herralde] dice que le gusta [*La buena letra*], pero me da la impresión de que no demasiado. [...] No me abandona la impresión de que no la ha leído bien, de que le parece una novela anticuada. La ha comparado con *Historia de una maestra*, de Josefina Aldecoa, y eso no es buena señal. [...] Le he dicho que, si no se la cree de verdad, es mejor que no la publique (Chirbes, 2021: 207).

Años después, Herralde escribió al respecto:

[*La buena letra*] Me gustó mucho, en su registro, pero temí que los lectores fueran un tanto esquivos. Y posiblemente me equivoqué. [...] Pero en el caso de *La buena letra*, pese a que la “letra” de mis comentarios a Chirbes (ahora ya Rafa) fue favorable sin fisuras, quizá en la “música” se traslucía dicha reticencia comercial, y nunca acabó de creerse el entusiasmo del editor respecto a este libro, que tanto le importaba biográficamente. En cualquier caso, hábilmente manipulado por su viejo amigo, “el pérfido Bértolo”, como en broma a veces le llamo, la publicó en Debate, la editorial que éste dirigía y dirige (aunque finalmente recalará pronto en el hogar anagramático, según me ha dicho el autor, tras vencer el contrato) (Herralde, 2006: 79).

Como comenta Jorge Herralde, *La buena letra* fue finalmente incorporada al catálogo de Anagrama en mayo de 2002 sin la secuencia o capítulo final que Chirbes había suprimido ya en la tercera edición de la editorial Debate de marzo de 2000. El final omitido parecía devolver la novela al comienzo, al día en que las dos cuñadas,

Ana e Isabel, han comido juntas. Ambos fragmentos, en letra bastarda, funcionaban así a modo de prólogo y epílogo:

Hoy ha comido en casa y, a la hora del postre, [Isabel] me ha preguntado si aún recuerdo las tardes en que tu padre y tu tío se iban al fútbol y yo le preparaba a ella una taza de achicoria.

[...]

Por la tarde, hemos dado un paseo. Se había comido algunos pasteles y, luego, antes de irse, se sirvió dos copas de anís (Chirbes: 1992a: 7 y 137).

La omisión priva a *La buena letra* de la circularidad con la que Chirbes la había pensado siguiendo el modelo del *Lazarillo de Tormes*, y el número de fragmentos, secuencias o capítulos, pasaba de cincuenta y siete a cincuenta y seis.⁶ Para Muñoz López, la decisión resulta “muy significativa” porque al prescindir del “encuentro-marco original” la novela cambia la “filosofía” o “la moralidad” del “desenlace” para acrecentar la derrota de Ana y para que el conflicto entre esta e Isabel deje de ser el núcleo de la trama:

La pérdida de peso de este personaje [Isabel], antagonista en todos los sentidos de la narradora [Ana], evita que el enfrentamiento entre ambas se convierta en el núcleo de la trama. Ahora se trata únicamente de la derrota de Ana, sin más rivales que el tiempo, el deseo frustrado y la imposibilidad de realización de los ideales en una determinada época de la Historia de España (Muñoz López, 2009: 331).

La supresión evita, pues, la lectura en claves individuales o personales y fomenta una interpretación más general de la frustración y derrota del personaje de Ana, un artificio creado por Chirbes “para arrojar luz sobre unos años que se quería mantener en sombras; para darle voz a una generación a la que se condenaba al silencio; construí un personaje con la intención de que fueran muchos otros” (en Eusebio 2013, 251).⁷ El escritor corroboró en sus novelas siguientes su desencanto con la demo-

⁶ Chirbes reconoció: “*La buena letra* era el *Lazarillo de Tormes* [...]” (“conferencia-entrevista” de Chirbes con Francisco Caudet en la Universidad Autónoma de Madrid del 11 de mayo de 2006 citada por Muñoz López, 2009: 593); otras referencias de Chirbes a los vínculos entre *La buena letra* y el *Lazarillo* en Barjau y Parellada (2013: 19) y Vázquez Salvadores (2022: 127). Un análisis narratológico de la novela puede verse en Pérez (2022) y Pozuelo (2015).

⁷ El 7 de mayo de 1992, Chirbes evoca en sus *Diarios* las lágrimas provocadas por la relectura de *La buena letra* y el 20 de agosto de ese mismo año el encabezamiento de la obra, “a mis sombras”: “Esas sombras eran los que vivieron un tiempo que se desvanece en el ruido de la España contemporánea que se esfuerza por olvidarlos –mis padres, mi abuela, mis vecinos–, pero también esos fantasmas que van desapareciendo de mi vida...” (2021: 210-212). El origen de *La buena letra* pudo radicar en la demencia de su madre y en la pérdida de dos amigos íntimos, como indica Pérez (2022), aunque Chirbes bromeó en varias ocasiones que la novela fue escrita por un señor con bigote (el que el escritor

cracia española actual por no haber reparado los expolios ni el daño moral causado por el régimen franquista, y por haber legitimado prácticas neoliberales, abusivas y corruptas.

2.1. Las razones de Chirbes para suprimir el fragmento, secuencia o capítulo final de *La buena letra* en la edición española del año 2000

El escritor adujo las razones de la supresión del fragmento de *La buena letra* en un texto preliminar, con el título de “Nota del autor a la presente edición” en la edición de la editorial Debate (Chirbes, 2000: 7-8), y de “Nota a la edición de 2000” en la de Anagrama (Chirbes 2002a: 9-10), “nota” o texto que la editorial incluye en las sucesivas reediciones de la *nouvelle*. Según Chirbes, “pasado el tiempo [...], el libro no necesitaba de ninguna circularidad consoladora [...] [y] había cometido un error de sintaxis narrativa”, pero lo más grave, en opinión del autor, era que de esta disposición estructural se colegía “que el tiempo acaba ejerciendo cierta forma de justicia” y “cierto consuelo existencial” (2000: 7-8). Así, continúa Chirbes en esa “Nota”:

Si cuando escribí *La buena letra* no acababa de sentirme cómodo con esa idea de justicia del tiempo que parecía surgir del libro, hoy, diez años más tarde, me parece una filosofía inaceptable, por engañosa. El paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas. Por eso, quiero librar al lector de la falacia de esa esperanza y dejarlo compartiendo con la protagonista Ana su propia rebeldía y desesperación, que, al cabo, son también las del autor (Chirbes, 2000: 8).⁸

La “desesperación” del personaje de Ana obedece a la pobreza y la miseria ética y moral provocada por la guerra y la posguerra españolas; a la desesperanza y abulia de su marido Tomás Císcar; al cambio de bando de su cuñado Antonio tras abandonar la cárcel y casarse con Isabel; a la hostilidad de esta, aludida en la secuencia inicial, y que no irrumpe en el desarrollo de la novela hasta la secuencia treinta y dos; y al destructivo alcoholismo de su otra cuñada, Gloria Císcar: “[Ana] Cada noche me preguntaba si es que los demás no se daban cuenta de que la miseria no nos dejaba querernos. Era como vivir entre ciegos” (Chirbes, 2000: 49). La “rebeldía” de Ana en el presente responde a su negativa de vender la casa familiar en la que ella

tuvo de joven y que luce en las solapas de sus libros publicados hasta el año 2004) contra la ley Boyer de alquileres del año 1985 en la línea de la clave inmobiliaria estudiada por López de Abiada (2019).

⁸ Todas las citas de este apartado pertenecen a la tercera edición de *La buena letra* en Debate (Chirbes, 2000), la primera en España en la que se suprimió el capítulo o secuencia final de la novela.

sobrevivió a la guerra, la posguerra y el franquismo para lucrarse, tal como desean su sobrina, la hija de Antonio e Isabel, su hijo Manuel y su mujer.⁹

Angelines, Rosa Palau, Pedro, tus abuelos, Inés y Ricardín, Marga, todos habían ido muriendo a lo largo de los años [...]. Se trata, en su mayoría, de nombres que a ti [su hijo Manuel] nada te dicen y que solo de vez en cuando has tenido ocasión de escuchar. Fueron mi vida. Gente a la que quise. Cada una de sus ausencias me ha llenado de sufrimiento y me ha quitado las ganas de vivir. [...]

Al fin y al cabo, qué hago yo aquí, sola, en esta casa llena de goteras, con habitaciones que nada más abro para limpiar, y poblada de recuerdos que me persiguen (según vosotros), aunque yo sepa que me identifican.

La semana pasada vino tu prima, ayer vinisteis tu mujer y tú [...]. [Tu prima] fue la primera en proponerme lo que volvisteis a pedirme ayer: que deje la casa. Vosotros os encargaréis de levantar en su lugar un edificio de viviendas en el que tendré un piso cómodo y moderno, además de unas rentas [...] “y es que es una pena que esté tan desaprovechado ese solar” [me dijo tu prima] (Chirbes, 2000: 18-19 y 136).

Chirbes subsumía de este modo las dos preocupaciones capitales de su obra: la extrema erosión política, ética y moral a la que había llegado la sociedad española después de casi cuarenta años de dictadura, y la incapacidad de esa sociedad, y muy particularmente de los miembros de su generación (la de Manuel, la nuera y sobrina de Ana), para depurar responsabilidades y auspiciar los deseos de libertad, justicia e igualdad durante la democracia. Lo segundo lo había evidenciado o sugerido Chirbes en *Mimoun* a través del escritor protagonista, Manuel,¹⁰ una especie de perdedor desencantado con el devenir político, económico y social de la España de los años ochenta, y *En la lucha final*, donde un innominado narrador testigo, con una edad y experiencias próximas a las de Chirbes, revela las envidias y rivalidades del resto de personajes, y la renuncia a los ideales revolucionarios e igualitarios de los que habían alardeado durante su época universitaria en pro de las aspiraciones de clase burguesas, el lucro y el poder. Y el escritor aún abordó esas cuestiones, más rotundamente si cabe, en una serie de cuentos escritos entre la conclusión de *Mimoun* en el año 1987 y de *En la lucha final* en 1990 (novelas publicadas en 1988 y 1991

⁹ Más detalles al respecto en el trabajo de López de Abiada (2019) citado páginas atrás.

¹⁰ Chirbes manifestó sobre los distintos personajes a los que llamó Manuel: “Me gustó llamar Manuel a todos los personajes que son de mi generación [...]. Era una forma de jugar con que era un personaje que eran muchos personajes y que al mismo tiempo era uno solo que era mi generación” (en Muñoz López, 2009: 553). Sobre *Mimoun*, Chirbes declaró: “quise representar esa gente que perdió la transición y buscó la salvación individual. [...] *En la lucha final* quise escribir, en cambio, acerca de la clase social que acababa de llegar a los aledaños del poder” (en Jacobs, 1999: 186).

respectivamente). La “misión” de esos relatos “era la de servir como un pequeño antídoto contra la euforia que se había apoderado de buena parte de nuestros amigos y conocidos que descubrían las ventajas del capitalismo con la misma sorpresa que si acabaran de inventarlo ellos” (Chirbes, 1992b: 70).

Sin embargo, tanto en los cuentos como en *Mimoun* y *En la lucha final* se desdibuja la desazón y la degradación moral que supuso la guerra y la dictadura franquista, y es precisamente en *La buena letra* donde Chirbes empezó a perfilar cómo afectaron estos hechos a quienes los vivieron y a aludir con claridad a la desazón y degradación ética y moral que acarreó para la sociedad española en general. *Los disparos del cazador*, *La larga marcha* y *La caída de Madrid* manifiestan con mayor crudeza aún la adulación, sinrazón, oportunismo y contradicciones que implicó la guerra y el régimen dictatorial de Franco, y la insensibilidad, el egoísmo o la actitud cruel y mendaz –siempre según Chirbes– de su generación educada bajo ese régimen. De modo que con la supresión de la secuencia cincuenta y siete de *La buena letra*, Chirbes no solo eliminaba el protagonismo de Isabel y la “circularidad consoladora” propiciados por el cierre que volvía a reunir a Ana con su cuñada, sino que reforzaba las dos nociones señaladas anteriormente, porque el final pasaba a ser el pasaje o capítulo cincuenta y seis, en el que Ana se duele al saber que su hijo y su nuera quieren lucrarse con la venta y demolición de la casa en la que ha vivido desde los años treinta del siglo XX, borrando así las vicisitudes padecidas en ella durante la guerra y la dictadura franquista. El inicio y el final de esa secuencia cincuenta y seis son, además, muy significativos por el estremecimiento de Ana al saber que su sufrimiento y resistencia van a ser “demolidos” y resultar inútiles:

La idea de ese sufrimiento inútil se me metió dentro [...] No podía evitar que me diesen envidia los que se fueron al principio, los que no tuvieron tiempo de ver cuál iba a ser el destino de todos nosotros. Porque yo he resistido, me he cansado en la lucha, y he llegado a saber que tanto esfuerzo no ha servido para nada. Ahora, espero (Chirbes, 2000: 136 y 138).

En el desarrollo de la secuencia, Ana demuestra una vez más su tenacidad y rebeldía al no permitir la venta de su casa hasta su muerte, para la que no falta mucho, y por la que al final del fragmento espera con una sensación de desolación y desamparo al considerar que Isabel, la cuñada que tanto sufrimiento le causó en el pasado con su vileza, la comprende mejor que su hijo:

Vosotros [su hijo Manuel y su nuera] volvisteis a repetirme ayer poco más o menos las mismas palabras [...]. A tu prima le dije que no, ya sé que contra toda lógica. “Cuando yo muera, podréis hacer lo que queráis [con la casa], pero no antes”, le dije. [...] tu tía se ha abstenido de hablarme del proyecto, no sé si por la prudencia que contagian los años, o

más bien porque vive tan ajena a vuestros planes como yo misma vivía hasta el otro día. Esta vez, de repente, me ha parecido que estoy más cerca de ella que de ti [...] (Chirbes, 2000: 136-137).¹¹

La secuencia cincuenta y seis, la final de *La buena letra* desde el año 2000 en adelante, refleja mejor, por tanto, el dolor de los que, como Ana, padecieron primero los oprobios y vicisitudes del franquismo, y después, con la llegada de la democracia, la desmemoria de las sucesivas generaciones y representantes de los gobiernos democráticos, que renunciaron y renuncian a los valores solidarios y humanos y apuestan por la especulación inmobiliaria o en bolsa, el comercio, el turismo y los vacuos valores de la modernidad, de manera que para las familias a las que la guerra y la dictadura desposeyó de lo que poco que tenían nunca hubo ni habrá reparación ni consuelo. Chirbes profundizó en esto último en obras posteriores a la reedición de *La buena letra* del año 2000, *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013), cuyos personajes siguen primando el bienestar y el interés propios, favoreciendo las acciones corruptas o de dudosa legitimidad y a los arribistas que ansían poder y dinero. La traición de Manuel a su madre Ana insinúa a su vez la que Chirbes atribuyó “a los suyos”, a quienes defendieron unos ideales de izquierda durante la dictadura, pero después, con la llegada de la democracia, se pasaron a la derecha o formaron parte de los gobiernos e instituciones socialistas que auspiciaron leyes de corte neoliberal.

El escritor reiteró este ideario en sus charlas, conferencias, prólogos y entrevistas, centrandó sus iras en su propia generación, que no vivió la guerra, tomó las riendas de la política, la economía y la cultura españolas, y culminó la transformación hacia un capitalismo neoliberal iniciada por los tecnócratas franquistas. Para Chirbes, los representantes del Partido Socialista Obrero Español traicionaron los ideales obreros y sociales para perpetuarse en el gobierno desde 1982, y únicamente condenaron los desmanes del franquismo tras la derrota en las elecciones generales de 1996 frente al Partido Popular, cuyos miembros son deudores axiológicos –siempre según Chirbes– de la Falange Española de las JONS y el desarrollismo franquista. Sirvan de ejemplo las siguientes citas del novelista en las décadas de los años ochenta y noventa:

[24 de mayo de 1985] Acaban de pasar por la calle de Toledo miles de manifestantes de Comisiones Obreras. No sé qué reclaman. Desde aquí no podía entender sus voces, ni leer

¹¹ En el prólogo de *Pecados originales*, una edición conjunta de *La buena letra* y *Los disparos del cazador*, Chirbes puntualizaba: “Hablo de una generación: la protagonista de *La buena letra*, Ana, perdedora de la guerra, no perdona que su hijo, mi coetáneo, animado por la codicia, se haya alineado con quienes traicionaron” (2013: 9).

sus pancartas. Qué tiempos aquellos en los que cualquier reivindicación era asunto tuyo. Ahora, eso se lo han quedado en exclusiva los profesionales del tema. Tuvo que llegar la democracia para que nos sintiéramos expulsados de la política (Chirbes, 2021: 116).

Hace tres años [1995] vi a los autores de los contratos basura y del crimen de Estado utilizar esas imágenes de la guerra y los fragmentos de memoria que aún perduran en los supervivientes en vísperas de sus campañas electorales [...]. Veo hoy [1998] a quienes apenas han tenido tiempo de cambiarse el uniforme con que mataron a los muertos, homenajearlos, inaugurar fundaciones y dar conciertos en su honor, derrotándolos una vez más, queriéndonos demostrar a todos [...] lo inútiles que son las palabras que se escriben y los gestos que se efectúan contra el poder, porque siempre acaban siendo propiedad de quien es propietario de todas las cosas (Chirbes, 2002b: 109).

Del año 2000 en adelante, prolifera esta visión de Chirbes que la supresión del fragmento cincuenta y siete de *La buena letra* contribuyó precisamente a potenciar:

En *La buena letra*, una mujer republicana dejaba caer sobre su hijo el peso de viejas traiciones [mientras que en *Los disparos del cazador* era un representante del franquismo] “quien le cedía la herencia de la historia a su hijo”. En ambas novelas las voces de los viejos actores hacían sonar el lenguaje de sus hijos, los recién llegados al poder [...]; [estos viejos actores] descubrían el fondo de doblez sobre el que se estaba construyendo esa nueva sociedad, la que treinta años más tarde ha estallado en una gran burbuja de cemento y codicia, oscura propiedad y responsabilidad de nadie (Chirbes, 2010: 32-33).

Quien no acepta el relato oficial desconfía de eso que se llama cultura [...] [escribí *La buena letra* en 1990 y 1991], cuando la versión canónica de la [T]ransición se había impuesto como una voz indiscutida en España. Ana [...] emprende su propia narración con la torpe letra de los de abajo. Intuye que apropiarse de un relato es apropiarse de una legitimidad (Chirbes, 2010: 237).

No puedo hablar de *La buena letra* y *Los disparos del cazador* sin hablar de cómo fueron aquellos años en que banqueros y millonarios se convirtieron en héroes populares. [...] escribí estas novelas precisamente como un antídoto a los nuevos virus que, de repente, nos habían infectado: codicia y desmemoria (Chirbes, 2013: 8-9).

Con todo, cabe preguntarse por qué el novelista no suprimió la secuencia final de *La buena letra* en la edición de octubre de 1997. De no deberse a factores editoriales, podría obedecer a la carga de trabajo de Chirbes, quien no habría querido volver entonces sobre la novela para centrarse en sus cada vez más frecuentes y detallados reportajes de viajes de la revista *Sobremesa*, así como en la compilación de algunos

de ellos en *Mediterráneos*;¹² en la novela que estaría empezando a escribir, *La caída de Madrid*; y en otros compromisos editoriales (charlas, conferencias, prólogos) y familiares, puesto que el autor viajaba con frecuencia desde Valverde de Burguillos (Extremadura) a Dénia para visitar a su madre y a su hermana. De hecho, la única entrada de los *Diarios* de Chirbes correspondiente al año 1997 es del 11 de febrero y consta de tres frases: “Releo Tirant lo Blanc. La vida entera entre las páginas de un libro. Además, la emoción de la lengua de mi infancia” (2021: 226). Es más, las entradas de sus *Diarios* o “ratos perdidos” en la década de los noventa son muy escasas, unas cuarenta páginas, que arrancan el 9 de julio de 1990 en Valverde de Burguillos y terminan en el mismo municipio extremeño sin una datación precisa entre el año 1998 y principios del año 2000 (Chirbes, 2021: 206-246).

Es una lástima que Chirbes no dejase constancia por escrito de su vida en Valverde de Burguillos, adonde se fue a vivir para reducir gastos, alejarse de malos hábitos y compañías en Madrid, y dedicar todo su tiempo a la literatura, porque en la década de los noventa, además de consolidarse como novelista, agudizó su negativa visión de la realidad política, social y económica. Alejandro Nogales, sindicalista y exdiputado de las cortes extremeñas que se hizo amigo de Chirbes a finales de los ochenta y no dejó de serlo hasta la muerte del novelista en agosto de 2015, explica que lo convenció para que se integrase como independiente en las listas de Izquierda Unida a la alcaldía de Valverde de Burguillos. La candidatura no obtuvo el respaldo esperado y supuso la renuncia definitiva del escritor a concretar los ideales solidarios, de igualdad y de justicia a los que aspiró en su juventud. Por los testimonios de otras personas que trataron a Chirbes en Valverde de Burguillos y Zafra, da la impresión de que las murmuraciones de los vecinos por su homosexualidad y el cuestionamiento de su talento como novelista por parte de sus rivales políticos extremaron su convencimiento sobre la deriva de la sociedad española tal como reconoció en la “Nota [...]” de la edición de *La buena letra* del año 2000 citada: “El paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas” (Chirbes, 2000: 8).

En definitiva, las circunstancias personales de Chirbes y las políticas, sociales y económicas de su entorno ahondaron en su desesperanzada visión del conjunto de la sociedad española en la década de los noventa, que la supresión del capítulo final de *La buena letra* desde el año 2000 constató, y que sus novelas publicadas posteriormente complementaron. *Los viejos amigos*, *Crematorio* y *En la orilla* supusieron un despiadado y descorazonador ajuste de cuentas consigo mismo y con la España legada por su generación, que levanta las suspicacias de autores como Alfons

¹² La primera edición de *Mediterráneos* apareció al mismo tiempo que la segunda de *La buena letra*: octubre de 1997.

Cervera, quien considera que hay miembros de esa generación que no cejaron en su empeño de denunciar y combatir la ignominia social, política y económica narrada por Chirbes, o Luis García Montero, quien condenó la desolada y nihilista lectura de la sociedad y del hombre por parte del novelista:

La realidad es una enfermedad mortal, una vejez sin piedad, un pantano, un vertedero. ¿Y ahora qué? Es el momento de preguntarse si esta radicalidad de la mirada negativa mantiene su lealtad a la lucidez o paga la factura del rencor. ¿Es que no hay nada bueno en la vida? ¿Todo ser humano es sospechoso? ¿El amor resulta siempre una estafa? El buenismo, desde luego, falsea cualquier meditación. Pero, en el otro extremo, conviene también preguntarse por el nihilismo totalitario y su voluntad absoluta de descrédito. ¿Sirven para entender la realidad? ¿No son una forma más de acomodarse a los dictados de un poder que pretende cegar cualquier alternativa? La última novela de Rafael Chirbes [*En la orilla*] me ha dejado estas preocupaciones (García Montero, 2013: s. p.).

2.2. El fragmento, secuencia o capítulo final de las dos primeras ediciones de *La buena letra* en la editorial Debate

Como se ha señalado, el pasaje final de las dos primeras ediciones de *La buena letra* regresa al presente, al día aludido en el primer párrafo de la novela en que Ana, la protagonista, ha comido en su casa en compañía de su cuñada Isabel. La secuencia, en cursiva como la primera, parece remitir en concreto a la sobremesa y la tarde que siguieron al almuerzo, en la que Ana e Isabel dan un paseo y la protagonista acaba acompañando a su cuñada a casa. Mientras la criada de Isabel la conduce a su habitación escaleras arriba, Ana le prepara una taza de té en una luminosa y lujosa cocina. La sirvienta se ofrece a subir la bandeja con la bebida, pero Ana rechaza el ofrecimiento para llevarla ella misma. El fragmento concluye con Ana escuchando la respiración adormecida de Isabel en el sofá justo antes de entrar en la estancia.

Pese a su sencillez argumental, la secuencia es de una gran densidad, puesto que Chirbes acumula en ella elementos muy significativos sobre el carácter y la posición de ambos personajes. La “*vejez, soledad y miedo a la muerte*” aproximan a Ana e Isabel, pero las siguen separando costumbres como la de tomar el té y los lujos de Isabel en su casa de dos plantas con jardín: la luminosa cristalera de la cocina, equipada con “*impecables electrodomésticos*”, el abundante menaje y las “*alfombras, cuadros, relojes, vitrinas llenas de plata*” (Chirbes, 1992a: 138).¹³ Ana apenas siente envidia de esas comodidades, aunque reconoce lo agradable que resultaría “*cocinar de cara*

¹³ Todas las citas de este apartado proceden de la primera edición de *La buena letra* (Chirbes, 1992a: 137-139) tal como puede leerse al final.

a la cristalera desde la que se ve el jardín” o lo “bonito de contar con unos servicios para el té y otros para el café [...]” (Chirbes, 1992a: 137 y 138). Ese bienestar material no ha modificado, en cambio, la actitud de Isabel, que sigue dando muestras de su miseria moral y egoísmo al no ofrecer nada a Ana al llegar a su casa, al procurar su compañía para paliar su soledad, e incluso al tratar de mantener las apariencias y actuar con disimulo e hipocresía: en casa de Ana, Isabel acepta “*dos copas de anís*”, pero al llegar a la suya opta por pedir un té frente a su criada, quien suele servírselo, como imponen los hábitos de la burguesía inglesa, con tetera, azucarero, platitos y tazas encima de una bandeja. Detalles estos últimos a los que Chirbes da mucha importancia para diferenciar el origen, el carácter y las convicciones y aspiraciones de los personajes y personas de sus novelas y reportajes, y que denotan la concepción materialista de la historia y de las sociedades humanas por parte del escritor.

Aunque aparece fugazmente, la caracterización del personaje de la joven criada, de la misma generación que Manuel, el hijo de Ana, y representante por tanto de la de Chirbes, es muy sibilina, ya que únicamente parece interesada en cuidar y complacer a Isabel por codicia y en beneficio propio. Sin reparar en cuestiones éticas ni morales, la sirvienta sin nombre (una doña nadie igual que su señora en Inglaterra y a su regreso a Valencia) aspira a una vida parecida a la de su ama y asume, reproduce y perpetúa su mentalidad y la de quienes actuaron y actúan como Isabel.¹⁴ Criada y cuñada traicionan así sus orígenes de clase, una cuestión que Chirbes subrayó en novelas posteriores en personajes como el abogado Taboada, secundario en *La caída de Madrid* y al que menciona de pasada en *Los viejos amigos*:

La criada ha salido a recibirnos a la puerta de la verja del jardín y la ha cogido del brazo, quitándomela con un gesto rápido, como si me robara algo valioso y no una carga. [...] ha puesto sobre la mesa de la cocina la bandeja con la tetera, el azucarero, los platitos y las tazas (Chirbes, 1992a: 137 y 138).

La actitud de la joven criada hace reaccionar a Ana al darse cuenta de que las vivencias, personas y recuerdos compartidos con Isabel priman sobre las diferencias entre ambas y el dolor causado por el mezquino comportamiento de su cuñada. Chirbes aprovecha esto para arremeter de nuevo contra la sirvienta, que jamás entenderá por lo que Ana e Isabel han pasado; los rigores de la dictadura española disculparían o justificarían incluso la vileza de Isabel, pero no la de la joven:

¹⁴ Al cierre de la secuencia treinta y dos, la primera en la que aparece Isabel, Ana observa: “Para entonces, ya nos habíamos enterado de que no era la sobrina de esa familia de Valencia, sino una de las criadas, y que si hablaba inglés era porque había vivido en Inglaterra con esa familia en los años de la República y la guerra” (Chirbes, 1992a: 86-87).

Le he pedido a la criada que se retirase porque iba a subir yo misma la bandeja a su habitación, y ha sonreído como si se tratara de un juego entre dos viejas y le hiciésemos un poco de gracia. Es joven. Qué puede saber [...] He escuchado su respiración fatigada [la de Isabel] y, en las arrugas de su cara, he visto el naufragio de muchas vidas (Chirbes, 1992a: 138 y 139).

Es evidente, pues, que en esta secuencia Chirbes sugirió de nuevo nociones sobre el rencor hacia su generación por entregarse al dinero e ignorar el pasado, pero también apuntaba una lectura o espíritu de concordia a través del reencuentro de la republicana Ana con la oportunista y representante de una parte de las clases medias franquistas, Isabel, con la que tampoco estaba satisfecho. Tampoco debió de agradecerle la idea de que Ana hubiese triunfado moral, ética y físicamente al llegar a la vejez más capacitada y fuerte que su cuñada por muchos lujos que la rodeasen, porque esto último no había sido así en muchos casos dadas las penurias pasadas por aquellos que trataron de mantener la dignidad ética y moral durante el franquismo, y porque la mentalidad que aún pervive, de acuerdo con Chirbes y como evidencia el episódico personaje de la criada, es la de Isabel y no la de Ana:¹⁵

[...] en un par de ocasiones hemos tenido que pararnos un rato porque [Isabel] no podía caminar [...] No sé si valen tanto como lo que ella ha pagado [el menaje]. Es una armonía que, además de que ya se le ha vuelto inútil y sólo sirve para despertar recuerdos, no tiene que poder callarle el desorden de dentro. [...] he pensado únicamente en que aún puedo llevar una bandeja sin que me tiemble el pulso y subir las escaleras sin tener que buscar el apoyo de la barandilla (Chirbes, 1992a: 137 y 138).

Para contrastar todos estos detalles, reproduzco a continuación el fragmento, secuencia o capítulo final de la primera edición de *La buena letra* publicada en la editorial Debate (Madrid, febrero de 1992) entre las páginas 137-139, y que también figura en la segunda edición de la editorial Debate (Madrid, octubre de 1997). La cursiva pertenece al texto original.

Por la tarde, hemos dado un paseo. Se había comido algunos pasteles y, luego, antes de irse, se sirvió dos copas de anís. Así que le temblaba todo el cuerpo, y en un par de ocasiones hemos tenido que pararnos un rato porque no podía caminar. “Eso es el anís, mujer”, le he dicho. Ella se ha echado a llorar. “No, Ana, no. Es la vejez y la soledad.” Me cuesta pensar que esta mujer asustada sea la misma de entonces. La he acompañado hasta su casa, porque no me atrevía a dejarla sola. La criada ha sali-

¹⁵ Chirbes señaló: “También son coetáneos míos esos individuos resbaladizos, hijos del viejo régimen, que condenan al cazador pero no dudan en participar en el banquete en que se sirven las piezas cazadas” (2013: 10).

do a recibirnos a la puerta de la verja del jardín y la ha cogido del brazo, quitándomela con un gesto rápido, como si me robara algo valioso y no una carga. Ella se ha vuelto y me ha pedido entonces que le preparara un té. Mientras ponía el agua a hervir, pensaba que tiene que resultar agradable cocinar de cara a la cristalera desde la que se ve el jardín. Esta tarde entraban los últimos rayos del sol y doraban las pilas de mármol, los armarios de madera y la colección [p.138] de impecables electrodomésticos, que deberían servir para un montón de cosas, aunque apenas los utilizan, y que, hoy, parecían tener encomendada la misión de recordarme que ella y yo, aunque cercanas por la vejez, la soledad y el miedo a la muerte, seguimos estando lejos.

La criada ha puesto sobre la mesa de la cocina la bandeja con la tetera, el azucarero, los platitos y las tazas. También tiene que ser bonito contar con unos servicios para el té y otros para el café y con vasos para el agua, copas para el vermut, para el vino blanco, para el tinto y para los aguardientes. No sé si valen tanto como lo que ella ha pagado. Es una armonía que, además de que ya se le ha vuelto inútil y sólo sirve para despertar recuerdos, no tiene que poder callarle el desorden de dentro.

Le he pedido a la criada que se retirase porque iba a subir yo misma la bandeja a su habitación, y ha sonreído como si se tratara de un juego entre dos viejas y le hiciésemos un poco de gracia. Es joven. Qué puede saber. He cruzado el salón con la bandeja. Alfombras, cuadros, relojes, vitrinas llenas de plata. Mientras cruzaba entre todos esos objetos caros, he pensado únicamente en que aún puedo llevar una bandeja sin que me tiemble el pulso y subir las escaleras sin tener que buscar el apoyo de la barandilla.

La puerta de la habitación estaba entreabierta y ella se había adormecido en un sofá. [p. 139] He escuchado su respiración fatigada y, en las arrugas de su cara, he visto el naufragio de muchas vidas.

Valverde de Burguillos,
mayo, 1990
Denia, agosto, 1991

Bibliografía

- Arcotxa-Scarcia, Aurelia, Javier Lluch-Prats y Mari Jose Olaziregi (eds.) (2010). *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Barjau, Teresa, y Parellada, Joaquim (2013). “Rafael Chirbes, en Berniarbeig”. *Ínsula*, 803, 13-21.
- Cervera, Alfons (2021). “No se calienten ustedes la cabeza: en el párrafo perdido de *Mimoun* ya estaba todo”. En Javier Lluch-Prats (ed.). *El universo de Rafael Chirbes*, Barcelona, Anagrama, 115-123.

- Chirbes, Rafael (1988). *Mimoun*. Barcelona, Anagrama. 2.^a ed.
- Chirbes, Rafael (1992a). *La buena letra*. Madrid, Debate.
- Chirbes, Rafael (1992b). “Un cuento de invierno”. *Bitzoc*, 13, 67-70.
- Chirbes, Rafael (1994). *Mimoun*. Barcelona, RBA Editores.
- Chirbes, Rafael (1997). *Mediterráneos*. Madrid, Debate.
- Chirbes, Rafael (1997). *La buena letra*. Madrid, Debate.
- Chirbes, Rafael (2000). *La buena letra*. Madrid, Debate.
- Chirbes, Rafael (2002a). *El novelista perplejo*. Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2002b). *La buena letra*. Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2004). *El viajero sedentario. Ciudades*. Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2008). *Mimoun*. Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2010). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2013). *Pecados originales. La buena letra y Los disparos del cazador*. Barcelona, Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2021). *Diarios. A ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona, Anagrama.
- Eusebio, Carmen de (2013). “Rafael Chirbes: «La tensión en el lenguaje debe entenderse como tensión en el proceso de aprendizaje al que se somete al lector»”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 757-758, 247-257.
- Fernández, Santiago (2002). “Rafael Chirbes: «los libros siempre saben más que su autor»”. *Babab*, 11. https://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm [con acceso el 10/07/2023].
- García Montero, Luis (2013). “En la orilla”, en *El País*, “Páginas en presente” [https://elpais.com/cultura/2013/12/19/actualidad/1387467794_395351.html], última consulta el 6/07/2023.
- Herralde, Jorge (2006). *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos*. Barcelona, Anagrama.
- Iglesias Feijoo, Luis (2013). “La edición crítica de textos contemporáneos”. En Ermitas Pena (ed.). *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*, Santiago de Compostela, USC Editora, 161-190.
- Juntas Generales de Guipúzcoa (2010). “Homenaje a Javier Ortiz”. <https://www.youtube.com/watch?v=kcgf0mgid60> [con acceso el 09/11/2022].
- López de Abiada, José Manuel (2019). “Notas sobre *La buena letra*, novela corta precursora de la narrativa de la especulación inmobiliaria, del negocio de las recalificaciones fraudulentas y del estallido de la austeridad y de la crisis crediticia”, *Monteagudo*, 24, 37-54.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

- Muñoz López, Ignacio (2009). *La reivindicación de la memoria colectiva en la narrativa española contemporánea (1986-2009): Ramiro Pinilla, Rafael Chirbes y Manuel Longares* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.
- Muñoz López, Ignacio (2011). “Nota previa”. En Ignacio Muñoz López (ed.). *Rafael Chirbes. Los disparos del cazador*, Madrid, Castalia, 45.
- Pérez, Agustina (2022). “Chirbes en el aula. «La buena letra»”. En El blog de Agustina Pérez, *Nos queda la palabra*. <https://agustinaperez.wordpress.com/2022/11/14/chirbes-en-el-aula-la-buena-letra/> [con acceso el 15/06/2022].
- Pozuelo Yvancos, José María (2015). “*La buena letra*: memoria y olvido”. *Turia*, 112, 208-214.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.
- Vauthier, Bénédicte y Jimena Gamba Corradine (eds.) (2012). *Crítica genética y edición de manuscritos hispanos contemporáneos*. Salamanca, Universidad.
- Vázquez Salvadores, Dolores (2022). *La buena letra*. Paris, Belin Éducation.
- Vitse, Marc (1998). “Presentación”. *Criticón*, 72, 5-10.
- ZafraTVLocalia (2010). “Entrevista con Rafael Chirbes”. <https://www.youtube.com/watch?v=s1qkz9S3BTU&list=PLxuw2nL4gg2zWvS2BHgbNI3gcSZz-n5UZ> [con acceso el 09/06/2023].

LA TRAVESÍA DE LA ESCRITURA: *EL VIAJE VERTICAL*, DE ENRIQUE VILA-MATAS, COMO TRAMPANTOJO Y NOVELA FRONTERIZA

THE JOURNEY OF WRITING: ENRIQUE VILA-MATAS' *EL VIAJE VERTICAL* AS TROMPE L'OEIL AND BORDER NOVEL

JAVIER PÉREZ ÁLVAREZ
UNED

RESUMEN:

Desde una perspectiva teórico-crítica, este estudio se propone, en primer lugar, desarrollar la etiqueta que se le ha adjudicado a *El viaje vertical* de “novela convencional”, y desde esta nueva visión, ahondar en la dicotomía modernidad/posmodernidad que divide a la crítica a la hora de tratar la producción vilamatiana, y reivindicar así una nueva posición analítica: la de *entre-lugar* o “escritura funambulista”, que dota a *El viaje vertical* de la categoría estética de trampantojo y “novela fronteriza”.

PALABRAS CLAVE:

Vila-Matas, entre-lugar, trampantojo, posmodernidad, novela

ABSTRACT:

From a theoretical-critical perspective, this study intends, first, to dismantle the label that has been attached to *El viaje vertical* as a “conventional novel”, and from this new vision, delve into the modernity/postmodernity dichotomy that divides critics when dealing with Vila-Mata’s production, and thus claim a new analytical position: that of *between-place* or “tightrope walker writing”, which endows *El viaje vertical* with the aesthetic category of *trompe l’œil* and “border novel”.

KEYWORDS:

Vila-Matas, between-place, *trompe l’œil*, posmodernity, novel

1. Recepción crítica de *El viaje vertical* y su condición de *rara avis*

Es conocido el tardío reconocimiento que la crítica le otorgó a la obra de Enrique Vila-Matas, atención que le fue concedida por escritores y académicos extranjeros

antes que nacionales (Heredia, 2007: 10). Fue con la entrada del siglo, jalonada con diversos y notables premios, cuando la labor literaria de Vila-Matas empezó a ser nacional y mundialmente reconocida. *El viaje vertical* (1999, Anagrama), obra en que se centra este estudio, recibió precisamente el Rómulo Gallegos en el año 2001. No obstante, a pesar de ser merecedora de un premio de tal importancia en el ámbito hispanohablante, no ha suscitado excesivos análisis críticos¹ (en contraste con otras obras del autor), tal vez por resultar, en apariencia, la más *convencional* o *canónica* de cuanto el autor catalán ha escrito hasta la fecha. Llega a sostener Pablo Sol Mora que *El viaje vertical*, junto con *Lejos de Veracruz* y *Extraña forma de vida* (las dos novelas que la preceden), “son representativas de ese Vila-Matas que todavía no acaba de ser Vila-Matas” (2012: s. p.). En el discurso pronunciado tras recibir el Rómulo Gallegos, el propio autor señala esta condición de *rara avis* que posee *El viaje vertical* dentro de su obra: “Cuando presenté *El viaje vertical* me despedí de la novela [...]. Estoy harto de que los editores pidan novelas y uno no pueda hacer un libro que mezcle géneros, una caja abierta donde cabe todo” (en Pozuelo Yvancos, 2010: 149). Este hibridismo es, sin duda, uno de los rasgos definitorios en la escritura de Vila-Matas (Roas, 2007: 151).

Son estas razones, sin embargo, las que obligan a centrar la atención en *El viaje vertical*. ¿Es realmente tal su vinculación con esa línea más convencional de hacer literatura? ¿O esconde algo más esta práctica supuestamente *realista*? Hacen saltar las alarmas los propios comentarios que Vila-Matas dedica a esa forma de escribir, jaleada por la crítica del último cuarto del pasado siglo, heredera del realismo decimonónico: “Hay que restituir el equilibrio entre el placer de contar historias y el experimentalismo tan denostado y del que yo procedo. No se puede seguir escribiendo con las pautas del realismo del XIX, como si nunca hubieran existido el dadaísmo, el surrealismo, la abstracción, el *Nouveau roman* o Celan” (en Echevarría, 2007: 210). Autores estos a los que “Enrique Vila-Matas nunca ha escatimado elogios” y a cuya estela literaria se ha adherido “como ningún otro escritor ha hecho con tal fidelidad”, con el objetivo de que su escritura sea “parte y resultado” de tal filiación (Pozuelo Yvancos, 2010: 215).

Es por ello por lo que en este estudio se pretende comprobar cómo se relaciona *El viaje vertical* con la producción vilamatiana y con la posmodernidad desde un punto de vista filosófico, y proyectar sobre ella el marbete que ha sido aplicado idóneamente a buena parte de su obra. Son los conceptos de “entre-lugar” elaborado en su tesis doctoral por Olalla Hernández Castro, al adjudicar a la obra de Vila-Matas la catego-

¹ Cabe destacar el estudio de Carmen Pujante Segura, “La Guerra Civil según Vila-Matas”, en la obra colectiva editada por Pozuelo Yvancos: *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil* (2022). También son relevantes los trabajos de Concepción Varela Portela (2011), Cristina Oñoro (2015; 2022), Laura Pache Carballo (2017) y la tesis doctoral de Mario Aznar (2019).

ría de “umbral” o “línea de frontera entre lo moderno y lo posmoderno” (2014: 13), siguiendo las líneas teóricas abiertas, entre otros, pero sobre todo, por Pozuelo Yvancos y Sánchez-Mesa, cuya etiqueta de “escritura funambulista” (2009: s. p.) incide en esta misma idea de espacio fronterizo (a ambos lados el vacío), proyectando una poderosa imagen del autor escribiendo desde esta riesgosa y frágil posición (imagen proyectada en el título de uno de sus libros de cuentos: *Exploradores del abismo*). De la mano de estos conceptos, trataré de mostrar que *El viaje vertical* funciona a modo de trampantojo, pues parte de una disposición realista para terminar impugnándola, y así, desde esta perspectiva lúdica² pero centrada en un objetivo claro (la defensa de un específico quehacer literario), otorgar a *El viaje vertical* una posición notable entre esas “novelas fronterizas”, concepto que desde este estudio se propone para denominar las novelas a caballo entre la modernidad literaria y la posmodernidad.

2. El viaje vertical: ¿novela convencional?

La primera tarea consistirá pues en descifrar cómo se ha perpetrado ese supuesto cambio estilístico que ha dado como resultado final *El viaje vertical*. En efecto, esta novela parece ligada a ciertas prácticas realistas que el propio escritor denosta con especial ímpetu. *El viaje vertical* se vincula con la narrativa de herencia realista decimonónica, sobre todo, en lo concerniente a la disposición narrativa, y también por el estilo, que es más limpio, llano y conciso que en otras obras, donde el tono es más poético (Pozuelo Yvancos, 2007: 47).³ Presenta un anclaje mayor con las estructuras y el lenguaje de la narrativa, por así decir, *convencional*, alejándose de lo lírico y asemejándose al estilo de sus columnas periodísticas y ensayos.

Por lo que se refiere a la estructura narrativa, la trama es ajena al fragmentarismo y a la dispersión, que sí es evidente en sus otras obras (Roas, 2007: 151). Aquí obedece la trama a la relación causa-efecto⁴ –si bien a veces, por la extravagancia de su personaje principal, Federico Mayol, y por los temas que presenta de carácter existencial, esta relación puede resultar un tanto confusa. El tipo de narración también

² Lo lúdico es un recurso habitual en la obra vilamatiana, que aparece acompañado generalmente de la ironía.

³ Y si nos atenemos a la producción más reciente, podemos hablar de una “literatura expandida” (Oñoro, 2022), por el contacto y la estrecha relación que sus obras literarias tienen con otras artes, y por el papel de *performer* que está desempeñando en los últimos años (escribir de cara al público durante cinco horas diarias en un café chino), y que se traduce en obras de compleja definición como *Kassel no invita a la lógica* (2014) o *Marienbad eléctrico* (2015) o el *Cabinet d'amateur*, una novela oblicua (2019).

⁴ La relación de causalidad en las tramas novelescas ha sido asociada a la estética realista por David Lodge (1991).

se asemeja, aparentemente, a las realistas, en tanto que se relata en tercera persona la historia de Mayol (alejándose así del habitual uso del yo vilamatiano) y por el carácter omnisciente del narrador, Pedro Ribera. También se conecta con la estética realista por la forma en que la historia es elaborada por parte del narrador: tras encontrarse con Mayol en el destino último de este (la ciudad de Funchal), Ribera, escritor en ciernes, le pide al catalán que le cuente la historia de su viaje. Y así, en siete sesiones intensivas ante un magnetofón, “Mayol fue dictando y reconstruyendo, con la felicidad del que revive pequeños sucesos, la historia de su destierro” (2015a: 229). Este dispositivo de narración es típicamente realista, porque “predomina el narrador-cronista, el narrador omnisciente que interfiere a menudo en la acción, la comenta y moraliza en su afán por sugerirle al lector lo que debe pensar de los hechos y los personajes” (Zavala, 1982: 404). Además, gracias a este dispositivo existe un hilo argumental rastreable, únicamente segmentado por la inserción de citas incluidas a modo de breves capítulos, condensadores en clave simbólica de la acción.

En relación con esta escritura más *convencional*, resultan significativas dos descripciones que Mayol hace de sí mismo –una al comienzo de la novela y otra en sus últimas páginas–, pues a través del estudio comparativo de ambas se puede vislumbrar el proceso que se está tratando de ilustrar aquí, por el cual, de una apariencia supuestamente realista, surge la esencia típicamente vilamatiana. La primera de estas descripciones se ajusta más a la estética realista en su “estilo modesto [...] que huye de toda pretensión lírica” (Lissorgues, 1998: s. p.). El afán de objetividad que parece perseguir Mayol en esta descripción también puede ayudar a crear esa ilusión que, en definitiva, es el realismo:

Yo soy, se dijo Mayol, hablando muy lentamente para sí mismo, un hombre de edad avanzada al que se le ve algo más joven, como si tuviera un contrato especial con el paso del tiempo. Mis ojos son de un azul intenso, en eso todo el mundo está de acuerdo [...] Soy un hombre alto y me atrevería a decir que elegante [...] Soy alguien que está sentado en un bar de la plaza Letamendi de Barcelona y que no puede estar más perdido (2015a: 22).

Pero ya en ella se anticipa la futura transformación: “[Soy] alguien al que las circunstancias le empujan a convertirse, lo más pronto posible, en otro” (2015a: 22), una transformación-culturalización que, como se verá, corre paralela al destape del supuesto realismo. Así, en las últimas líneas de la novela, en una carta que Mayol escribe a su hijo se lee la siguiente autodescripción, que abandona cualquier convencionalismo e incluso adopta tintes surrealistas:

Soy amigo de Claudio Magris. Me he hecho judío, de la rama jasídica. De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás tú dónde está. Me dedico a la cultura sin disciplina, doy confe-

La travesía de la escritura: *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Matas, como trampantojo y ...

rencias sobre las islas y su mitología [...]. Por las mañanas voy al colegio y por las tardes a la universidad. Espero morirme sabiendo qué es el Big Bang y, en fin, soy un experto en la sabiduría de la lejanía. Recibe un abrazo atlántico de tu padre artista (2015a: 233-234).

Este cambio, operado a lo largo de la travesía de Mayol, no se entiende si no aplicamos al estudio de la novela algunas de las temáticas y preocupaciones recurrentes en el autor, que en buena parte de los análisis de *El viaje vertical* se han dejado de lado.

3. El yo vilamatiano⁵

Decíamos que el dispositivo narrativo favorecía la ilusión de una estética realista, pues nos encontramos ante un narrador-cronista que se dedica a transcribir la historia contada por su protagonista. Sin embargo, esta disposición termina por difuminarse: Ribera, el narrador, se hace notar con cada vez más frecuencia en la historia –con un afán casi moralizador acerca de lo que está ocurriendo–, y acaba por incurrir en ciertos excesos hasta dejar de ser un mero transcriptor de la historia de Mayol e instaurarse él mismo como personaje, dando rienda suelta a sus propias preocupaciones y experiencias. Este cambio de paradigma es de vital importancia, pues hace resurgir inevitablemente el yo vilamatiano que parecía quedar relegado, y la estética supuestamente realista deriva hacia las habituales prácticas del escritor catalán.

Si bien en otras novelas del autor el término *autoficción*⁶ puede resultar acertado o al menos ser de gran utilidad como herramienta de análisis, en *El viaje vertical* esta noción queda fuera de lugar. La razón es simple: a pesar de que es un concepto un tanto difuso, podemos atenernos al acuerdo de mínimos establecido por Manuel Alberca en *El pacto ambiguo*, donde queda así definido: “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (2007: 158). *El viaje vertical* no se ajusta entonces a estos parámetros. Más adecuado pues que la utilización del término *autoficción*,⁷ se revela el concepto ideado y definido por Pozuelo Yvancos en su obra *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. La naturaleza de este nuevo concepto radica en

⁵ Sobre el “yo escindido” y las fronteras genéricas en Vila-Matas, véanse los estudios de Olalla Castro (2016, 2018).

⁶ Acuñado y puesto en práctica por Serge Doubrovsky en su obra *Hilos*, y que ha recibido carta de naturaleza en la teoría literaria hispánica por Manuel Alberca (2007) y Ana Casas (2012), entre otros.

⁷ Si bien es interesante leer en el suplemento cultural de *El País*, *Babelia*, el comentario que Vila-Matas hace a este respecto en su columna: “Después de todo, me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día” (2002: s. p.)

la consciente mistificación que estos dos autores [Marías y Vila-Matas] hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente alguno de los rasgos de su autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (2010: 29).

A través de este concepto pueden realizarse nuevas y provechosas lecturas de la obra, y que la conectan con el resto de la producción vilamatiana en lo que a temática y preocupaciones literarias se refiere.

3.1. El verdadero drama de *El viaje vertical*

Esta noción de *figuración del yo* nos permite descubrir un trasunto del autor en Pedro Ribera, el narrador de la obra, un escritor primerizo en busca de un personaje y un argumento para su primera novela, y que a medida que avanza el relato aumenta sus interferencias para aportar información de carácter personal. Es importante reincidir aquí en que no es autoficción lo que en esta relación se puede llegar a dar, ya que “el parecido es una cuestión de grado [pero] la identidad se produce o no se produce, es o no es” (Alberca, 2007: 224). Aquí, por cuestiones onomásticas, es evidente que no se produce; entonces, si nos alejamos del hecho aprensible, de “la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación” (2007: 31), nos queda la esencia. En este aspecto, dado que ambos comparten el estatuto de escritor (y no de cualquier tipo) sí puede captarse cierta relación. Dice Pedro Ribera en una de sus primeras metalepsis: “A veces tengo la impresión de que surjo de lo que he escrito como una serpiente surge de su piel” (2015a: 123). Esta sentencia, que más adelante repetirá, se corresponde con la forma que tiene Vila-Matas de entender la literatura; tras una época en la que afirmaba que jamás se conocería a sí mismo por culpa de escribir, acabó por sostener lo contrario (en de Eusebio, 2018: 64); de este modo, la impresión que Ribera tiene sobre sí mismo –la conexión que establece entre el desarrollo personal y el ejercicio de la literatura– entronca con la enorme responsabilidad que Vila-Matas otorga a la escritura y a la ficción en su búsqueda de la verdad.

El propio autor avala con sus palabras esta tesis cuando refiere la importancia de la escritura y los escritores en la concepción de su literatura: “Es como si para mí la figura del escritor fuera el recipiente perfecto, el frasco que contiene toda mi visión de la vida y el sentido de las cosas. Ese es mi tema, todos mis temas” (en Fresán, 2007: 316). Una reflexión que tampoco pasa desapercibida a Pozuelo Yvancos, para quien tal figura rige de principio a fin toda la escritura vilamatiana (2010: 180). Así,

esta relación que se instaura entre Ribera y el autor de *El viaje vertical*, y no la que se podría establecer con Mayol, es la que permite una nueva lectura de la novela y hacer que el lector se pregunte cuál es realmente el drama de esta, que no será el abandono del hogar precipitado por el arrebató existencial de su esposa; ni tampoco la falta de cultura que su hijo le arrostra, y de la cual se lamenta profunda y repetidamente (tanto que resulta incluso descarado). El drama oculto, soterrado, es el del escritor que no escribe. Pero la llegada de Mayol a Funchal, su penúltimo destino, pone fin a este drama. Como le había dicho la esposa del narrador: “tarde o temprano, ese personaje [el de su novela] iría en busca de su autor” (2015a: 190).⁸ De este modo se convierte Mayol en la tabla de salvación de Ribera, cuando descubre el lector, en los compases finales de la obra, que lo que ha leído es producto del relato que Mayol le proporciona de sus andaduras recientes.

3.2. La ficcionalización de la realidad en el relato de Mayol

Un descubrimiento que no debería ser menudencia, pues la condición de relato autobiográfico que a la fuerza adquiere la historia de Mayol debe hacer recapacitar al lector sobre la naturaleza de lo ya leído, dado que cada tipo de relato –novela, autobiografía, autoficción– está sometido a diferentes pactos o leyes. Para determinar el estatuto de lo que Mayol está relatando, hay que tener en cuenta dos conceptos constantes en la producción de Vila-Matas, y que también hacen acto de presencia en *El viaje vertical*: la impostura y los recuerdos inventados, que están a su vez en la base de su poética. De la primera, nos avisa el narrador, Mayol es un experto: “Me dejó bastante sorprendido, pero más sorprendido quedé cuando una hora después, ya en la tertulia, Mayol me hizo una gran demostración de su extrema facilidad para la impostura y también para saber hundirse en sus propias invenciones y llevarlas, además, hasta el fondo del fondo” (2015a: 219). Y sobre la segunda cuestión, cuando transcribe los pensamientos del protagonista en su llegada a la isla de Madeira, leemos: “Qué rara es la memoria, y qué raro es todo, pero la memoria más [...] Y qué raros son los recuerdos cuando son, además, inventados” (2015a: 152). Estas dos nociones deben hacernos dudar de la veracidad del relato que Mayol le ofrece a Ribera; y es que la ficción, dice Vila-Matas, “tiene más posibilidades de acercarse a la verdad que cualquier representación de la realidad” (en de Eusebio, 2018: 64).

Este proceso de ficcionalización de la realidad que presumiblemente Mayol hace de su vida, llega a su culmen con su desaparición. Tras contar su historia –que ter-

⁸ Puede verse aquí una clara referencia metaliteraria a uno de sus autores de cabecera, Luigi Pirandello, y su obra *Sei personaggi in cerca d'autore*.

mina con una tertulia literaria en la que se descubre su condición de impostor, de persona sin bagaje cultural alguno— Mayol abandona el hotel y no da señales de vida durante diez días. Nuevamente es Rita, la mujer del narrador, quien parece dar la mejor explicación a los problemas narrativos de su esposo, y que se conjuga a la perfección con este análisis: “Hubo también quien sostuvo —fue Rita concretamente— la teoría de que Mayol se había ocultado para organizar una historia de misterio que me llevara a escribir una segunda novela sobre él” (2015a: 230); a lo que posteriormente añade: “Quiere —me dijo Rita— que des un paso más en tu formación como novelista y, en lugar de limitarte a reproducir lo que él te ha contado, a imaginar el final de la novela de su destierro” (2015a: 233).

En definitiva, con su desaparición Mayol logra que la ficcionalización de la realidad, de su vida, alcance límites radicales, y al mismo tiempo se muestra, con soslayada ironía, el equívoco del narrador al creer que lo que ahora está escribiendo es totalmente distinto de lo que deberá escribir, pues ambos relatos no serán más que ficciones, solo que pensadas y articuladas de distinto modo.

4. Vila-Matas moderno o posmoderno: *entre-lugar*

Se han aportado varias razones para considerar *El viaje vertical* como una novela típicamente vilamatiana, que solo en apariencia desentona con el resto de su obra. Por este motivo, considero válido y aun necesario introducirla en el debate basilár que recorre el análisis de su producción: ¿es Vila-Matas un autor moderno o posmoderno?

Si la posmodernidad, en un sentido estrictamente literario, puede ser entendida como la emulación de técnicas y procedimientos empleados por los escritores del *Modernism*, en un sentido más filosófico, en tanto que “paradigmas epistemológicos” (Castro Hernández, 2014: 15), sí pueden cifrarse algunas diferencias más notables entre modernidad y posmodernidad. Estas divergencias son las que, por otra parte, permiten establecer distinciones entre los escritores *modernist* y los posmodernos, pues la utilización compartida de ciertas técnicas responde en cada grupo a distintos fines; por ejemplo, habla Darío Villanueva del “sentido lúdico e intrascendente de la creación” (1992: 69) en los escritores del segundo grupo. Así, aunque ya en los albores de la Modernidad se podía apreciar el germen de la crítica contra el propio estatuto de lo moderno —“la conciencia de crisis de la Modernidad anida en el propio imaginario moderno casi desde que comienzan a construirse sus cimientos” (Castro Hernández, 2014: 52)—, con el avance del pensamiento posmoderno este germen se desarrolla para dar lugar a nuevas perspectivas y posicionamientos ante la vida y el

conocimiento. Por citar uno de los cambios más sustantivos –y que se relaciona con *El viaje vertical*– está la “conciencia generalizada del agotamiento de la razón, tanto por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina” (Picó, en Castro Hernández, 2014: 53).

El principal problema de esta dicotomía crítica –que no es aplicable solo al autor catalán, pero que tal vez sea el escritor en quien más acusado se manifieste– fue ya sintetizado por Pozuelo Yvancos al catalogar la posmodernidad literaria como cajón de sastre. Y es que adalides de uno y otro bando recurren, con matices, a los mismos rasgos literarios (la hibridación textual, lo metaliterario y la intertextualidad; el cuestionamiento de la identidad del sujeto o el humor y la ironía) para adjudicarle a Vila-Matas una u otra etiqueta, y por ello considero de gran trascendencia el concepto acuñado por Olalla Castro Hernández en su tesis doctoral de *entre-lugar*, una zona de concomitancia entre ambas discursividades. Esto es, desechar la noción de que la posmodernidad es una etapa superadora de la modernidad, y abrir la puerta a un tercer espacio fronterizo entre ambas posturas desde el cual alumbrar nuevas teorías, sin falta de acotar innecesariamente los límites de la crítica (Castro Hernández, 2014: 11). Se postulará desde este análisis, de hecho, que *El viaje vertical* puede ser la más representativa de estas novelas fronterizas.

4.1. Un viaje funambulista

Para demostrar tal caracterización, es inevitable referirnos al viaje que Mayol realiza y del cual tenemos noticia gracias a la transcripción que de él hace Ribera. La naturaleza del viaje que emprende Mayol, así como el carácter cambiante del personaje, casan con el marco conceptual de la posmodernidad, el cual anuncia el fin de las grandes verdades, y pone en tela de juicio los cimientos que habían sustentado la cultura occidental (Bauman, 2005; Lipovetsky, 2020). En el caso de Mayol, tales sostenes habían sido la familia y la religión; y además explora la novela otros rasgos posmodernos asociados a estas pérdidas del sujeto como la erupción de un narcisismo galopante, o el “ser fragmentado e inestable [...] hervidero de múltiples yos” (Alberca, 2007: 20).⁹ No obstante, *El viaje vertical* no es una apología de la posmodernidad en su vertiente más sociológica o filosófica como puede aparentar, de ahí que la mención de *entre-lugar* resulte también forzosa en este apartado del análisis.

El proceso de ficcionalización de la realidad antes explicado es indispensable para comprender a Mayol (y a los personajes de Vila-Matas en general), pues el

⁹ Ambas cuestiones, narcisismo y fragmentación del yo, han sido relacionadas por Lipovetsky con el posmodernismo (2020).

dispositivo aquí empleado para narrar su historia es “un artificio [...] diseñado para sostener la fragilidad identitaria del sujeto moderno, necesitado de un suplemento de ficción sin el cual su existencia carecería de entidad suficiente” (Alberca, 2007: 127). Siguiendo estos planteamientos, Cristina Oñoro articula de este modo la poética vilamatiana:

Por el contrario, la búsqueda que emprenden sus personajes conduce a la apertura del yo: el hallazgo de los libros. Una vez superada la peripecia narrativa, no es su propia identidad lo que espera a los personajes vilamatianos al final del camino, sino la historia de la literatura, la tradición libresca que, siglo tras siglo ha ido diseñando lo que somos, pensamos y hacemos (2015: 268-269).

Y en concreto, en *El viaje vertical*: “El viaje y la aventura de Mayol consisten en convertirse en un personaje literario, un ser con naturaleza de papel” (Oñoro, 2015: 149). Pero Mayol también es un personaje de carne y hueso, cuyos valores y creencias eran firmes hasta que, de un día para otro, todo saltó por los aires: “Hasta ahí podíamos llegar, pensó Mayol. Me he quedado sin mujer, resulta que es una perfecta birria toda mi vida dedicada a sacar adelante a una familia como Dios manda, y ahora tratan de quitarme a Dios, que es el que manda” (2015a: 42). Sin embargo, la pérdida no es total, la descreencia no es absoluta ni celebrativa (lo cual dotaría a *El viaje vertical* de un cariz irremediabilmente posmoderno), sino que se produce un cambio en el sistema de valores: la religión es sustituida por la literatura como eje central sobre el cual sustentar su nueva vida, idea que queda plasmada al final de su aventura cuando nos cuenta el narrador que Mayol “cada noche, antes de dormirse, a modo de sustituto del padrenuestro que rezaba en la infancia, le[e] en voz alta un poema de Virgilio Piñeira que le t[iene] fascinado” (2015a: 233). El viaje del protagonista, por tanto, que a ratos podría parecer “una simple sucesión de despedidas” (2015a: 119) o una inmersión abisal y definitiva, está en cambio dotado de un sentido preciso y, consecuentemente, es de cariz moderno: “un verdadero viaje al abismo que representa el conocimiento y la escritura” (Masoliver Ródenas, 2007: 137).

Finalmente, para desentrañar el sentido último del viaje que realiza Mayol, es preciso recapitular hasta el pasaje en que de él se nos dice que despertó sintiéndose una isla, pues “viajar es, sobre todo, un clima, un estar a solas, un estado discretísimo de melancolía y soledad” (2015a: 112), algo que es repetido en varias ocasiones: “Después, cada vez más invadido por un humor excelente, jugó a verse como una isla inventada [...]. Imaginó el viejo rostro de esa isla cubierto de arrugas que eran ríos profundos y al mismo tiempo eran las cicatrices de su catalana vida” (2015a: 208). Y a raíz de la conferencia universitaria a la que ha atendido, que versa sobre la naturaleza de distintas islas, le dirá al narrador: “Yo sí que soy de la Atlántida”

(2015a: 211).¹⁰ De esta forma se conjuga en la novela la noción de *ser* con la de *viaje*, en tanto que la soledad de Mayol se materializa en su autorrepresentación como isla, y la proyección de su destino final –único destino posible en un viaje que se pretende vertical– es la isla hundida de la Atlántida, de la cual se considera ciudadano.

La cita de Gilles Deleuze con la que Cristina Oñoro abre su tesis, “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (2015: 9), se vuelve extraordinariamente reveladora en este estudio desde el momento en que se asocia ese “pueblo que falta” con la Atlántida vilamatiana, y que clarifica el sentido último del viaje de Mayol. En su relato “Azorín de la selva” se dice: “Y también está lo de abajo, todo lo que aún puede ocurrir abajo, de lo que no se sabe nada arriba cuando se escriben historias a la luz del sol” (en Masoliver Ródenas, 2007: 129), a lo que apostilla Masoliver Ródenas: “es decir, a la luz de la claridad del realismo” (2007: 129). Esto es, el destino final de Federico Mayol, un lector ya consumado, entregado devotamente a la literatura, es el abismo, que en Vila-Matas se identifica con una realidad profunda superadora del realismo superficial y convencional; la Atlántida como paraíso hundido desde el cual inventar ese pueblo que falta para devolver a la literatura su delicada salud:

Dejándose llevar por su excepcional capacidad para hundirse, sintió que él era la Atlántida misma [...], iniciaba su último descenso y, en una inmersión muy vertical, se hundía en su propio vértigo y llegaba al país donde las cosas no tienen nombre y donde no hay dioses, no hay hombres, no hay mundo, sólo el abismo del fondo.

–Al fin –murmuró Mayol (2015a: 234-235).

Así, el viaje gracias al cual se adopta una estética realista sirve también como medio para impugnar esa estética (se alcanza un mundo donde las cosas *no tienen nombre*) y confirmar la tesis que vertebra el análisis, a saber, que no puede considerarse *El viaje vertical* como una novela *convencional*, antes bien, se proyecta como un elaborado trampantojo por el cual, sirviéndose de técnicas inusuales en Vila-Matas –las que dotan a la novela de su textura realista–, llega a reivindicar las posturas literarias que siempre ha defendido y practicado. De este modo, aumenta también la indecisión a la hora de etiquetar esta obra como *moderna* o *posmoderna*, pues si bien el autor persigue un objetivo claro –avanza en su relato hacia la demostración sólida de un particular quehacer literario–, y, por tanto, puede ser catalogada como moderna, ese estatuto de trampantojo favorece, por su condición lúdica, la consideración de posmoderna. Una vez más, pues, es obligada la mención a la categoría de *entre-lugar*, en la cual *El viaje vertical* parece habitar cómodamente.

¹⁰ Noción que reaparecerá en su relato “Mar de fondo” donde reconoce a la Antártida como patria.

5. Conclusiones

En este estudio se ha tratado de mostrar que la novela más convencional de Vila-Matas (así considerada por él mismo en su discurso de aceptación del Rómulo Gallegos) únicamente lo es en apariencia. A través de diferentes perspectivas de estudio (el yo vilamatiano, la ficcionalización de la realidad, el estatuto posmoderno del sujeto), útiles a la hora de abordar cualquier obra del escritor catalán, se ha visto cómo tras una superficie realista (el estilo llano y conciso, la relación causa-efecto, el narrador-cronista y un ilusorio afán de objetividad) se hallaban en estado latente técnicas propias del *vilamatismo*, así como sus más hondas preocupaciones. Esto legitima a su vez el habitual análisis *modernidad/posmodernidad* (entendidos estos conceptos, en su vertiente filosófica y sociológica, según el acercamiento que Gilles Lipovetsky realiza en su obra) al que la crítica no ha sometido con el detenimiento necesario *El viaje vertical*.

La aproximación a la novela desde la perspectiva del yo vilamatiano permite desentrañar cuál es el drama oculto de la novela y que emparenta *El viaje vertical* con la literatura toda del catalán: la tragedia del escritor que no escribe. A su vez, nociones recurrentes en su obra como la impostura o los recuerdos inventados apuntan a un proceso de ficcionalización de la realidad que Mayol efectúa sobre su relato de carácter autobiográfico, hasta el punto de desaparecer y obligar al narrador-transcriptor de la historia a culminar tal proceso ficcional y convertir a Mayol, como a muchos de los personajes vilamatianos, en un ser “con naturaleza de papel” (Oñoro, 2015: 149). Es obligado el análisis de los cambios operados en la personalidad del protagonista y lo que representa el viaje que emprende, por cuanto tiene que decir al debate *modernidad/posmodernidad*, al sentido último de la novela, y, finalmente, por su afinidad con la noción de *entre-lugar* (Castro Hernández, 2014). Se ha visto a un personaje que, de tan poliédrico,¹¹ su caracterización final es casi circular, sin rastro de escisión; y a pesar de iniciar un viaje al abismo del fondo, hay en esa profundidad una meta clara y dotadora de sentido, en absoluto nihilista, y por tanto, de cariz moderno.

A su vez, el destino final de esta andadura, que se ha obtenido al otorgarle a la Atlántida vilamatiana un sentido metafórico, genera un significado coherente, por un lado, con la poética vilamatiana, y, por otro lado, con la tesis que se ha desarrollado en este trabajo: la meta del viaje vertical de Mayol —convertido ya en lector consumado, él mismo personaje literario en manos de Ribera— es la realidad profunda, único lugar desde el que la verdadera literatura puede llevarse a cabo, alejada de

¹¹ Esta cualidad inevitablemente remite a la polifonía bajtiniana que impregna la obra toda de Vila-Matas, como señala Cristina Oñoro: “Vila-Matas se ha ido construyendo una identidad intertextual y polifónica” (2015: 288).

la luz de la superficie, donde campa a sus anchas la realidad banal y convencional. Hay elementos en la novela que apuntan tanto a la modernidad como a la posmodernidad. Sin embargo, por el carácter lúdico y por aprovecharse de una caracterización realista para impugnar dicha estética –la categoría de trampantojo que se le ha adjudicado– debe considerarse *El viaje vertical* como una novela típicamente vilamatiana, nada convencional, sobre la que puede y debe proyectarse el concepto de *entre-lugar*, cuyo resultado estético es el de una novela fronteriza. Desde esta nueva atalaya interpretativa puede leerse la producción vilamatiana, para repensar su estatuto posmoderno en *El viaje vertical* a partir de las coordenadas teóricas y críticas aquí apuntadas.

Bibliografía

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Aznar Pérez, Mario (2019). *En el centro del vacío hay otra fiesta: crisis del lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas* (Tesis doctoral dirigida por Vicente Cervera Salinas y Aurora Conde Muñoz). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Complutense de Madrid. Recuperada de: <https://docta.ucm.es/entities/publication/52790cf8-6175-4321-89d1-12f3c2494b37> [último acceso: 20/07/2023].
- Bauman, Zygmunt (2005). *Vida Líquida*. Barcelona, Espasa.
- Casas, Ana (comp.) (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- Castro Hernández, Olalla (2014). *Entre-lugares de la Modernidad: la “trilogía metaliteraria” de Enrique Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. (Tesis doctoral dirigida por Domingo Sánchez-Mesa). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada. Recuperada de: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/35118> [último acceso: 1/07/2023].
- (2016). “El sujeto escindido y la renuncia a la novela como totalidad (escritura fragmentaria e hibridación genérica en la narrativa de Enrique Vila-Matas)”. *Signa*, 25, 471-493.
- (2018). “Sujeto, intertextualidad, dialogismo y autoficción en la trilogía metaliteraria de Enrique Vila-Matas”. *Revista de Literatura*, 80, 159, 245-271.
- De Eusebio, Carmen (2018). [Entrevista con Enrique Vila-Matas] “Siento que la obra escrita está fundada sobre la nada”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 813, 62-67.

- Echevarría, Ignacio (2007). [Entrevista con Enrique Vila-Matas] “Un escritor solemne es lo menos solemne que hay”. En Heredia, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 207-212.
- Fresán, Rodrigo (2007). [Entrevista con Enrique Vila-Matas] “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”. En Heredia, Margarita (ed.), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 313-324.
- Heredia, Margarita (ed.) (2007). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Barcelona, Candaya.
- Lipovetsky, Gilles (2020). *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 18.^a edición.
- Lodge, David (1991). “The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy”. En Bradbury y McFarlane (eds.), *Modernism: A Guide to European Literature (1890-1930)*. London, Penguin, 481-496.
- Lissorgues, Yvan (1998). “El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos”. En García de la Concha, Víctor (dir.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*. Madrid, Espasa, 3-31.
- Masoliver Ródenas, Juan A. (2007). “Enrique Vila-Matas. La casa y el mundo: en torno a *Lejos de Veracruz*”. En Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*. Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel-Arco/Libros, 125-140.
- Oñoro, Cristina (2015). *Enrique Vila-Matas: juegos, ficciones, silencios*. Madrid, Visor Libros.
- (2022). “Literatura en un campo expandido: incursiones en la obra última de Enrique Vila-Matas (2014-2019)”. *Revista De Literatura*, 84, 168, 569–597.
- Pache Carballo, Laura (2017). “La poética de un descenso iniciático: *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas”. En Agraz Ortiz, Alba y Sánchez-Hernández, Sara (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*. Madrid, Biblioteca Nueva, 547-554.
- Pozuelo Yvancos, José María (2007). “Vila-Matas en su red literaria”. En Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*. Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel-Arco/Libros, 33-48.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Pujante Segura, María Carmen. (2022). “La Guerra Civil según Vila-Matas”. En Pozuelo Yvancos, José María (ed.), *Literatura y memoria: narrativa de la Guerra Civil*. Murcia, Universidad de Murcia, 219-251.

- Roas, David (2007). “El silencio de la escritura (a propósito de *Bartleby y compañía*)”. En Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.), *Cuadernos de Narrativa: Enrique Vila-Matas*. Neuchâtel-Madrid, Universidad de Neuchâtel-Arco/Libros, 141-152.
- Sánchez Mesa, Domingo (2009). “Oscilando sobre el cable, Vila-Matas y la escritura funambulista”. En Crespo Matellán, Salvador (coord.), *Teoría y análisis de los discursos literarios: estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 417-424. Recuperado de: <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrsanmesa1.html> [último acceso: 01/07/2023].
- Sol Mora, Pablo (2012). “Enrique Vila-Maras, Aire de Dylan”. *Criticismo*, 4, s. p. Recuperado de: <http://www.criticismo.com/aire-de-dylan/> [último acceso: 29/06/2023].
- Varela Portela, María C. (2011). “Elementos recurrentes en el estilo narrativo de Enrique Vila-Matas (Análisis de su evolución a partir de tres textos representativos: *La asesina ilustrada*, *El viaje vertical* y *Dublinesca*)”. *Hesperia. Anuario de filología hispánica* 14, 93-124.
- Vila-Matas, Enrique. (2002). “¿Por qué es usted tan posmoderno?” *El País-Babelia*, 14 de septiembre, s. p. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031960358_850215.html [último acceso: 30/10/2023].
- ___ (2014). *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona, Seix Barral.
- ___ (2015a). *El viaje vertical*. Barcelona, Penguin Random House.
- ___ (2015b). *Marienbad eléctrico*. Barcelona, Seix Barral.
- Villanueva, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Zavala, Iris M. (1982). “Naturalismo y novela”. En Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, vol. 5, tomo 1. Barcelona, Crítica, 403-415.

**EL MITO DE ORFEO Y EURÍDICE EN *UNA EXTRAÑA ARMONÍA*
(1956), DE ANTONIO BUERO VALLEJO**

**THE MYTH OF ORPHEUS AND EURYDICE IN *UNA EXTRAÑA*
ARMONÍA (1956), BY ANTONIO BUERO VALLEJO**

MIGUEL SANTOS CUESTA
Universidad de Oviedo

RESUMEN:

En primer lugar, contextualizo *Una extraña armonía* (1956), pieza apenas analizada de Antonio Buero Vallejo, atendiendo al intento autorial y el proceso de escritura.

En segundo lugar, partiendo de las reflexiones del autor acerca de la desmitificación y la creación de nuevos enfoques en torno a los mitos clásicos, ahondo en la reformulación de la historia de Orfeo y Eurídice a través de Pablo y Marina, los protagonistas, la cual, pese a su novedad en el intercambio de los papeles masculino y femenino, mantiene los roles de género tradicionales.

PALABRAS CLAVE:

Teatro español del siglo XX, Antonio Buero Vallejo, mitología clásica, Orfeo y Eurídice, roles de género

ABSTRACT:

Chiefly, I contextualize *Una extraña armonía* (1956), barely analyzed play by Antonio Buero Vallejo, considering the authorial intent and the writing process.

Secondly, starting from the author's ideas on the desmystification and the creation of new approaches around classical myths, I delve into the reformulation of the story of Orpheus and Eurydice through Pablo and Marina, the main characters, reformulation that, despite its novelty in exchanging male and female roles, maintains traditional gender roles.

KEYWORDS:

20th century Spanish theatre, Antonio Buero Vallejo, classical mythology, Orpheus and Eurydice, gender roles

1. Texto y contexto¹

La producción dramática de Antonio Buero Vallejo ha sido estudiada con desigual interés por parte de la crítica: mientras que algunas de sus obras –como *Historia de una escalera* (1949), *El tragaluz* (1967) o *La Fundación* (1976)– han recibido una atención preferente, otras –así, *Lázaro en el laberinto* (1986) o *Música cercana* (1989)– han sido analizadas con moderación, en tanto que un reducido grupo ha pasado casi inadvertido para los especialistas. Esto último sucede con *Una extraña armonía*, escrita en 1956, mas publicada en 1994 en el primer tomo de la *Obra completa*, y sobre la que, salvo estudios relativamente recientes y de perspectiva parcial, no existen trabajos académicos.

La correspondencia entre el escritor y su amigo Vicente Soto, publicada por el profesor Domingo Ródenas en un volumen titulado *Cartas boca arriba* (2016), suponen una herramienta imprescindible a la hora de rellenar las lagunas en torno a esta pieza, aludida en una carta fechada el 9 de diciembre de 1956, en la que Buero comenta lo siguiente:

Pero, al tiempo de todo esto, escribiendo [...] otra obra. [...] el gran actor Alberto Closas me encarga *un drama*. Está cansado de comedias monas y quiere que le vean aquí en el género dramático, que en Buenos Aires le ha dado su mejor prestigio. [...] Hace tres días terminé mi nueva obra: *Una extraña armonía*. Closas la estrenará en la Comedia de Madrid el 18 de enero, que se presenta de nuevo. [...] Y no considero a esta obra de ahora superior a *Hoy es fiesta*. Pero, en fin: todos estos gajes y peligros son los del oficio, y Closas debe estrenar mi obra, y yo con él. (Buero, 2016: 22)

El interés de este fragmento reside en dos cuestiones: la concepción de *Una extraña armonía* y la referencia temporal del “18 de enero”. Sobre la primera, Buero explica cómo se trata de una petición por Alberto Closas, convirtiéndola, quizá, en la única obra del corpus bueriano hecha por encargo. Esto genera, a su vez, una situación muy particular, pues Closas, actor propio de la comedia burguesa, harto de este tipo de teatro, busca “que le vean aquí en el género dramático” y, a tal fin, acude a Buero Vallejo con el propósito de que le escriba “*un drama*”. Los motivos del actor se explican por la posición del dramaturgo, ya que en ese mismo año de 1956 estrena *Hoy es fiesta*, recompensada con el Premio Nacional de Teatro. Esto se traduce en que Antonio Buero Vallejo era un autor reconocido en el panorama teatral español, justificación suficiente para Closas en su objetivo de ganarse un nombre en España, trabajando en registros y papeles más allá de la comedia burguesa.

¹ Este apartado introductor de la pieza bueriana está basado en la entrada homónima de mi artículo “*Una extraña armonía* (1956), una obra en los umbrales de la producción de Antonio Buero Vallejo”, publicado por *Archivum* el 13 de diciembre de 2023.

En cuanto a la referencia temporal, “Closas la estrenará el 18 de enero”, refleja un interés por subirla a tablas lo antes posible. Esto indica el marcado afán que Alberto Closas sentía por adquirir en su país la fama obtenida durante el periodo del exilio en Buenos Aires. Sin embargo, aun cuando la intención de estrenar resulta evidente, nunca sucedió, y lo relevante a este respecto es que tampoco tuvo lugar la publicación del texto, referida anteriormente, hasta la preparación del primer tomo de la *Obra completa* de Buero, por parte de los profesores Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, en 1994. *Una extraña armonía* ha permanecido entre sombras casi cuarenta años. La hipótesis más viable, que no se autorizase por la censura franquista, queda desmentida gracias a la consulta del expediente emitido por Adolfo Carril a principios de 1957. Permanece, pues, la incógnita.

Ahora bien, no se debe pasar por alto la aceptación de Buero para componer *Una extraña armonía*. Amén del citado cansancio de Closas por las “comedias monas”, el autor le comenta a Vicente Soto, en una carta fechada el 8 de marzo de 1956, su búsqueda de nuevos temas:

Lo malo es... lo de siempre, que con tanta dificultad y tanta limitación y tantas cosas, es infernal la tarea de encontrar temas viables [...] (Temas viables que no sean imbéciles, naturalmente). [...] ante la fuerza de cosas auténticas serán vanas las coces contra el agujijón y achatan de momento nuestra escena y la vida profesional de los escritores que la estamos salvando. (Buero, 2016: 21)

Naturalmente, con “tanta dificultad y tanta limitación y tantas cosas” alude a las circunstancias experimentadas por el teatro en España para 1956, acerca de las cuales ya se había manifestado el 1 de enero de 1956, en la encuesta titulada “El teatro. Tres dramaturgos opinan”, publicada en *La Gaceta Regional*. Declara lo siguiente:

Económicamente, se desenvuelve muy mal, y esto autoriza, por lo pronto, el empleo de la palabra crisis [...] ¡Ya lo creo que la hay! Primero, económica, puesto que ni siquiera las principales compañías pueden efectuar –como antes se hacía– temporada estable de nueve meses, ni en la mayoría de los casos de tan solo seis. [...] compañías disueltas, las salas cerradas, derruidas o convertidas en cines, las mejores cabeceras de cartel obligadas a suspender o a disolver “a pesar” de sus éxitos, y los numerosos actores en paro forzoso. Y la crisis, naturalmente, no es solo económica. Todos los componentes del teatro la reflejan: el público, achabacanado en proporciones lamentables, cuando no indiferente; los autores, que en gran parte se ven condenados también al achabacamiento y a la vulgaridad. Espiritualmente, el teatro está tan empobrecido como económicamente. [...] puede salvarse nuestro teatro de sus mayores plagas: la falta de sinceridad, consistencia y valor. [...] nuestra escena padece grave enfermedad, más bien por obstáculos y dificultades externas de expresión y desarrollo, que por falta de interno valor. (Buero, 1994d: 606)

Para el autor de *Historia de una escalera* el panorama del interior resultaba lamentable, pues la escena, en términos del profesor Ricardo Doménech, estaba dominada por “el triunfo casi absoluto y exclusivo [...] de un teatro degradado [...] que encuentra fácil acomodo entre el público” (1993: 28-29), por la presencia de Carlos Arniches y Jacinto Benavente y, finalmente, por la aparición y auge de los teatros de evasión, comercial y nacionalista. La crisis es principalmente cultural, a causa de un espectador que “parece exigir la trivialidad, la evasión y el simple divertimento” (Oliva, 1989: 81), aunque también económica, cuyos síntomas son la clausura de salas de teatro y la desaparición de compañías. Todo ello, en suma, impedía la creación de una literatura dramática de calidad, desembocando en el desencanto del actor y el autor. Esto, añadido a la búsqueda de temas “viables que no sean imbéciles” es la posible causa de la colaboración entre Buero y Closas en una propuesta que intente romper con las tramas carentes de profundidad.

De esta manera surgió *Una extraña armonía*, obra que, como se verá, presenta una reinterpretación del mito clásico de Orfeo y Eurídice desde una concepción ciertamente innovadora para el periodo en el que se encuentra, y ejecutada a través de un argumento que, a grandes rasgos, se sintetiza en estos términos: Pablo, regente de un café-teatro conocido como El Sótano, recibe la visita de Marina, su expareja, bajo pretexto de recuperar la relación. A fin de cesar sus intentos, Pablo finge un enamoramiento hacia Lucía, su empleada; Marina, con el orgullo dañado, pretenderá destruir la nueva vida de su antiguo novio, abriéndole los ojos ante la mentira que le rodea y la felicidad que ella le proporcionará.

2. La desmitificación del mito

El teatro español contemporáneo se ha nutrido siempre de los tropos de la mitología clásica, a modo de crisol desde el cual proyectar, bien su ideología –José María Pemán, por ejemplo, en su *Antígona* (1946), “con los atributos de las vírgenes cristianas” (Ragué Arias, 1992: 62)–, bien su contraposición y crítica al régimen franquista, especialmente hasta la década de los 70, cuando el trasfondo político se sustituye paulatinamente por otras inquietudes sociales, recibiendo un marcado “interés por la liberación sexual” (Ragué Arias, 1992: 79). En consecuencia, la dramaturgia española no realiza una recuperación en sí misma de las historias grecolatinas, antes bien las reconstruye favoreciendo a sus intereses. Continuando con María José Ragué Arias, los autores “plantea[n] y examina[n] problemas contemporáneos a través de situaciones míticas tradicionales” (1992: 19) y desde la base de esta indagación suben a tablas el significado universal de tales motivos, cargados en esta ocasión de la actualidad de su tiempo.

En la línea de otros dramaturgos contemporáneos, Antonio Buero Vallejo no adopta sino adapta el mito a sus necesidades o al mensaje que busca transmitir. Y este proceso, la desmitificación, consiste en, según palabras del propio escritor, “destruir mitos [...] y sustituirlos por la visión desmitificada —o sea, verdadera— de lo real” (Buero, 1994a: 208). Sin embargo, es preciso matizar esta voluntad de deconstrucción de los mitos, porque no consiste en una refundición total y absoluta que modifique por completo sus implicaciones. Al contrario: acomodar el mito al teatro contemporáneo no es destruirlo, porque “el arte consiste en volver a mitificar, de modo más real, con los escombros de las desmitificaciones” (Buero, 1994c: 445). En términos de Diana de Paco: “[e]l mito mantiene su verdad como símbolo, pero es contemplado desde una nueva visión del mundo que se identifica, en ciertos aspectos, con esquemas del pasado” (2005: 27) y, por consiguiente, el arte de desmitificar el mito supone una actualización, traer el presente esas historias de la antigüedad grecolatina, y aplicar su contenido a la problemática de hoy con el fin último de, por un lado, demostrar su vigencia y vitalidad en la sociedad actual y, por otro, dotarlas de un carácter universalizador que les permita salir del marco clásico original y ser utilizadas para narrar una misma inquietud, aunque con formas, e incluso determinados aspectos de su contenido, diferentes.

En la producción de Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños* (1952) no es la primera en explorar una historia mítica, pues esa condición le corresponde a la tragedia en un acto *Las palabras en la arena* (1949), que “se sustenta en un episodio del Evangelio de San Juan, el de la mujer adúltera” (De Paco, 1994: 134) y en donde se observa “el caso más paradigmático y claro [...] de utilización heterodoxa de material bíblico con fines de concienciación social” (Navarra Ordoño, 2010: 394). *La tejedora* sí resulta, en cambio, la mejor en lo que a desmitificación se refiere, principalmente por tratar la historia de *La Odisea* desde el punto de vista de Penélope, relegada en Ítaca y tratando de hacer frente a sus pretendientes, y no el de Ulises. En líneas generales, lo que Buero presenta es la situación de Penélope como una mujer cuyo marido desaparece durante la guerra y la vincula con cualquier otra de la década de los 50 que haya pasado por una situación similar durante la Guerra Civil u otra contienda. Esto le permite, a su vez, reinterpretar a la reina como una mujer de carne y hueso, con sus deseos en imperfecciones, alejada de la visión idílica de la mujer virtuosa que espera fielmente al regreso de su marido, tal y como explica en su “Comentario”:

El problema de Penélope ha sido abordado por mí con la convicción de que no podía ser distinto, en su fondo, del de las restantes mujeres aqueas cuyos esposos fueron a guerrear a Troya. Un acontecimiento tan importante prolongado como el de aquella contienda

debió de ser materia de constante comentario y lugar común de generales inquietudes. El magno problema hogareño suscitado –pues la guerra de Troya no fue otra cosa, en el campamento y en la retaguardia, que una sucia cuestión familiar– propagó su insistente onda a todo el ciclo dramático griego y la propia *Odisea*.

[...]

Antes que un mito, he querido servirle [al público] el relato de la vida de una mujer víctima de las fuerzas externas tanto como de sus propios sentimientos. (Bueno, 1994b: 355: 362)

En efecto, la lectura del mito que propone Bueno parte de tomar como punto de reflexión a Penélope, la esposa que teje y desteje el telar con la esperanza del regreso de su marido pero que, a medida que pasan los años, irá enamorándose de Anfino, uno de los pretendientes “de filiación típicamente bueriana” (Iglesias Feijoo, 1983: 59), caracterizado por sus actitudes, honestas y castas, completamente alejadas del resto de príncipes candidatos –señalo una de las intervenciones más significativas de la esclava Dione sobre el comportamiento de estos hombres mientras Penélope trabaja en el sudario: “Vosotras [las demás esclavas] gemís por las noches, cuando los pretendientes os toman para distraer la espera” (Bueno, 1983: 112), los pretendientes se acuestan con las esclavas durante su estancia en Ítaca, con la excepción de Anfino, que demuestra de este modo su virtud–. Y esta posibilidad de comenzar de nuevo su vida dará pie a la meditación sobre la libertad sentimental y sexual de las mujeres como seres individuales y sociales. Pese a todo, Ulises pondrá a prueba la fidelidad de su esposa hasta el momento de su “regreso” –pues había llegado a Ítaca disfrazado de mendigo y solo fue reconocido por Argos, su perro–, que reestablecerá el orden en su reino matando a Anfino y restituyendo a Penélope como reina, que no como mujer amada y añorada, dando pie a la reflexión “sobre la condición humana (el anhelo de felicidad, de amor, la soledad...)” (Silva Sánchez, 2020: 56).

Esta es, en suma, la desmitificación del mito: descomponer lo original para crear un contenido acorde con las situaciones actuales porque, en términos de Luis Iglesias Feijoo, “Bueno ha presentado con *La tejedora* la otra cara de un mito; encontró en la historia de Penélope una fuente de sugerencias latentes, que podían desarrollarse más allá de la superficie, ahondando en los significados” (1982: 110). Así sucede también en *Una extraña armonía*, concretamente, con el mito de Orfeo y Eurídice y su historia de la bajada a los infiernos y el amor más allá de la muerte.

3. El mito de Orfeo y Eurídice en *Una extraña armonía*

Si *La tejedora*, con la base de la historia de Penélope, profundiza en la intimidad de cualquier mujer que aguarde la vuelta de su marido tras la guerra, pero en la que inevitablemente aparecen sentimientos hacia otras personas, *Una extraña armonía* explora la idea del regreso del amor después de la separación, pero no desde la perspectiva del amor romántico o ideal, sino desde una más realista: Marina se arrepiente de su comportamiento hacia Pablo, quien decide dejar todo e instalarse en El Sótano, y va tras él pidiéndole perdón y ofreciéndole estar unidos de nuevo, ahora como un matrimonio. Este es el pilar fundamental sobre el cual se establece el paralelismo, lo cual no quiere decir que Buero no haya alterado algunos aspectos que dotan a esta historia de amor de la vigencia y la vitalidad necesarias dado que “Buero ahonda en estos mitos mostrando facetas desconocidas de los personajes, nos ofrece otra lectura diferente [...] demostrándonos la pervivencia del mito en el siglo XX y su eficacia actual” (Franco Durán, 1990: 313).

La primera diferencia con respecto al mito, y la más evidente, son los papeles: Orfeo es Marina, mientras que Pablo es Eurídice. La explicación es similar a la función de Penélope como referente de cualquier mujer en su situación, pues Orfeo puede ser una mujer arrepentida que quiera recuperar a su amante perdido por sus errores del pasado, en tanto en cuanto Eurídice representaría a cualquier hombre víctima de una relación tormentosa y que ha visto su vida acabada a causa de esa ruptura. Todo responde, de nuevo, a la intención última de mantener viva la esencia de los mitos y de su aplicación a cualquier situación similar, independientemente del tiempo o el lugar donde ocurran. Buero lo explica en los siguientes términos:

Son un modo de respetar en el fondo no respetando en la forma. Es decir, el hecho de haber convertido la anécdota de Medea en la historia de una indígena que nos traemos de América es una de las cosas, en mi opinión, más felices e inteligentes del montaje; pero, justamente, no para deformar, no para falsificar la idea de Séneca, sino para seguirla de una manera viva y no mecánica. (Buero, 1994e: 766-767)

Que Orfeo sea una mujer y Eurídice un hombre no es baladí ni debe pasarse por alto, pues es la propuesta del autor para mantener “de una manera viva y no mecánica” todas las implicaciones de la leyenda. Junto con la ambientación en ese café-teatro de mala muerte durante 1956, es la forma de establecer que este mito en concreto no es algo único y limitable a la Grecia clásica, sino que no es ajeno a las vivencias y vicisitudes de la sociedad del momento.

Atendiendo al libro décimo de las *Metamorfosis* de Ovidio, Eurídice murió mordida por una serpiente —“mientras la recién casada [Eurídice] [...] encontró la muerte

al sufrir la mordedura de una serpiente en el talón” (Ovidio, 2019: 175)– y Orfeo decide ir al inframundo, descrito como “el repulsivo reino de las sombras” (Ovidio, 1964: 172), para dirigirse a Hades y Perséfone, las “divinidades del mundo situado bajo tierra, al que venimos a caer cuantos somos engendrados morales” (Ovidio, 1964: 172), y cantarles con su lira la súplica y el deseo de traer de vuelta a la vida a su esposa. Los dioses terminan cediendo con una condición: que él no puede mirar para atrás cuando estén saliendo. Sin embargo, Orfeo, a las puertas del mundo de los vivos, “por temor a que ella desfalleciese, y ansioso de verla, volvió [...] los ojos, y en el acto ella cayó de nuevo al abismo” (Ovidio, 1964: 173). ¿Cómo se manifiesta esta circunstancia en el texto dramático?

En primer lugar, cabe pensar que la serpiente es encarnada también por la propia Marina, más concretamente en las erróneas decisiones que tomó en su juventud, cambiando a Pablo por Julián, y haciendo que este, destrozado, terminase en El Sótano, tal y como ella misma reconoce:

MARINA.– [...] He sido muy culpable, ya lo sé. Y quizá la causante de que tú hayas venido a parar a este horror... Sé generoso y perdóname. Déjame salvarte ahora. Déjame rescatarte de esta miseria para la alegría de entonces. (Buero, 1994f: 647)

Ese sentimiento de culpa supone otra innovación del mito, porque a Orfeo le mueve el amor –“Yo quise ser capaz de soportarlo, y no negaré que lo he intentado; el Amor ha vencido” (Ovidio, 1964: 172) –, pero es más bien un sentimiento tópico e idílico, en tanto en cuanto en Marina son realistas, buscan reparar sus fallos. Tal y como sucedía con *La tejedora*, en la cual “Penélope, ejemplo de fidelidad, es transformada en una mujer que no desea a su marido [...] y está dispuesta a construir una nueva realidad al lado de otro hombre” (Franco Durán, 1990: 313), es decir que supone un alejamiento de la heroína del mundo mítico para acercarla al humano por enamorarse de otro hombre en ausencia de su marido, Marina es la figura de un Orfeo que ha obrado mal “matando” emocionalmente a su Eurídice y que, una vez ha sido consciente de sus errores, toma la decisión de pedirle perdón y darse una segunda oportunidad, expresándolo de la siguiente manera:

MARINA.– (*Se levanta despacio, muy emocionada también.*) Soy viuda desde hace dos años, Pablo. Y lo que te propongo (*Le tiembla la voz.*) No es ninguna aventura vulgar. (*Un silencio.* PABLO la mira y pasea, nervioso, mientras enciende un cigarrillo. Al cabo, se detiene a su lado.)

PABLO.– La vida está llena de ironía. (*Expele el humo de su cigarrillo.*) Quieres que me case contigo...

MARINA. – (*Con ardor.*) Sí.

[...]

PABLO. – Pero, ¿me quieres?

MARINA. – (*Baja la cabeza.*) Siempre te he querido.

PABLO. – (*Insidioso.*) Se trata entonces de una reparación... Una reparación en la que has pensado durante años. Incluso en vida de tu marido. (Buero, 1994f: 646)

Con esta proposición, Marina pretende subsanar el abandono, con su correspondiente daño emocional, en el que sumió a Pablo y lo que le motivó a visitar “las callejuelas de peor fama de la ciudad” (Buero, 1994f: 623), donde emprendió su negocio de café-teatro. El encuentro entre los amantes, que a primera vista pudiera parecer casualidad, es, pues, algo planeado por ella, que sabe perfectamente dónde encontrar a su expareja y va a buscarla:

PABLO. – (*Se acerca, lento, y se sienta a su lado.*) Marina, dime la verdad: ¿has venido al «Sótano» casualmente o sabías que me ibas a encontrar?

MARINA. – (*Lo mira, enigmática.*) Podría mentirte. Pero no quiero mentirte a ti. Lo sabía. (Buero, 1994f: 646)

Convirtiéndose así El Sótano en un trasunto del inframundo, que no en balde es una planta subterránea, de matices infernales. De hecho, existen referencias al “heterogéneo público que el diablo les depara”; “[...] Macario: *un pobre diablo de edad indefinida y rostro marchito*.”; (Buero, 1994f: 624-625), o Marina misma lo cataloga como tal: “[...] que he bajado hasta tu infierno... por amor a ti...” (Buero, 1994f: 671), a lo que conviene añadir la descripción del ambiente:

«El Sótano» es húmedo y está mal ventilado. Por sus muros y bóvedas [...] pintores de brocha gorda con veleidades museales trazaron horrendas y negruzcas escenas, con fingidos marcos igualmente pintados, de una ingenua mitología, entre báquica y erótica, degradada por el vino peleón [...] entre llamas sulfurosas y risas de diablos peludos, [...] y también algún que otro sonriente esqueleto con sombrero de copa, puro en la boca y bota en la mano.

[...]

(*El telón se levanta sobre un ambiente cargado de humo y bullicio.*) (Buero, 1994f: 623-625).

Pues, en efecto, el entorno infernal que plantea Buero se asemeja, aunque con otros términos, a las “negruzcas escenas” del inframundo ovidiano:

Desapacibles reinos de las sombras [...] lugares llenos de temor [...] inmenso caos [donde] lloraban las almas exangües; Tántalo cejó en su intento de coger el agua fugitiva [...]

entre sombras recién llegadas [...] del valle del Averno [...]. Emprenden [Orfeo y Eurídice] un camino empinado a través de los mudos silencios, escarpado, oscuro, sembrado de espesa negrura (Ovidio, 2019: 176-177)

En relación con el canto de Orfeo y la pérdida de Eurídice, en lugar de una relación lógica de sucesos y separables en unidades narrativas –Orfeo canta, Hades y Perséfone le conceden a Eurídice, caminan por el inframundo hasta llegar al final, él se da la vuelta, ella desaparece–, se comprueba cómo muchas de las intervenciones de Marina responden a su intento de que Pablo regrese, al mismo tiempo que dan pie a la decisión final de este de permanecer en El Sótano. Con todo, habrá una marcada evolución de sus palabras, pasando casi de la humildad y la sencillez a la más absoluta soberbia; en un principio, Marina apela al pasado feliz que vivieron, a una parte emocional del recuerdo:

MARINA.– (*Dulce.*) A mí me gustaría... En otro tiempo nos hemos... importado mucho.

PABLO.– (*Sonríe, tranquilo al parecer.*) Fue otro tiempo.

MARINA.– Pero no muy lejano.

[...]

MARINA.– (*Se levanta despacio, muy emocionada también.*) Soy viuda desde hace dos años, Pablo. Yo lo que te propongo (*Le tiembla la voz.*) no es ninguna aventura vulgar.

[...]

PABLO.– Pero, ¿me quieres?

MARINA.– (*Baja la cabeza.*) Siempre te he querido. (Bueno, 1994f: 645-646)

Por sus palabras, que aluden a un pasado feliz y pleno, o por sus acciones suaves y sentidas como se ve en el “Dulce” de la acotación, expresa un interés por avivar una llama apagada, configurándose esto como el punto central de su ofrecimiento: retornar a ese pasado en el que todavía estaban juntos a través de esas segundas nupcias citadas previamente. Confía y guarda la esperanza de que Pablo la siga queriendo; por este motivo, comienza tan amable, con suavidad y delicadeza en sus acciones (“se levanta despacio”, “baja la cabeza”...). La tensión surge en cuanto Pablo declina su oferta:

MARINA.– Procura comprenderme... (*Le toma suavemente de un brazo.*)

PABLO.– (*Fuerte.*) ¡Si te comprendo! Te comprendo mejor que tú misma. (*Se desprende con brusquedad. Ella retrocede, alterada.*) Tratas de ganar todas las bazas. Primero me dejas a un lado y ganas la más importante para ti: riquezas, fincas, coches, comodidad... ¡Vida fácil! Luego se te muere el marido y discurre que, al fin y al cabo, ya no se pierde nada sustituyéndolo conmigo... (*Pasea.*) Mucho has tardado. Proponerme en estos años una aventura vulgar hubiera sido más noble. Por lo menos, corrías el riesgo de perder todo eso. (Bueno, 1994f: 646-647)

La negativa del protagonista desencadena la *hybris*, esa soberbia que provoca a los personajes caer en la desmesura, lo que hará a Marina cambiar el tono hacia uno más agresivo. Así se percibe en el siguiente fragmento, cuando comienza a mostrarse algo distinta a como apareció en las citas anteriormente reproducidas:

MARINA.— [...] Crees encontrarte a gusto entre estos seres despreciables solo porque han llegado a ser para ti los tristes sustitutos de una familia... Del hogar verdadero que no tienes... y que yo ahora puedo darte. (*Se acerca y lo abraza, impulsiva. Él la aparta sin brusquedad, pero con decisión.*) ¡Me rechazas!... (*Colérica.*) ¡Me rechazas! En nombre de tu gran mentira, me rechazas. (*Ríe.*) [...] Te salvaré a tu pesar, Pablo. Te demostraré que sólo te has refugiado aquí por huir de ti mismo... y de mi recuerdo. Hasta pronto (Buero, 1994f: 651-652)

La esperanza inicial de recuperar su relación se trunca. Orfeo rescata a Eurídice por amor, pero en Marina ya no hay eso, sino que habla el orgullo de querer conseguir otra vez a Pablo, lo que añade una arista más al tipo de relación sentimental que propone Buero en esta desmitificación: un amor dolorido y que quiere rectificar, pero también un amor insolente y arrogante, principal motivo de las rupturas sentimentales. Y este giro en la personalidad de Marina traerá consecuencias en su canto. Orfeo argüe una petición con la que “por primera vez se empaparon en lágrimas las mejillas de las Euménides, vencidas por la canción; ni la real esposa [Perséfone] ni el que reina en lo profundo [Hades] pueden resistirse a sus peticiones” (Ovidio, 2019: 177), no así Marina, quien termina atacando directamente al amor que hubo, algo que Pablo jamás pudo olvidar, a pesar del tiempo:

MARINA.— (*Sonríe.*) Si está clarísimo... ¿O has olvidado aquella canción que decidimos hacer nuestra? (*Él desvía la mirada. Ella se acerca.*) Aquella canción que yo aprendí a tocar por complacerte. ¡Aquella romanza lenta y melancólica, en la que quisiste ver como un signo de nuestro cariño!... (*Él baja la vista*) Te acuerdas. Claro que te acuerdas. [...] Porque tu último secreto es ese: ¡que me quieres! (*Él la derriba sobre una silla.*) ¡Me quieres, Pablo, me quieres! (Buero, 1994f: 668-669)

Cabe indicar que Orfeo enamora a Eurídice gracias a las melodías que tocaba con su lira, por lo que no es insignificante el chantaje emocional que aquí inicia Marina aluda a una canción que aprendió a tocar para su novio, deduciéndose una alusión directa a la historia mitológica. Y será esta misma canción, ya al final del segundo acto, la que desencadene el error fatal que impide que Pablo se vaya con ella:

MARINA.— Todo ha sido un mal sueño, Pablo. [...] Una pesadilla de años... Pero estás despertando ya para la alegría y la hermosura del mundo. Yo te las traigo: y con ellas,

la verdadera armonía que siempre has buscado... [...] y que solo conmigo podrás encontrar... en el amor. [...] La vida es dulce y nos tenía reservado este dulce milagro... Este milagro de nuestra felicidad que vuelve con sus esperanzas, sus alegrías..., con nuestra verdadera canción. [...] (*Victoriosa, con una dulce risa que le come las palabras.*) ¡Nada de eso existe! Donde estemos tú y yo, solo tú y yo existimos. Y nuestra canción. (*Ataca el primer acorde. La romanza se eleva, pura y melancólica, dignificando el cascado piano donde se tocaran tantas piezas deleznales.*) [...]

PABLO.— (*Musita.*) ¡Condenada mujer! (*Y la besa furiosamente, con un beso que es casi una agresión. Ella se levanta y lo rodea con sus brazos. Por unos segundos, permanecen estrechamente unidos. Al fin él se separa, agitado, y cierra con un golpe seco la tapa del piano. Sus ojos no denotan amor, sino fría rabia: una casi absoluta hostilidad.*) (Bueno, 1994f: 688)

Orfeo, por impaciencia e impulsividad, mira hacia atrás físicamente, en tanto que Marina no. Mirará, efectivamente, hacia atrás, pero en el sentido temporal, esto es, al pasado feliz que tuvieron juntos. Tocaré su canción para liberarle de El Sótano y que de este modo alcance a comprender que su destino es estar con ella, de la misma manera que Orfeo tocaba la lira para explicarles a Hades y Perséfone que el lugar de Eurídice era el reino de los vivos. Pablo oirá sus palabras, tendrá un momento de flaqueza al reconocerle que, en efecto, aún la ama, pero pronto recobraré el sentido y, como Eurídice, se alejará de ella para no salir del reino de los muertos. Finalmente, Marina terminará como Orfeo, desolada, “tan aturdid[a]” (Ovidio, 2019: 178), frustrada por no cumplir su misión y sin querer irse del inframundo, teniendo que ser expulsada por Jacinto, quien será reflejo de Caronte, el barquero de la Estigia, que ha traído y sacado a su amiga de ese lugar:

PABLO.— (*A JACINTO.*) Llévesela, usted que no tiene exigencias. Yo todavía las tengo. [...]

MARINA.— (*Con infinito dolor.*) [...] Adiós. (*Sale por el fondo, con la cabeza baja, seguida de Jacinto.*) (Bueno, 1994f: 692)

En último lugar, pero no por ello menos importante, se ha de destacar una última modificación en el planteamiento de Bueno: Eurídice es capaz de tomar una decisión en esta historia. En el mito recogido en las *Metamorfosis*, no interviene, yéndose pasivamente con Orfeo al mundo de los vivos, “[y] al morir por segunda vez no emitió queja alguna de su esposo (¿de qué se iba a quejar, sino de haber sido amada?)” (Ovidio, 2019: 178). Bueno Vallejo reformula este aspecto creando la posibilidad de que Eurídice, por muy enamorada que estuviera, quizá no querría nunca marcharse porque ha descubierto un mundo donde prima la verdad por encima de todas las cosas y no hay pretensiones de fingir algo que no se es. Sirva este diálogo como ejemplo:

MARINA.— ¿De veras? Pero entonces, ¿por qué sigues aquí?

PABLO.— Aquí lo he visto todo muy claro.

MARINA.— ¿La verdad de la vida a que te refieres?

PABLO.— La verdad de la vida, frente a tu mundo de mentiras y comodidades. (Buero, 1994f: 648).

Más adelante, Pablo reconocerá que, en efecto, anhelaba con todas sus fuerzas su regreso, pero ya anticipa a Marina que no va a abandonar El Sótano, porque solo en ese lugar se accede al conocimiento de la verdad absoluta de la existencia humana, y salir de ese círculo, es decir, regresar al exterior, provocaría la recaída en la construcción de esa máscara protectora frente a la sociedad y sus agresiones. Llevando El Sótano a términos míticos, cabe afirmar que en el inframundo todos son iguales, todos comparten una misma verdad, mientras que el mundo de los vivos es ese “amargo y cruel” (Buero, 1994f: 689), sin piedad ni amor. En consecuencia, a esta desmitificación del mito que abarca el amor entendido como arrepentimiento y orgullo, por ende, realista y no romántico, hay que añadir las diferencias entre los miembros de la pareja, a veces solucionables, otras, imposibles de superar. El autor plantea la ruptura sentimental por la oposición de ideas o procedencias: Orfeo y Eurídice se originaron en el mundo de los vivos, pero uno se quedó en él y el otro acabó en el de los muertos; de la misma forma, Pablo terminó en El Sótano, en el mundo de los muertos, y Marina sigue en el exterior, con los vivos. Se explora así la incompatibilidad entre los puntos de vista de ambos personajes y sus resultados, no ajenos a sus respectivos orígenes sociales dado que, como señala la propia Marina, Pablo “siempre [fue] un tipo desconcertante y raro” (Buero, 1994f: 645) y ella, en cambio, “la sensata burguesita” (Buero, 1994f: 645-646).

4. Conclusiones

En 1956 la escena española se encontraba en un estado crítico debido al crecimiento y popularización de un teatro de baja calidad de la mano de autores igualmente anclados en las formas y argumentos tradicionales del drama de salón. Ante este marco, el actor Alberto Closas solicita a Antonio Buero Vallejo una obra con la que traer un soplo de aire fresco, así como también le permita conquistar las tablas españolas. De este modo aparece *Una extraña armonía* y su nueva lectura del mito de Orfeo y Eurídice, encarnados en los protagonistas, Marina y Pablo, y su historia realista del regreso del amor entre dos personas después de una ruptura.

Ahora bien, la innovación por parte del autor de *Historia de una escalera* no concluye aquí: desmitifica el mito, es decir, recupera la esencia de la leyenda y la

reescribe en otras formas, siendo el principal cambio la alteración del género, pues Marina actúa como el Orfeo que busca a su Eurídice, encarnada en Pablo. Sin embargo, este cambio, que responde a las intenciones del dramaturgo por recrearlo en su contexto actual, no escapa de la identidad de género y sus implicaciones, pues Marina tiene un único objetivo en esta vida: recuperar a Pablo del decrepito café-teatro que regenta en los peores barrios de la ciudad, y ante su negación experimentará una serie de emociones diferentes –pasará de la dulzura y la amabilidad hasta la angustia y el desamparo, pasando por la furia por ver herido su orgullo de mujer–. En cambio, Pablo, quien en ningún momento se muestra sentimental, actúa en función de su libre albedrío y elige no volver con ella, viviendo plenamente en su particular inframundo.

Bibliografía

- Buero Vallejo, Antonio (1983). *La tejedora de sueños*. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Madrid, Cátedra.
- Buero Vallejo, Antonio (1994a). “De rodillas, de pie, en el aire”. En Buero Vallejo, Antonio (1973). *Tres maestros ante el público*. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 197-211.
- Buero Vallejo, Antonio (1994b). “Comentario de *La tejedora de sueños*”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 352-363
- Buero Vallejo, Antonio (1994c). “Del quijotismo al «mito» de los platillos volantes”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 443-447.
- Buero Vallejo, Antonio (1994d). “El teatro en 1956”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 606-608.
- Buero Vallejo, Antonio (1994e). “Sobre *Medea* y la actualización de los clásicos”. En Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, Espasa-Calpe, 766-774.
- Buero Vallejo, Antonio (1994f). *Una extraña armonía*. Iglesias Feijoo, Luis y Paco, Mariano de (eds.). *Obra completa I. Teatro*. Madrid, Espasa-Calpe, 621-693.
- Buero Vallejo, Antonio y Soto, Vicente (2016). *Cartas boca arriba. Correspondencia (1954-2000)*. Edición de Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Fundación Banco Santander.

- Doménech, Ricardo (1993). *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid, Gredos.
- Franco Durán, M.^a Jesús (1990). “Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*”. En Cuevas García, Cristóbal (ed.). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona, Anthropos, 313-321.
- Iglesias Feijoo, Luis (1981). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- Iglesias Feijoo, Luis (1983). “Introducción”. En Buero Vallejo, Antonio. *La tejedora de sueños*. Edición de Luis Iglesias Feijoo. Madrid, Cátedra.
- Navarra Ordoño, Andreu (2010). “La Biblia y el teatro español de posguerra”. En Olmo Lete, Gregorio (dir.). *La Biblia en la literatura española, III. Edad Moderna*. Madrid, Editorial Trotta, 389-411.
- Ovidio (1964). *Metamorfosis. Vol. II (lib. VI-X)*. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona, Alma Mater.
- Ovidio (2019). *Metamorfosis. VI-X*. Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid, Gredos.
- Paco, Mariano de (1994). “*Las palabras en la arena*, pieza breve de Buero Vallejo”. En Paco, Mariano de. *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 133-139.
- Paco Serrano, Diana M. de (2005). “Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento”. En Vilches de Frutos, M.^a Francisca (dir.). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo. Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, 23-29.
- Ragué Arias, M.^a José (1992). *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Santos Cuesta, Miguel (2023). “*Una extraña armonía* (1956), una obra en los umbrales de la producción de Antonio Buero Vallejo”. *Archivum*, 73, 385-412.
- Silva Sánchez, Tomás (2020). “Por qué recurrir al mito según los propios dramaturgos: Unamuno, Pemán, Buero Vallejo”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 33, 45-60.

LOS TEATROS IBÉRICOS EN EL SIGLO XIX

IBERIAN THEATERS IN THE 19TH CENTURY

JORGE TOVAR SAHUQUILLO / FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO
Conservatorio de Valencia / Universitat de València

RESUMEN:

En el presente artículo se ha diseñado un mapa de los coliseos ibéricos más importantes que fueron edificados durante el siglo XIX. De esta manera, observamos la efervescencia teatral en España y Portugal, además de establecer una cierta jerarquía de los mismos.

Es necesario precisar que muchos de estos teatros fueron construidos, por lo que a los españoles respecta, durante el reinado de Isabel II, navegando al ritmo de las desamortizaciones de los gobiernos progresistas isabelinos.

PALABRAS CLAVE:

Teatros, siglo XIX, España, Portugal.

ABSTRACT:

In this article, a map of the most important Iberian coliseums that were built during the 19th century has been designed. In this way, we observe the theatrical effervescence in Spain and Portugal, in addition to establishing a certain hierarchy of them.

It is necessary to specify that many of these theaters were built, as far as the Spanish respect them, during the reign of Isabel II, navigating to the rhythm of the confiscations of the progressive Elizabethan governments.

KEY WORDS:

Theaters, 19th century, Spain, Portugal.

CONTEXTO HISTÓRICO

1. Rasgos generales de la monarquía de Alfonso XII. La restauración

Alfonso XII nació en el Palacio Real de Madrid el 28 de noviembre de 1857. El triunfo de la Revolución de 1868 le obligó a exiliarse en París, junto con su madre, Isabel II, y el resto de la Familia Real. El Sexenio Democrático contó con un inesperado eco europeo, y los acontecimientos del mismo tuvieron una inmediata repercusión

sión internacional. De acuerdo con Joaquín Maurín, la revolución española de 1868 puede considerarse como un eco epigonal de las revoluciones europeas de 1848.

Durante los años de exilio, Alfonso XII completó su formación académica y militar en París, Viena y la localidad inglesa de Sandhurst. En 1870, su madre, Isabel II, abdicó en favor suyo, presionada por Antonio Cánovas del Castillo. Fue precisamente este político malagueño el factótum de la elaboración del ideario político de la Restauración de la monarquía borbónica que, a la postre, alzaría al trono a Alfonso XII. Cánovas redactó el Manifiesto de Sandhurst en la academia militar inglesa homónima, el 1 de diciembre de 1874. En este manifiesto ya se apelaba al deseo de estabilidad política y de entendimiento social, que fueron en adelante criterios fundamentales restauracionistas: (lo único que inspira ya confianza en España es una Monarquía hereditaria y representativa, mirándola como irremplazable garantía de sus derechos e intereses desde las clases obreras hasta las más elevadas).

En opinión de Manuel Espadas Burgos, el programa restaurador se movió dentro de unas coordenadas europeas: La cuestión Hohenzollern, planteada con la aparición de la candidatura prusiana al vacío trono español y mantenida su presencia durante el Sexenio; la repulsa europea al régimen republicano y el sesgo favorable al reconocimiento del régimen español, iniciado por la Alemania de Bismarck tras el golpe de Pavía; la evolución política de Francia, desde la “humillación” de 1870, aislada y abatida, al comienzo de los movimientos de “regeneración”, asilo de la monarquía destronada, cómodo exilio de emigrados españoles que en las ciudades de la frontera pirenaica tuvieron amplio campo para la intriga; refugio del pretendiente carlista, cuyos seguidores contaron con la benevolencia de los prefectos franceses para llevar a cabo sus operaciones guerrilleras sobre las regiones del norte de España; el legitimismo del estado austriaco, a cauta distancia con el compromiso con el movimiento Alfonsino, mientras Viena era residencia estudiantil del príncipe Alfonso, pero con simpatías no disimuladas hacia el carlismo español.

La inestabilidad de la situación política española favoreció el arribo de la Restauración borbónica de Alfonso XII: las guerras carlistas y el conflicto cubano aún seguían en curso; las Cortes de la I República Española fueron disueltas el 3 de enero de 1874 por el general Manuel Pavía, Capitán General de Castilla la Nueva, ocupando el Congreso de los Diputados, para impedir que el eldense Emilio Castelar fuera desalojado del gobierno; y la llegada de la Dictadura de Francisco Serrano, en la “República Unitaria”. El 29 de diciembre de 1874, el general Arsenio Martínez-Campos Antón forzó los acontecimientos al proclamar en Sagunto a Alfonso XII como Rey de España, ante los alfonsinos valencianos.

El riojano Práxedes Mariano Mateo Sagasta y Escolar, jefe del Partido Constitucional y que luego fundaría el Partido Liberal en 1880, era el Presidente del Consejo

de Ministros. Sagasta aceptó bien pronto el regreso de la monarquía borbónica, y ésta se formalizaría el 13 de enero de 1875.

El reinado de Alfonso XII fue breve, pues duró tan solo una década. El 25 de noviembre de 1885, cuando faltaban tres días para que el monarca cumpliera sus 28 años, falleció en el Palacio de El Pardo de Madrid, víctima de la tuberculosis. Durante la monarquía de Alfonso XII se heredaron dos problemas fundamentales. Por un lado, la guerra carlista. Se propone para su solución una doble política, en cierto sentido heredada de los Reyes Católicos para someter a la levantisca nobleza castellana en el último cuarto del siglo XV, y que combinaba medidas enérgicas con negociaciones políticas. En el caso que nos ocupa, el general Arsenio Martínez-Campos Antón aportó la solución militar, que contó incluso con la participación del propio monarca, quien acudió al frente para mandar las tropas. La campaña militar finalizó victoriosamente para el ejército real en febrero de 1876. Por otro lado, la negociación. Así, se concedieron a las diputaciones vascas y la navarra el célebre Concierto Económico: a cambio de negociar las aportaciones económicas de las provincias vascas y de Navarra a la Hacienda Pública durante cada sexenio, aquellas debían contribuir con un cupo determinado a las quintas militares anuales.

El segundo problema es la Guerra de Cuba. De nuevo, el general Arsenio Martínez-Campos Antón alcanza la Paz de Zanjón en 1878, donde se hacen ciertas concesiones a los cubanos insurrectos. Pero, la falta de respeto a este acuerdo será lo que haga que este general abandone el campo político conservador para unirse a los liberal-fusionistas. Es necesario agregar que el insurgente cubano Antonio Maceo prolongó durante algún tiempo más las hostilidades.

Aunque la Constitución Española de 1876 hizo una declaración de derechos individuales muy progresista, calcada de la Constitución de 1869, Cánovas ideó el sistema turnista: la alternancia en el gobierno de los dos partidos dinásticos; el Partido Conservador del político malagueño y el Partido Liberal de Sagasta. El sistema turnista dejaba al monarca el papel de árbitro, pues nombraba a los ministros y al Presidente del Gobierno. Cuando el rey consideraba que un gobierno estaba agotado llamaba al líder del otro partido dinástico y le encargaba formar gobierno. Además, le entrega el decreto de disolución de las Cortes. Por consiguiente, convocaba elecciones. Estas elecciones eran supervisadas por el Ministro de Gobernación del nuevo gobierno, quien da las instrucciones al gobernador civil de cada provincia, y este a los caciques locales, con el fin de alterar el resultado de las elecciones y resulte ganador, así, el partido a quien le corresponde el turno. De esta forma, el gobierno cuenta con la doble confianza, del Rey y de las Cortes, y puede ejercer el poder sin problemas. Los gobiernos de la Restauración se mantendrán sobre este pucherazo constante, sobre todo a raíz del sufragio universal masculino de 1890. El turnismo

se basa, pues, en una suerte de equilibrio entre fuerzas contrapuestas. Aunque las primeras Cortes de la Restauración fueron elegidas por sufragio universal, el 28 de diciembre de 1878 se reimplantó un sufragio restringido, censitario. El derecho al voto se reservó para los varones mayores de 25 años que pagaban una cuota mínima de 25 pesetas al año por contribución territorial. Tan solo 850.000 electores figuraron en el censo electoral. Como ya hemos apuntado, este sistema electoral fue modificado en 1890, pero sin resultados efectivos que no llegaron a alterar el orden turnista establecido. Los caciques ejercían una función mediadora entre la sociedad rural y la administración. En ese sentido, sería más apropiado hablar de clientelismo o patronazgo; Una manera de proceder muy pragmática que articulaba un constitucionalismo urbano con una sociedad rural.

La monarquía de Alfonso XII supuso un periodo de prosperidad económica, beneficiada por la paz política del país. Fue una época dorada para la banca española. La red ferroviaria española se fue extendiendo por todo país. El comercio exterior fue muy activo: Bilbao se convirtió en un referente de la industria siderúrgica, gracias a las inversiones británicas, y exportaba elevadas cantidades de hierro, al tiempo, se desarrolló la minería asturiana; la epidemia de filoxera en Europa ayudó a las exportaciones de vino español, andaluz, riojano y manchego; otro tanto puede decirse de las ventas al exterior del aceite andaluz y los cítricos valencianos. La Exposición Universal de Barcelona, celebrada en 1888, fue un magnífico escaparate mundial del desarrollo económico que estaba viviendo el país. El desarrollo económico mejoró las condiciones de vida de las clases medias. Una consecuencia de ello es el auge de la zarzuela, sobre todo tras la alternativa que supuso el teatro por horas. Es probable que la ópera también se viese beneficiada, aunque en menor medida.

El proletariado sufrió un desengaño con los políticos del Sexenio Democrático. En 1868 llegó a España el anarquista Giuseppe Fanelli, directamente enviado por Bakunin. Poco después, Karl Marx enviaba a su yerno, Paul Lafargue, introductor del socialismo marxista. Este semillero germinó en la creación de un conjunto de organizaciones y movimientos políticos que pretendían alterar el orden turnista de la Restauración Alfonsina. En 1879 Pablo Iglesias fundó el Partido Socialista Obrero Español. Dos años después, en 1881, se establecía el sindicato anarquista Federación de Trabajadores de la Región Española, ilegalizado luego tras una serie de atentados en 1883. Ya fallecido Alfonso XII, en 1888, se creaba la Unión General de Trabajadores.

2. Alfonso XII y las cantantes de ópera. El Teatro Real, un espejo de conducta social.

Alfonso XII se casó en primeras nupcias con su prima hermana María de las Mercedes de Orleáns, el 23 de enero de 1878, en contra de la voluntad de su madre Isabel II; pero esta primera esposa falleció el 25 de junio del mismo año. El monarca se avino entonces a buscar un matrimonio políticamente correcto, encontrando por mediación de Augusto Conte una de las pocas damas disponibles entre las familias reales católicas: María Cristina de Habsburgo-Lorena, hija de la Archiduquesa Isabel de Austria y sobrina del Emperador Francisco José. Se entrevistó con María Cristina en Orleáns e inmediatamente después contrajo matrimonio, el 29 de noviembre de 1879. Pero el monarca encaminó su pasión amorosa hacia una antigua conocida: la cantante de ópera española Elena Nicolasa Sanz y Martínez de Arizala, una diva de gran belleza escultural. Benito Pérez Galdós, el magno novelista grancañario, retrató a la diva en los siguientes términos: <Moza espléndida, admirablemente dotada por la Naturaleza en todo lo que atañe al recreo de los ojos, completando así lo que Dios le había dado para el goce y encanto de los oídos>. Alfonso XII había tratado a la soprano castellanense durante su adolescencia en Viena. Se había reencontrado con ella en Madrid, poco antes de sus primeras nupcias, en una temporada de ópera en la que Elena Sanz cantó “La Favorita” de Donizetti. La castellanense tuvo tres hijos. El primero, Jorge, cuya paternidad no fue revelada. Posteriormente, tuvo dos vástagos varones más, con Alfonso XII: Alfonso, nacido en 1880, y Fernando, que vino al mundo al año siguiente. Aunque perseguida y vejada por la reina María Cristina, Elena Sanz recibió una asignación mensual de 5000 pesetas para la manutención de sus hijos; Toda una fortuna para la época. De acuerdo con el doctor Enrique Llobet Lleó, Alfonso XII mantuvo también una relación amorosa posterior con la cantante Borghi-Mamo, apodada La Biondina, probablemente Erminia (1855-1941), hija de Adelaide (1829-1901), quien también era cantante. Ante la amenaza de la reina María Cristina de regresar a Austria, el Gobierno, presidido por Cánovas, intervino expulsando de España a la cantante italiana, quien, sin embargo, regresaría dentro de una gira artística.

La desordenada conducta amorosa del monarca encontró en las funciones de ópera del Teatro Real un coliseo en donde los grupos sociales se observaban de cerca, manteniendo la distribución jerárquica de las localidades, y en donde el palco real no disimulaba unas pautas de comportamiento que influían en el talante desenfadado de la sociedad Alfonsina. Un espejo social. Así lo describe Isabel Margarit: el Madrid de Alfonso XII fue el de los salones aristocráticos y la ópera, el de los toros y la zarzuela, el del café, el teatro retórico y las castizas verbenas. Un mundo

socialmente injusto pero bienhumorado, en el que corría el dinero aunque extensas capas de la población seguían sumidas en la miseria. La alta sociedad mostraba su lujo en palacetes y carruajes, en joyas y atuendos, en fiestas y tertulias de salón, en almuerzos (...) y veladas de ópera. Las grandes noches del teatro Real fueron uno de los fenómenos más emblemáticos del reinado de Alfonso XII. Tan importante como el espectáculo representado en el escenario era el oficiado en la propia sala. El público del “paraíso” admiraba la elegancia de los que ocupaban las “butacas”. Estos, a su vez, no perdían detalle de los palcos laterales, gracias a los implacables gemelos, que seguían y perseguían amores secretos, intrigas políticas o maniobras financieras. Capítulo aparte merecía el palco real. Desde los tiempos de Isabel II, aquel espacio congregaba la atención de toda la sala. Con Alfonso XII, la curiosidad popular iba a vivir noches gloriosas, dada la debilidad del monarca hacia las bellas cantantes.

Durante el reinado de Isabel II, el impulso a la construcción de teatros y la efervescencia del teatro lírico, la ópera, sobre todo, llegó desde las propias instancias áulicas. Quizás convenga recordar aquí que la soberana cantaba ópera durante su juventud y primera madurez. Actuaba en el Teatro de Los Caños del Peral, el recinto palaciego que sirvió como precedente del Teatro Real. El repertorio de Isabel II se nutría con compositores belcantistas: Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti. La burguesía liberal, por su parte, prefería la zarzuela, pero también apostaba por el teatro lírico. Pero es que, incluso, los sectores de población más humildes se daban cita en los coliseos más modestos, aquellos asequibles a sus bolsillos. En este sentido, quisiéramos manifestar que compartimos las tesis de Xavier Torredadella Flix cuando afirma que la cultura popular se manifestaba en teatros, agrupaciones de corales y musicales, asociaciones de baile, círculos recreativos, literarios, científicos y artísticos, sociedades filantrópicas y de beneficencia y, también, en sociedades gimnástico-deportivas (Torredadella, 2020).

Por otro lado, contemplando ahora el fenómeno en su conjunto, es justo reconocer que la producción teatral fue considerable, dando a luz a millares de piezas de uno a cuatro actos (Serrano, 2010).

Esta situación perduró durante el reinado de Alfonso XII. El Madrid alfonsino fue el de los salones aristocráticos y la ópera, el de los toros y la zarzuela, el del café, el teatro retórico y las castizas verbenas (Llobet, 2012).

La vida teatral lírica ibérica, que adquirió un gran desarrollo, habría sido impensable si no se hubiesen construido una gran cantidad de teatros gracias a las *desamortizaciones* llevadas a cabo por los gobiernos liberales. Merced a estos recintos se creó un circuito ibérico con una jerarquía por donde transitaban las compañías líricas de ópera y zarzuela. En la citada jerarquía eran los nodos principales el Teatro Real de Madrid, el Liceo de Barcelona y el Teatro San Carlos de Lisboa. Los restantes

coliseos navegaban al par de las temporadas teatrales en esos tres grandes recintos, nutriendo los espectáculos del resto de los escenarios. Es lo que hemos denominado *el circuito ibérico*. (Bueno, 1997: 115).

Comencemos, en primer lugar, por el Teatro Real. El 7 de mayo de 1850 el ministro Luis José Sartorius, Conde de San Luis, por orden de Isabel II, firmó la Real Orden para exigir finalizar las obras del Teatro de Oriente. Transcurrido un semestre, el coliseo regio fue, por fin, finalizado. Pero las prisas son malas compañeras de viaje. Joaquín Turina, abundando en este asunto, relata que la premura y los ahorros en materiales y jornales harán resentirse al Teatro Real durante toda su vida: “Prácticamente en cada tormenta que descargaba sobre Madrid se producían daños en el edificio, alguna vez se llegaron a suspender las representaciones. Todo por una tormenta”. (Turina, 1997: 71).

En medio de estas urgencias se produjo la dimisión del arquitecto del madrileño teatro, Custodio Teodoro Moreno. La reina Isabel II dictó entonces una Real Orden para elevar al aparejador al frente de las obras, Francisco Cabezuelo, a la categoría de arquitecto, regalándole por consiguiente el título. (Turina, 1997:73).

La inauguración del Teatro Real tuvo lugar el 19 de noviembre de 1850, onomástica de la reina Isabel II. El regio coliseo disponía de 2800 localidades: 500 en el patio de butacas, 1100 en los palcos y 1200 en el paraíso. La iluminación se realizó con lámparas de gas.



Teatro Real (Madrid). Fachada Principal. J. Laurent y Compañía Madrid.

Dado que algunos de estos teatros tenían sobre todo una proyección lírica, no sería justo dejar en el olvido al matritense Teatro de la Zarzuela. Fue inaugurado el día 10 de octubre de 1856, con ocasión del vigésimo sexto cumpleaños de la reina Isabel

II. La Sociedad Lirica Española fue la promotora de su construcción, deseosa de poseer un recinto escénico que albergase las funciones de zarzuela. Los arquitectos fueron Jerónimo de Gándara y José María Guallart, quienes tomaron como modelo el Teatro Alla Scala de Milán.



Teatro de la Zarzuela. Fachada principal. Madrid. Zarzuela.net.

Por otra parte, el origen del Gran Teatro del Liceo de Barcelona estuvo remotamente vinculado a las milicias nacionales, más proclives al Partido Progresista en su soldadesca, mientras que en los mandos existían militares sensibles al Partido Moderado-, durante el régimen isabelino. El 8º Batallón de la Milicia Nacional, radicado en Barcelona, con el ánimo de recabar fondos para sus armamientos militares, organizó bailes en el local mismo del cuartel, un convento expropiado a las monjas de Montesión en 1835. “Estas actividades dieron un salto cualitativo al ofrecer funciones teatrales para 600 espectadores en el propio local militar. Así nació el Teatro de Montesión, luego rebautizado como Liceo Filarmónico-Dramático”. (Alier, 1991: 11). Este se amplió con la creación de un conservatorio de música, además de dedicarse a la enseñanza de aquellas materias relacionadas con la actividad teatral: canto, declamación, lengua española y lengua italiana.

El comandante del 8º Batallón de la Milicia Nacional, Manuel Gibert, tuvo un papel destacado en la financiación del nuevo Liceo y se le reconoció como primer padre del coliseo en sus principios. Fue el arquitecto Miquel Garriga i Roca quien presentó el proyecto definitivo, comenzando las obras del Liceo de Barcelona el día 11 de abril de 1845. Con el retorno de los moderados al poder, las monjas del antiguo convento de Montesión lograron la restitución de su propiedad, por lo que el Liceo hubo de trasladarse a su emplazamiento definitivo. (Alier, 1991: 15).

El Gran Teatro del Liceo de Isabel II fue inaugurado el 4 de abril de 1847. La capacidad inicial del Liceo estaba pensada para 3500 personas; por tanto, 700 localidades más que las que albergaba el Teatro Real de Madrid.



Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Fachada Principal. Observatorio de Espacios Escénicos.

El Teatro Principal de Valencia se inauguró el 24 de julio de 1832. Su último arquitecto fue Juan Marzo Pardo. El aforo original era de 1226 localidades. Pero en 1840, este coliseo valentino llegó a acoger a 1871 espectadores. La iluminación se hacía con lámparas de gas durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena. Josep Lluís Sirera Turó afirma que “los decorados del Teatro Principal eran decrepitos”.

“Se puso en marcha entonces la construcción del Teatro Principal, según diseñó el arquitecto en 1774 Filippo Fontana, iniciándose las obras en 1806 tras adecuación al solar proyectada por los arquitectos Salvador Escrig y Cristóbal Sales. Iniciadas las mismas, llegó la Guerra de la Independencia, cuyas penurias obligaron a un recorte presupuestario consistente en la eliminación del sótano, del tercer piso de palcos, de la fachada y de la decoración interior, inaugurándose en precario en 1832. Posteriormente se recuperó al proyecto original, elevándose el tercer piso en 1845 y remozándose el interior en estilo rococó por la terna constituida por el arquitecto Sebastián Monleón, el escenógrafo José Pérez y el pintor Vicente Camarón. La fachada se culminó en 1854 en estilo neoclásico, incluida una gran marquesina hoy desaparecida.

El Principal era, en el siglo XIX, el espacio lúdico preferido por la sociedad valenciana, albergando tanto teatro como conciertos, ópera, zarzuelas, danza y el tradicional baile de máscaras de carnaval. Su éxito devino en la multiplicación de teatros en la ciudad, siendo los más conocidos el Teatro (de la) Princesa (1853-1989), levantado en Moro Zeit por Mateo Tomasi, sobre el terreno donde se ubicaba el mayor convento hasta entonces del Reino de Valencia, el de la Puridad, que a su vez fue previamente Palacio del Moro Zeit. Su aforo era constante por la proximidad del Mercado Central y su entorno urbano, ocupado por familias acomodadas que poco a poco fueron trasladándose a nuevas zonas de la ciudad”. (Levante, 2017)



Teatro Principal de Valencia. Fachada principal. Edición M.M. n°9.

A diferencia de la Ciudad Condal, en donde el Gran Teatro del Liceo se convirtió en el competidor del añejo Teatro de la Santa Cruz, ambos estables, en Sevilla hubo una sucesión efímera de coliseos hasta recalar finalmente en la inauguración del Teatro San Fernando. En la ciudad hispalense la iniciativa corrió a cargo de la nobleza. El Marqués de Guadalcázar dio el reconocimiento definitivo al comienzo de las obras de reconstrucción del antiguo Teatro Cómico en julio del año 1833. Conveniría saber que tanto el solar como el vetusto edificio primigenio eran propiedad del marqués.

“El 30 de marzo de 1834, el remozado coliseo, ahora rebautizado como Teatro Principal, abrió sus puertas al público. Fue su arquitecto Melchor Cano. Su aforo total ascendía a 1250 personas. Sin embargo, el Teatro Principal de Sevilla tuvo una vida fugaz que se mantuvo hasta 1836. A finales de esa misma anualidad, el día de Navidad, abrió sus puertas el Teatro Filarmónico. Aunque cosechó brillantes resultados, –siempre anduvo dedicado al teatro lírico– ofreció su última función el 30 de abril de 1837.” (Moreno, 1998: 124-126).

El Teatro de San Fernando también fue fruto de la Desamortización de Mendi-zábal. En el solar del Hospital del Espíritu Santo se barrantó la idea de edificar un gran teatro durante la primavera de 1844. Una edificación confiada al Ayuntamiento de Sevilla. El 17 de junio de 1845 se adoptó una solución mixta: El consistorio hispalense suscribiría acciones de una sociedad, constituida por 64 socios, cada uno de los cuales participaba con una cantidad de 10000 reales, que tutelaría la construcción del coliseo. De entre los prohombres destacan dos: Miguel Carvajal –a la sazón, miembro del equipo edilicio, pues era Presidente de la Comisión Municipal de Obras Públicas– y Narciso Bonaplata, acaso famoso por ser quien propuso la creación de la Feria de Abril de Sevilla en el año 1846. Tras una subasta, sin embargo, dos capitalistas se hicieron con la edificación y propiedad del teatro: Julián José Sánchez y José de Caso, quienes constituyeron una sociedad a partes iguales. Los planos del coliseo los proyectó el arquitecto Manuel Portillo y Navarrete. El futuro Teatro de San Fernando debía tener un aforo mínimo de 2400 espectadores, con iluminación a gas. Finalmente, el Teatro de San Fernando abrió por primera vez sus puertas al público el día 21 de diciembre de 1847. (Moreno, 1998: 146-152).



Teatro San Fernando de Sevilla. Fachada principal. Sevilla perdida.

El Ayuntamiento de Oviedo se convirtió en promotor de la edificación del Teatro Campoamor. Se trata de un coliseo tardío, construido entre 1883 y 1892, en plena Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena, según los planos de los arquitectos López Salaberry y Siro Borrajo Montenegro. En esta ocasión, el alzamiento

de este teatro se debe a la ruina del primero: la Casa de Comedias del Fontán. Fue inaugurado el 17 de septiembre de 1892.¹ Su capacidad es de 1491 localidades.



Teatro Campoamor de Oviedo. Fachada principal. La voz de Asturias.

Por su parte, el Nuevo Teatro de Bilbao, bautizado como Teatro Arriaga por estar dedicado al compositor Juan Crisóstomo de Arriaga, ubicado en la plaza del mismo nombre. Fue inaugurado el 31 de mayo de 1890, con planos del arquitecto Joaquín de Rucoba. Su aforo contaba con 1500 butacas.²



Teatro Arriaga de Bilbao. Fachada principal. Sabino Arana Fundazioa.

¹ Sobre la historia del Teatro Campoamor ovetense, Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor, crónica de un coliseo centenario, 1892-1992*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993.

² Es de obligada consulta el siguiente manual sobre el proscenio bilbaíno: Basas, Bacigalupe y Chapa, *Vida y milagros del Teatro Arriaga*. Bilbao, Ayuntamiento, 1990.

El Teatro Cervantes de Málaga ya era el coliseo con mayor capacidad de la ciudad incluso durante el siglo XIX. Fue inaugurado el 17 de diciembre de 1870, con los planos de Gerónimo Cuervo González. El coliseo originario, Teatro de La Merced, fue rebautizado como Teatro del Príncipe Alfonso, con ocasión de la visita que realizó la Reina Isabel II a la ciudad en 1862. Su capacidad se cifraba ya, durante el siglo XIX, entre las 2300 y las 2400 personas.³



Teatro Cervantes de Málaga. Vista interior. Pinterest.

El primer coliseo que se construyó en Las Palmas de Gran Canaria fue el Teatro Cairasco, también fue el primero en todo el archipiélago canario. Es curioso el levantamiento de este escenario porque se debió a la constancia y determinación de un músico. Se debió a la constancia y determinación del músico y profesor italiano de piano Benito Lentini y Messina, afincado en Gran Canaria. El solar fue desamortizado previamente a las monjas clarisas, siguiendo la costumbre decimonónica liberal hispánica:

Fue en 1840 cuando se iniciaron las gestiones para la erección del anhelado anfiteatro con el protagonismo de Benito Lentini y Messina, un profesor de piano de origen italiano, pero ya afincado en Gran Canaria quien además en esos momentos poseía el cargo

³ Es recomendable la consulta de un monográfico del coliseo malagueño suprascrito: Fernández Baldomero.: *Anales del Teatro Cervantes de Málaga: recopilación de datos históricos y colección completa de listas de compañías que han actuado en este teatro desde su inauguración*. Málaga, S. Parejo y Navas, 1903. [Más modernamente, la historia del Teatro Cervantes ha sido abordada con una visión holística por Enrique del Pino. Cfr.: DEL PINO, E.: *Historia del Teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*. 2 vols. Málaga, Arguval, 1985.]

de director de la capilla de música de la Catedral de Santa Ana. Él y una junta gestora aspiraban a poseer parte del solar que ocupaba el recién derribado convento de las monjas claras, sobre un punto de marcado sabor lírico: la antigua habitación del poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa. (Sebastián, 1992: 973).

El Teatro Cairasco se construyó con excesiva premura, durante el trienio 1842-1845 y fue inaugurado en 1845. Sin embargo, como consecuencia de la rapidez, a los pocos años necesitó obras de reparación. “El arquitecto, Santiago Barry Massip, quien no estaba titulado como tal, pues su profesión era ser destilador, diseñó un edificio con capacidad para 500 personas” (Sebastián, 1992: 980). El anfiteatro del Cairasco se dedicó al teatro lírico. Pero la deficiente construcción y una restauración posterior lamentable aconsejaron la construcción de un nuevo coliseo: el Teatro Tirso de Molina.⁴

En esta ocasión intervinieron como promotores un grupo de prohombres grancanarios, fieles amantes de la lírica. Como en la isla de Gran Canaria no había en aquel momento un arquitecto con capacidad para acometer las obras del nuevo coliseo, se contrató a un profesional de prestigio en la Villa y Corte matritense de Isabel II, Francisco Jareño y Alarcón, a la sazón Catedrático de Historia del Arte, Director de la Escuela de Arquitectura y Arquitecto de los Ministerios de Fomento y de Hacienda. Aunque el Teatro Tirso de Molina abrió sus puertas al público por primera vez en 1888 para albergar un recital del magno tenor italiano Roberto Stagno, sin embargo, los fastos de la solemne inauguración tuvieron lugar en el año 1890. (Hernández, 1992: 974-980).

De acuerdo con Lothar Siemens Hernández, el Teatro Tirso de Molina celebró conciertos, recitales y otros actos en dependencias provisionales incluso una década antes de su inauguración.



Teatro Cairasco. Las Palmas de Gran Canaria. Fachada principal. El coleccionista de instantes.

⁴ Es el actual Teatro Pérez Galdós.



Teatro Pérez Galdós. Fachada principal. Las Palmas de Gran Canaria.
Antiguo Teatro Tirso de Molina.

En Portugal, el gran coliseo de referencia es el veterano Teatro Nacional de San Carlos, en Lisboa. Aunque fue construido a finales del siglo XVIII, en el año 1792, sobre los planos de José da Costa e Silva, se convirtió en el teatro más importante de Portugal durante el siglo XIX, aunque ensombrecido por su rival, el Coliseu dos Recreios. Si bien su capacidad inicial era de 844 espectadores, posteriormente alcanzó un aforo de 1148 espectadores.⁵



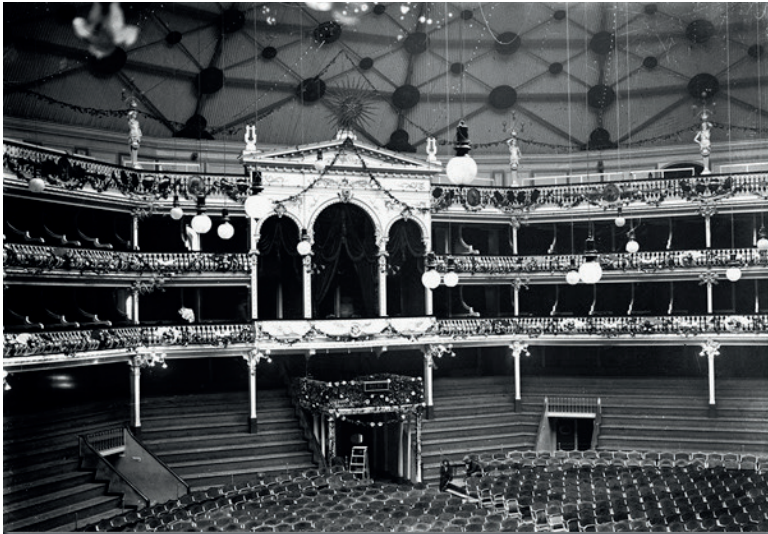
Teatro Nacional de San Carlos. Lisboa. Fachada principal. Restos de colección.

⁵ Es de obligada consulta, un libro convertido en un clásico sobre el Teatro de San Carlos lisboeta: Branco, J. de F. y Duarte De Almeida, J.: *O Teatro de San Carlos, 1793-1956: a história de um grande teatro lírico*. Lisboa, Castor, 1956.

El doctor Mário Moreau ha sido el gran investigador dedicado a la Historia del Canto y de la Ópera en Portugal, además de varias monografías dedicadas a la historia de la música lusa., de estudiar la historia del Teatro de San Carlos y ser su director, este galeno se dedicó a investigar también sobre el teatro lisboeta rival: el Coliseu dos Recreios. Explica el doctor Moreau en su vasta monografía cómo surgió la idea de la construcción del Coliseu dos Recreios, la cual fue muy curiosa, pues fue el fruto de una conversación entre cuatro amigos, uno de ellos profesor de Filosofía:

À construção do actual Coliseu dos Recreios e que nasceu de uma conversa entre quatro amigos (...): Pedro António Monteiro, professor de Filosofia no Liceu Nacional (...); António Caetano Macieira, proprietário dos Grandes Armazéns de Merceria do Largo da Guia; Joao Baptista Gregório de Almeida, comerciante de carnes verdes (...) e José Frederico Ciriaco dos Santos Taveira, solicitador encartado. (Moreau, 1994: 13).

El 14 de septiembre de 1887, los cuatro amigos citados, además de otros accionistas, constituyeron una sociedad denominada “Empresa de Recreios Lisbonenses”, la cual fue la promotora de la construcción del Coliseu dos Recreios, actuando como arquitecto José Luis Monteiro. El nuevo recinto era muy moderno respecto a la iluminación pues recurría a la luz eléctrica en los palcos y a la luz de gas en las dependencias exteriores. El Coliseu dos Recreios fue inaugurado el 14 de agosto de 1890. El aforo del local, según los datos oficiales que recoge el doctor Moreau, se cifró en 4193 localidades.



Coliseu Dos Recreios. Lisboa. Vista interior. Restos coleção.

La construcción de teatros en España y Portugal es un proceso paralelo a la fiebre constructiva de espacios escénicos en Europa durante el siglo XIX. El auge del teatro lírico, de la ópera y posteriormente de la zarzuela contribuyó a la edificación de recintos teatrales especializados para las representaciones del teatro musical; los cuales, a su vez, dinamizaron la vida teatral lírica. Tampoco es un hecho baladí la circunstancia de que la reina Isabel II fuera una cantante aficionada a la ópera, pues interpretaba partituras de Bellini y Donizetti en el coliseo áulico, el Teatro de los Caños del Peral, antecedente del Teatro Real de Madrid.

Con la inauguración de los nuevos teatros, sobre todo del Liceo de Barcelona, el Teatro Real de Madrid y el Teatro San Carlos de Lisboa, surgió un circuito ibérico que contrataba a los principales cantantes y parte de las compañías líricas en el Teatro Alla Scala de Milán que merecería otra investigación detallada.

Bibliografía

- Alier, Roger (1991). *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*. Barcelona: Francesc X. Mata, S.L.
- Barba, Arturo y Alicia Giménez (2009). *Análisis acústico de la tipología teatral a la italiana través del estudio del Teatro Principal de Valencia*. Revista de Acústica, Vol. 40, nº 3-4.
- Bueno, Francisco (1997). *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la guerra civil española (1900-1936)*. Valencia: Federico Doménech. Colaboración Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència) y Diputació de València-Sarc.
- Moreau, Mario (1999). *O Teatro de S. Carlos. Dois séculos de História*. Lisboa: Hugin.
- Moreau, Mario (1994). *Coliseu dos Recreios. Um século de História*. Lisboa: Quetzal.
- Moreno, Andrés J (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Llobet, Enriqué. (2012). *Recepción wagneriana en Valencia: 1874-1914*. (Tesis Doctoral). Valencia, Universitat de València.
- Sebastián, Antonio (1992). *Crónicas del Teatro Pérez Galdós (1842-1928)*. Las Palmas de Gran Canaria. X Coloquio de Historia Canario-Americana.
- Serrano, Carlos. (2010): *Teatro, deporte y corrida: hacia el espectáculo de masas en la España isabelina (1859-1867)*. Revista de Estudios Taurinos, nº 28.

- Siemens, Lothar (1995). *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- Torreadella, X. (2020): *Los gimansios de Barcelona durante el reinado de Isabel II (1837-1868)*. El Futuro del Pasado, nº 11.
- Turina, Joaquín (1997). *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza.

RESEÑAS

VOLVER A MIRÓ

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

Como recuerda Dolores Thion Soriano-Mollá, al morir Gabriel Miró, en mayo de 1930, se fundó la Sociedad de Amigos de Gabriel Miró constituida por un prestigioso Comité cuya presidencia ostentó Azorín. Ocupando la secretaría Ricardo Baeza, formaron parte de la misma, entre otros, Unamuno, Menéndez Pidal, Valle-Inclán, Salinas o Pérez de Ayala. El objetivo principal de tal Sociedad se concentró en la publicación de la edición conmemorativa de las *Obras Completas de Miró*, proyecto que además del justo reconocimiento hacia el legado del autor desaparecido, persiguió también el apoyo económico a la familia del mismo que en aquellos momentos atravesaba una difícil situación. Iniciada en 1931, concluyó en 1949 y constó de 12 volúmenes, cada uno de los cuales iba precedido por un prólogo dependiente de una de las más destacadas voces del panorama cultural y literario de entonces. En su revisión, Thion enumera los volúmenes y los prólogos correspondientes, cuya nómina total incluye los nombres de Azorín, Unamuno, Marañón, Pi Suñer, Baeza, Salinas, Oscar Esplá, Dámaso Alonso, Madariaga, Gerardo Diego y el Duque de Maura. El proyecto, en consecuencia, finalmente logrado, pese a las dificultades surgidas —entre las que hay que recordar la interrupción, por el estallido de la guerra civil— reunió, por tanto, el nombre del gran escritor alicantino y el de unos prologuistas de talla indiscutible, cuyas personales presentaciones a las obras mironianas incrementaron, sin duda alguna, el mérito y valor de aquella edición.

La recuperación por tanto, que de la misma lleva a cabo, prácticamente un siglo después, la editorial Renacimiento, debe ser recibida en el actual panorama literario como una gran noticia que vuelve a poner de relieve el indiscutible y permanente valor de una de las figuras más importantes de la historia literaria del ya pasado siglo.

El presente proyecto aparece coordinado por tres destacados especialistas del escritor alicantino: Miguel Ángel Lozano Marco, la mencionada Dolores Thion Soriano-Mollá y la joven investigadora Laura Cristina Palomo Alepuz. El mismo reproduce en facsímil la mencionada Edición Conmemorativa, de manera completa, pues mantiene tanto esos importantes prólogos, como los apartados correspondientes a

unos apéndices últimos, a cargo de Pedro Caravia Hevia –P.C.–. En los dos volúmenes publicados en 2023¹ aparecen incorporados al final del I, una *Biografía sinóptica* y una *Biografía general*, además de las *Variantes y notas*, apartado este último, junto a *Correcciones*, que se incluye también en el volumen II.

La publicación de tales *Obras completas* comportó, por tanto, un concienzudo y riguroso acercamiento a la producción mironiana del que se derivó una edición fundada en unos sólidos principios ecdóticos, para la fijación textual de las obras, y en la que participó un elenco de prestigiosas voces cuyas particulares y personales visiones sobre las obras comentadas proyectaron sobre ellas un rico y variado haz de lecturas interpretativas.

El prologuista del primer tomo, que reúne *Del vivir* y *La novela de mi amigo*, fue Azorín. Con término mironiano, podría decirse que lo que lleva a cabo en esta ocasión el también autor alicantino es una personal *estampa* que tiene como eje central la isla de Tabarca. Bajo el título *Magia en Tabarca*, el autor presenta la imaginada travesía de tres amigos por unos parajes alicantinos de tan hondas e intentas repercusiones tanto en el autor desaparecido como en el que escribe. En una larga y luminosa tarde de primavera, Azorín los sitúa ante la visión de la isla cuya morosa y lírica contemplación provoca la entrañable evocación del amigo perdido.

Junto a la reproducción facsímil de tales volúmenes, la presente edición incorpora unas introducciones a carga de críticos actuales que evidencian, en fin, la pervivencia de la obra de un escritor incorporado ya, con toda justicia, en nuestra historia literaria, como un clásico. De tal forma que si para Azorín la obra de un clásico lejos de presentarse como un todo inmutable y cerrado era capaz de transformarse y mostrar su permanencia sometida a ese dinámico proceso de lecturas diversas, dichas introducciones incluyen interpretaciones procedentes de críticos actuales que constatan, en suma, la riqueza de unos textos capaces de seguir suscitando nuevos enfoques, en una época marcada por unos principios o, como diría Azorín, una sensibilidad literaria distinta a la del momento en que se gestaron los mismos.

En este primer volumen el encargado de dicho estudio preliminar ha sido otro prestigioso especialista mironiano: Enrique Rubio Cremades. A partir de la fijación inicial del autor en el ámbito de la historia literaria española, Rubio se centra en el análisis de *Del vivir*, haciéndose eco tanto de los problemas de fechación del texto, como de su género. Con dicha obra aparece en la obra de Miró una figura de tan destacada relevancia en su producción como Sigüenza, que si bien contaba con precedentes en sus novelas primerizas, como revisa el crítico, adquiere un singular y sin

¹ Gabriel Miró, *Obras completas Vol. I. Del vivir. La novela de mi amigo*. Prólogo de Azorín. Introducción de Enrique Rubio Cremades, Sevilla, Ediciones Ulises, Renacimiento, 2023. Gabriel Miró, *Obras completas. Vol. II Las cerezas del cementerio*. Prólogo de Miguel de Unamuno. Introducción Dolores Thion Soriano-Mollá, Sevilla, Ediciones Ulises, Renacimiento, 2023.

duda muy mironiano perfil que sintetiza los rasgos definidores de la estética del autor. Rubio sitúa el presente texto tanto en el contexto histórico que dio lugar al mismo –la existencia aún de la lepra y los estigmas que sufrían quienes la padecían–, como en el literario, poniendo de relieve las indiscutibles innovaciones llevadas a cabo por el autor, que no dejaron de ser reconocidas en el momento de su publicación. El crítico lleva a cabo, asimismo, un inteligente análisis de la obra en el que destaca la ruptura con la prosa de sus escritos anteriores y la aparición de ese nuevo estilo propio del autor, así como revisa su configuración formal en la que, y este es rasgo habitual en Miró, aparecen insertos episodios que bien podrían estimarse cuentos.

También da cuenta de los problemas respecto a las fechas de elaboración, redacción y publicación de *La novela de mi amigo*, y de la repercusión que la misma obtuvo en la prensa tanto local como nacional. Acogiéndose al testimonio de Gómez de la Serna, en su explícito elogio y reconocimiento del texto mironiano, Rubio sitúa la novela a la luz de lo que desde presupuestos teóricos posteriores se conceptuará como novela lírica. Nuevamente el crítico pone de relieve la proyección en la obra de circunstancias extraliterarias, ligadas ahora a la propia biografía del autor –en el implícito homenaje que lleva a cabo hacia su tío, el pintor Lorenzo Casanova–, así como la enmarca en las corrientes estéticas de la época y bajo el influjo de la filosofía de pensadores como Bergson y Nietzsche. Obra plenamente incluíble en ese especial subgénero del *Bildungsroman*, que es la novela del artista –*Künstlerroman*–, en su análisis el autor revisa, con su habitual agudeza crítica, su configuración y la sitúa a la luz de la producción del autor.

El prólogo al segundo volumen dedicado a *Las cerezas del cementerio* lo hizo Miguel de Unamuno. A partir de la evocación de su visita al monasterio de Poblet con Miró, el escritor lleva a cabo una, sin duda, muy unamuniana recreación de la figura del autor desaparecido en la que, con la constante incorporación de textos mironianos, revisa tanto la estética del escritor alicantino como la obra a la que sirve de preliminar su prólogo. Con la conjunción y entrelazado, pues, de las voces de dos autores de tan indiscutible perfil propio, el paratexto resultante no deja de mostrar su singular y brillante rareza, respecto a los rasgos del modelo al que responde.

El estudio introductorio que precede en esta ocasión a la novela lo hace una de las responsables de la edición actual, también prestigiosa estudiosa del autor alicantino: Dolores Thion Soriano-Mollá. Al abordar el análisis de *Las cerezas del cementerio*, su “primera novela” para el escritor, la autora parte del destacado lugar que Miró ostenta desde nuestra ya distanciada percepción histórica, entre los escritores de la Modernidad literaria española. Novela resultado de un largo y lento proceso de gestación –del que da precisa cuenta Thion–, su versión definitiva y desgraciadamente abreviada apareció en 1910, en fechas en que la nueva novela lírica ocupaba un re-

levante lugar en el panorama literario. La estudiosa sitúa en tal contexto la creación mironiana, para recordar las reticencias y rechazo surgidos frente a ella, por parte de los aún defensores del modelo canónico decimonónico. Frente a este, *Las cerezas del cementerio* se incorpora, plenamente, dentro de las nuevas directrices que persiguen la renovación del género, en marcado distanciamiento y ruptura de la concepción anterior. De todo ello resulta un llamativo exponente la creación del protagonista que Thion analiza con inteligente y aguda percepción crítica para, encuadrado dentro de una innegable tradición literaria, especialmente vinculada con Cervantes, concluir que su perfil responde ya al del nuevo héroe surgido en la crisis del nuevo siglo.

Pero lo que, desde luego, resalta en el personal acercamiento de Thion Soriano-Mollá al texto mironiano es su detallado análisis a la luz de un enfoque filosófico, centrado aquí en la personal proyección en la obra del pensamiento juvenil nietzscheano. A la luz de las ideas de un joven Nietzsche sobre la tragedia, la autora recorre e interpreta el personal viaje iniciático del protagonista a través de la trama novelesca, en una lectura que ilumina y enriquece, sin duda alguna, la creación mironiana.

En definitiva, y retomando las ideas de las que partíamos, la reedición de las presentes *Obras Completas* de Miró por parte de Renacimiento debe ser recibida en el actual panorama editorial y de estudios literarios como una excelente noticia. En la misma, y como se constata en los dos volúmenes publicados hasta el momento, los coordinadores han querido añadir a las interpretaciones lectoras de los coetáneos del escritor —muchos de ellos grandes escritores también—, aparecidas en la edición original, las de críticos actuales. Con ello, la presente edición deja constancia de la riqueza de los textos mironianos, capaces de seguir suscitando lecturas e interpretaciones amplias y diversas, a través del tiempo. Pues, como ya indicamos, Gabriel Miró puede ser considerado un escritor clásico y, en consecuencia, creador de unas obras poseedoras de valores imperecederos, abiertos a sensibilidades literarias pertenecientes a momentos y épocas distintas.

***PROTECTING THE SPANISH WOMAN: GENDER IDENTITY AND
EMPOWERMENT IN MARÍA DE ZAYAS'S WORKS* DE XABIER
GRANJA IBARRECHE**

KATHERINE L. BROWN
Albright College

En su monografía reciente, titulada *Protecting the Spanish Woman: Gender Identity and Empowerment in María de Zayas's Works*, Xabier Granja Ibarreche propone un análisis ambicioso de la narrativa de María de Zayas en términos de su presentación y subversión de los discursos de género que imperaban en la España del siglo XVII.¹ Aunque muchos críticos literarios ya han reconocido a Zayas como pionera de una literatura profeminista en España, el estudio de Granja Ibarreche sobresale por su examinación de este profeminismo en relación con los manuales de comportamiento que circulaban por Europa en la época, y con procesos judiciales auténticos que demuestran la misoginia y la violencia a las que muchas mujeres del siglo XVII estaban sometidas. El resultado de este análisis es un aporte valioso a los estudios de la literatura y cultura españolas de la Temprana Modernidad que fortalece nuestro entendimiento del uso de la literatura para imaginar modelos alternativos a una jerarquía social que perjudicaba no solo el bienestar de las mujeres, sino también la estabilidad de la nación española.

La introducción y el primer capítulo sirven para exponer las bases teóricas y metodológicas del análisis del autor. Dada la presencia de la censura inquisitorial en la España de la Temprana Modernidad, Granja Ibarreche sostiene que Zayas “anchors her work in a dual dialectical discourse that recognizes Spanish traditions and simultaneously proposes an alternative” (5). Es decir, Zayas reconoce la naturaleza muy arraigada de los códigos del honor y las creencias aristotélicas acerca de la inferioridad “natural” del sexo femenino; sin embargo, en vez de contradecir estas creencias directamente (lo cual habría provocado la censura y la deslegitimación), utiliza estos conceptos para demostrar cómo los hombres ponen en peligro a las mujeres al no

¹ Xabier Granja Ibarreche, *Protecting the Spanish Woman: Gender Identity and Empowerment in María de Zayas's Works*, Reno, University of Nevada Press, 2023, 280 pp.

cumplir los deberes que les han sido asignados por el sistema ideológico prevalente. Además de invocar conceptos teóricos como el de la “mirada masculina” y las relaciones entre la sexualidad y el poder estudiadas por Michel Foucault y Pierre Bourdieu, Granja Ibarreche rastrea de manera muy detallada la transformación de los ideales de la masculinidad y del comportamiento del cortesano desde la Edad Media hasta el Renacimiento. Por un lado, demuestra las ansiedades sociales que surgieron en respuesta al énfasis reducido en la fuerza física como señal de la masculinidad y al énfasis aumentado en un refinamiento interpretado por muchos como un atributo “femenino.” Por otro lado, al analizar el concepto de la *sprezzatura* presentado en manuales como *El cortesano* (1528) de Baldassare Castiglione y el *Galateo español* (1582) de Lucas Gracián Dantisco, Granja Ibarreche sugiere que la cultura de la corte renacentista había empezado a enfatizar más la apariencia de la gallardía que la gallardía en sí. Esta es, según el autor, una de las implicaciones más significativas de explorar la representación de las relaciones de género en las obras de Zayas junto a los manuales de comportamiento. Zayas alude constantemente al hecho de que, “because noblemen had embraced appearances more than actual virtues by the seventeenth century, this created a society that put women’s position and safety at risk of being harmed by dishonorable men’s deceit” (43).

Los tres capítulos centrales del libro examinan cómo las dos colecciones de Zayas (las *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637 y los *Desengaños amorosos* de 1647) demuestran los problemas de los códigos de conducta en la Temprana Modernidad y abogan por la autoridad femenina en relación con tres categorías de opresión: el despotismo masculino, el abuso sexual y la violencia contra el cuerpo femenino. En el capítulo dos, Granja Ibarreche analiza el abuso de la autoridad masculina y la usurpación de la autonomía femenina en cuatro novelas de Zayas. Por ejemplo, en el caso de “Tarde llega el desengaño”, Granja Ibarreche analiza la respuesta desmesurada de Jaime a la acusación falsa de la infidelidad de Elena como el resultado de un código del honor llevado hasta sus últimas consecuencias. La insistencia masculina en la defensa del honor sin indagar en la verdad lleva a la opresión de una mujer inocente; “Elena’s demise is attributed directly and unquestionably to the total domination with which Jaime exerts patriarchal gender inequality on her instead of obeying the rules of the courtly archetype” (67). El capítulo tres abarca el tema del abuso sexual en cuatro de las novelas, con énfasis en la manera en que el principio de la *sprezzatura* lleva al encubrimiento de la lujuria masculina, muchas veces con resultados desastrosos. En su análisis de las obras de Zayas, Granja Ibarreche describe las opciones limitadas imaginadas por Zayas para las víctimas del abuso sexual. La protagonista de “La burlada Aminta y venganza del honor”, por ejemplo, se viste de hombre y adopta el nombre del hombre que la violó para luego asesinarlo,

mientras que la protagonista de “Aventurarse perdiendo” toma su propia decisión de entrar en un convento, una decisión que “satisfies traditional expectations of womanhood, but[...]also strengthens her independent decision-making as an empowered and authoritative Spanish woman” (95). Por último, el capítulo cuatro se centra en la violencia hacia el cuerpo femenino, otra vez sugiriendo que la falta de autoridad de las mujeres lleva a su victimización, a pesar del deber que tienen los hombres de protegerlas según los códigos del honor y de la conducta masculina ideal. El éxito de Estela, quien escapa de la violencia masculina y se convierte en “virrey” en “El juez de su causa”, por ejemplo, sugiere que “if women had more independence and authority, their safety would increase; therefore, granting them self-sufficiency and sociopolitical authority would bring prosperity to the nation” (146).

Lo más novedoso del análisis de Granja Ibarreche es que el autor yuxtapone una lectura minuciosa de cada obra con ejemplos de procesos judiciales que sugieren las maneras en que varias mujeres del siglo XVII intentaban (a veces con éxito y a veces no) defenderse de los abusos masculinos y reivindicar su derecho a la autoridad. Esta estrategia es particularmente útil en el capítulo cuatro, en el que Granja Ibarreche analiza las descripciones horripilantes de la violencia corporal enfrentada por algunas de las protagonistas de las novelas de Zayas. Aunque muchos críticos interpretan estas descripciones como parte de una estrategia literaria de conmocionar a los lectores a través de la hipérbole, la investigación en los archivos realizada por Granja Ibarreche sugiere que la violencia extrema presentada en las novelas no es una exageración, sino una realidad para muchas mujeres de la época. El uso de documentos auténticos a lo largo del análisis nos ayuda a reconstruir el contexto histórico y cultural en el que Zayas compuso sus obras, matizando los conceptos de masculinidad y feminidad retratados en las novelas de Zayas.

En general, *Protecting the Spanish Woman* ofrece una nueva perspectiva sobre el tema bien estudiado del feminismo en las obras de María de Zayas. Por su contextualización de las novelas de Zayas en relación con los manuales de comportamiento y los procesos judiciales de la época, y por su reconocimiento de la tensión entre el deseo de Zayas de proponer modelos alternativos y la necesidad de trabajar dentro de la ideología hegemónica de la España del siglo XVII, el libro de Granja Ibarreche constituye un aporte brillante a los estudios de Zayas y de los discursos literarios profeministas de la España de la Temprana Modernidad.

EL CORAZÓN EN LLAMAS:
UN CUESTIONAMIENTO DEL CANON LITERARIO DESDE LA
REIVINDICACIÓN DE MUJERES POETAS

MARÍA ÁNGELES CHAVARRÍA AZNAR
Universidad Europea de Valencia

Coordinado por Helena Establier Pérez, *El corazón en llamas: Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)* nos ofrece un acercamiento a las obras de poetisas que, debido a la invisibilidad, requieren una relectura y, en algunos casos, incluso ser descubiertas.¹

La profesora Establier muestra con este volumen la continuidad con su línea principal de investigación, la cual aborda fundamentalmente las relaciones entre la literatura española y los estudios de género y presta especial atención a la literatura escrita por mujeres entre los siglos XVIII y XX. Además, trabaja sobre diferentes proyectos competitivos nacionales y autonómicos centrados en el estudio de la poesía española de mujeres y es directora del grupo de investigación PoGEsp (Poesía Española y Género).

En este caso, el estudio de cada autora destaca por su rigor y minuciosidad, a cargo de figuras investigadoras de la talla de Ángel Luis Prieto de Paula, José María Ferri Coll, Melissa Lecointre, Isabel Navas Ocaña, Christine Arkinstall, Marina Bianchi, Roberta Ann Quance, Helena Establier Pérez, Laura Palomo Alepuz, María Payeras Grau, Sharon Keefe Ugalde, Elia Saneleuterio y María Isabel López Martínez. Desde la introducción se pone de manifiesto el principal propósito del libro que es el de proponer nuevas lecturas sobre obras poéticas no abordadas previamente desde otros puntos de vista vinculados al género de las autoras, a la vez que visibilizar la obra lírica de dichas escritoras que requieren una reivindicación contundente por la Crítica Literaria. Una de las razones principales para este desconocimiento suele ser el poco acceso a editoriales convencionales y la dificultad de difusión que supone, para muchas de las autoras citadas, la autoedición y autodistribución.

¹ Establier Pérez, Helena (ed.). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid– Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2023, 421 págs.

En los primeros capítulos, los profesores Prieto y Ferri realizan un recorrido histórico cuestionando el canon literario y el criterio de selección de las antologías, a la vez que destacan el papel de las revistas literarias para dar a conocer voces que de otro modo hubieran quedado silenciadas. Antes de detenerse en la poesía del siglo XX, Prieto centra la atención en la lírica arcaica griega, especialmente en Safo, en la lírica medieval que propicia la eclosión humanista y la revolución romántica desde un punto de vista coral o colectivo. Ferri, por su parte, insiste en el papel dependiente de la mujer que minimizó o anuló por completo su visibilidad y reivindica a autoras que, en capítulos posteriores, recibirán una atención personalizada.

Siguiendo con esta visión general, prosigue el siguiente apartado, en el que Le-cointre profundiza en aspectos del imaginario estilístico en un corpus escogido. Es interesante el enfoque de la investigadora al analizar la representación del cuerpo femenino a través de motivos recurrentes en poemarios escritos por mujeres y, a partir de ahí, la evolución y transformación de escritoras que se afirman como sujetos activos, mientras van despojándose de opresiones como el corsé o rechazando convenciones sociales como el sombrero.

Un interés más focalizado a autoras determinadas aparece en las siguientes páginas, en las cuales cada estudiosa se detiene en la aportación literaria de las poetas citadas. Así pues, Navas analiza la peculiar asimilación modernista de Lucía Sánchez Saornil, de la que se destaca la sensualidad y la representación del cuerpo y se valora el hecho de haber transitado por diferentes corrientes literarias de las primeras décadas del siglo XX, entre ellas, el modernismo, la vanguardia y la literatura comprometida.

Siguiendo con esta línea reivindicativa, Akininstall cuestiona las tradiciones culturales heredadas a través del corpus poético de Elisabeth Mulder, autora cosmopolita y precoz con una amplia obra que comprende poesía, novela y cuentos. En ella interactúa con el legado cultural para rebatir modelos y, con audacia e ingenio, generar espacios de innovación.

En el siguiente apartado, Bianchi se adentra en los versos de Ana María Martínez Sagi que, aun partiendo de los moldes tradicionales, no se ajusta a ellos, en búsqueda continua de su propio espacio que oscila entre la sensualidad más terrenal, la mística espiritual. En este recorrido por su trayectoria poética, la profesora presta especial atención a la expresión de las emociones a través del cuerpo, a la mística carnal de la autora y al lenguaje del deseo.

Quance, por su parte, realiza un detallado estudio comparativo entre la primera poesía de Concha Méndez y Josefina de la Torre, insistiendo en sus temáticas vanguardistas y destacando, con precisión, tanto las circunstancias vitales como los rasgos personales y creativos que las unían o las diferenciaban.

También con minuciosidad y acierto, aborda Establier el análisis del poemario *Entre la noche y el mar* de Concha Espina desde la tensión entre cuerpo y espiritualidad; no obstante, aunque se detiene en esta obra concreta, la estudiosa presenta un perfil completo de una autora laureada y leída en su tiempo, con una amplia producción principalmente narrativa.

A continuación, Laura Palomo analiza la poesía de Rosa Chacel, en cuanto a lo que supone de sensualidad y recuperación del mundo clásico. Aclara la profesora que centra su estudio en la lírica de la autora, puesto que es su vertiente narrativa la que ha gozado de mayor atención por parte de la crítica. Esta relativa visibilidad de Chacel no ha afectado, en cambio, a una poesía exigente que, por razones culturales y debido al perfeccionismo de la propia autora, quedó relegada a un segundo plano.

Por lo que respecta a Payeras, pone su atención en la corporalidad como el centro de la escritura poética de Ángela Figuera. Destaca en concreto su libertad en cuanto a la manifestación del cuerpo femenino en plenitud, en un marco social y político absolutamente disuasorio para expresar abiertamente la sensualidad, y menos todavía en la voz de una mujer. Esta expresión sería una constante para elaborar, por parte de la autora, un discurso feminista reivindicativo cada vez más consciente.

Keefe, por su parte, reseña la poesía erótica de Susana March como una muestra destacable alejada de convencionalismos. Para ello, se parte del contexto histórico en el que las escritoras luchaban por integrarse en el ámbito literario y se especifica cómo afectó en concreto a una autora que debía aparcar la poesía y dedicarse a escribir novelas rosas para afrontar una precaria situación económica. De ahí el interés por sacar a la luz una poesía erótica de la que también se comentan sus precursoras (Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou).

En cuanto a Saneleuterio, la profesora recupera la poesía de Amparo Conde Gamazo ahondando en una prolijidad lírica de necesaria reivindicación. Se insiste en que, pese a su cuantiosa producción poética compuesta por sesenta y dos poemarios, exceptuando ciertos círculos, sigue siendo casi desconocida. Del mismo modo que otras autoras citadas, una de las razones de la escasa visibilidad es la limitada participación en obras colectivas convencionales y el escaso acceso a las ediciones artesanales y de distribución personal donde están alojadas la mayoría de sus obras.

Completa el estudio la profesora López Martínez, que se decanta por indagar en las oscilaciones de la lírica de María Victoria Atencia entre sensualidad y sugerencia discursiva. Resulta muy interesante, en este apartado final, la muestra de técnicas de sugerencia para expresar lo sensual, así como las estrategias de ocultamiento del biografismo. Todo ello acentúa la capacidad de la autora para sugerir a través del juego del equívoco y para intensificar el poder de los sentidos por encima de todo lo demás.

Por tanto, el interés del libro radica no solo en sus referencias literarias sino también en su potencial pedagógico, en cuanto que propone una relectura de textos y autoras destacables. En definitiva, encontramos en este trabajo colectivo un buen número de estudios, ampliamente documentados, a tener en cuenta para poner en valor y en su lugar histórico a tantas mujeres escritoras que bien merecen este reconocimiento de su obra poética.

TESELAS LITERARIAS ACTUALES

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
UNED

Entre los estudiosos de la Literatura Española y la Teoría de la Literatura, el perfil académico e investigador del profesor Romera Castillo es de sobra conocido. Catedrático de Literatura Española de la UNED desde 1991, su trayectoria científica viene avalada por un nutrido corpus de estudios que ensalzan su excelencia investigadora. *Teselas literarias actuales*¹, libro publicado en 2023 en la editorial Verbum, esclarece la mirada para la visión de distintos hitos literarios conformadores de su carrera científica.

El *pórtico* a estas teselas amerita el esfuerzo de condensar estos hitos fundacionales que fueron decisivos en su trayectoria. Se describe así su iniciativa de fundar en 1983 –hace cuarenta años– la Asociación Española de Semiótica (AES) en el marco del prestigioso congreso sobre *Semiótica e Hispanismo* celebrado en Madrid. Años después de la fundación de la AES, un nuevo eslabón se uniría para engrosar la cadena de los estudios semióticos en España: el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), creado en 1991 por el profesor Romera Castillo.

Mediante el ejercicio –no siempre sencillo– de historiar una vida académica, se deslindan los principales centros de atención a los que el SELITEN@T se ha dedicado: la literatura española de los siglos XX y XXI, el estudio de la escritura autobiográfica en España, las investigaciones sobre literatura y teatro en ligazón con el cine, la televisión y la prensa, las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas herramientas, las investigaciones sobre teoría de la literatura, sobre la enseñanza de la lengua y la literatura y, quizá la más pujante de todas ellas, la que se concentra en el estudio del fenómeno teatral en su conjunto, tanto desde una perspectiva textual y literaria como desde una óptica espectacular. En esta última vertiente es propicio historiar el teatro representado en España y evaluar la presencia del teatro español en Europa y América. Las actividades científicas nacidas en el marco del SELITEN@T

¹ Romera Castillo, José (2023). *Teselas literarias actuales*. Madrid, Verbum.

dotan de una peculiar impronta a este Centro de Investigaciones Semióticas. Tanto es así que el SELITEN@T viene celebrando seminarios internacionales de carácter anual desde su fundación en 1991. A su vez se recuerda como un hito científico de relieve la creación de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, publicación de gran prestigio que el profesor Romera impulsó con el desafío de dotar de solidez teórica y crítica a los estudios semióticos en España.

Pero si hasta ahora el pórtico de este libro ha presentado los distintos acontecimientos científicos fundacionales en torno a la trayectoria del profesor Romera Castillo, la labor erudita del autor incorpora en los capítulos siguientes estudios críticos misceláneos. El autor se detiene en distintas *teselas* articuladas por géneros y formas literarias a las que ha dedicado un nutrido espacio en el marco de su investigación. Son tres los ejes que van pautando el desarrollo ensayístico del libro: los estudios dedicados respectivamente a la poesía, la novela y la escritura autobiográfica.

En el primero de ellos, desde la poesía figurativa medieval se traza un recorrido amplio hasta las voces poéticas del siglo XX (Mario Benedetti, Gil de Biedma o Jenaro Talens). El capítulo que dedica a la novela se concentra en una parcela de singular interés: la novela histórica del siglo XX. Entendido el pasado como “prehistoria literaria del presente”, los estudios del profesor Romera Castillo abordan las obras de Cela (*La familia de Pascual Duarte* y *Mazurca para dos muertos*) o Almudena Grandes (*Inés y la alegría* o *El corazón helado*) más ancladas en su raíz en la historia. No escapa a su interés investigador el estudio del cuento literario en los albores del pasado siglo. A él dedica el estudio que cierra el análisis en prosa para ofrecer una síntesis de los estudios sobre teoría e interpretación del cuento y el relieve que este género emparentado con la brevedad ha alcanzado en el marco del SELITEN@T y la revista *Signa*. En esta segunda vía se recuerda asimismo el lazo de estas investigaciones con el Premio de Narrativa Breve de la UNED. Por último, sobre la escritura autobiográfica se rescata el panorama de estudios teóricos, así como los escritos autobiográficos de narradores españoles y extranjeros. La trabazón entre autobiografía y mujeres, escritura autobiográfica y exilio, memoria histórica, censura y vida son otros de los nudos que el libro desarrolla. Las posibilidades hermenéuticas de esta línea investigadora hacen de ella un territorio inagotable, en el que el profesor Romera Castillo ha impulsado el vínculo entre autobiografía y teatro, por citar tan solo una de las parcelas más reconocidas.

El volumen se cierra con otros estudios dedicados a semblanzas y homenajes. Alcanzan especial relieve los que firma en torno a la Asociación Española de Semiótica, fundada por iniciativa suya, como entidad impulsora de la modernización del panorama científico español, al vínculo entre hispanismo y semiótica o a la revista *Signa* y sus 40 años de andadura científica. La visión caleidoscópica del libro conju-

ga, así, tonos y voces, la del profesor e investigador que piensa el fenómeno literario como hecho eminentemente interpretativo, pero también la del hispanista que sabe del tesoro de su lengua y así la cuida. En esta segunda dirección, los homenajes y semblanzas activan el recuerdo de tan egregios lingüistas como Humberto López Morales, muchos de ellos académicos de la RAE como Alonso Zamora Vicente, Manuel Alvar, Bernard Pottier o Darío Villanueva.

Las apostillas varias que cierran el libro compendian ensayos misceláneos donde el profesor Romera Castillo escribe sobre diversos asuntos: literatura y comunicación no verbal, comunicación digital, de los emojis a los memes, una guía de lectura de clásicos literarios en español y los clubes de lectura. Interesantes miradas sobre el modo como la literatura conecta con la realidad y toma asiento en el presente. El epílogo ofrece un catálogo de las publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, un documento vivo que puede impulsar la producción científica del SELITEN@T a estudiosos e investigadores.

En síntesis, este libro muestra un valioso tapiz que se va tejiendo en torno a sus diferentes teselas, cada una de ellas con entidad propia y, a su vez, piezas de un microcosmos que dan un dibujo plural, una imagen de gran riqueza estética en su conjunto. Esta publicación viene a vindicar el compromiso del profesor Romera Castillo con la investigación, su labor de creador del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED, y de la prestigiosa revista *Signa*, así como su prolífico perfil investigador. El lector que se adentre entre sus páginas encontrará varia y sabrosa lección de tan dilata y fructífera trayectoria. *Teselas literarias actuales* es muchos libros y, a su vez, solo uno: el que revela una vida entregada al estudio de la literatura y su teatro, la vida del profesor José Romera Castillo.

EL ESPACIO EN LA NARRATIVA BREVE DE MAX AUB Y RAMÓN J. SENDER

SANDRA MENDOZA VERA
Universidad de Murcia

Fuera de lugar. Así se sintieron los escritores españoles exiliados tras la guerra civil española y su creación literaria se hizo eco. Angela Moro, Doctora en Literatura Española por la Universidad de Pisa, siguiendo esta premisa ha estudiado la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender.¹ Estos escritores, canonizados como autores del exilio republicano, son un ejemplo perfecto para que la autora combine la teoría de la *brevitas* narrativa y los estudios sobre el espacio. La selección de estos dos autores consagrados responde al propósito de mostrar las diferencias en las representaciones que efectúan del espacio, ya que la relación meramente profesional que tuvieron los privaba de influencias recíprocas.

Moro retoma el hilo de investigación de críticos como Bachelard, Foucault, Agamben, Soja, Lefebure, Tuan o Augé. Acude, asimismo, a estudiosos de la obra de Aub y Sender y al epistolario de los autores. Como señala la propia autora, hay una amplia bibliografía en el ámbito de la teoría genérica de la narrativa breve, los estudios del espacio y los estudios acerca de estos dos escritores. No obstante, no se ha realizado la investigación de ambos en conjunto ni de los ejes temáticos espaciales de su obra. Este trabajo trata de colmar ese vacío crítico bajo el prisma del análisis espacial y en ello radica su novedad. La estudiosa ha dividido su obra en dos partes bien diferenciadas: “Para no perder el norte” y “Cartografías textuales”. La primera establece el marco teórico, mientras que la segunda, mucho más extensa, desarrolla el análisis textual, aplicando los conceptos teóricos expuestos en la primera parte.

En este primer capítulo, la autora señala el descuido por parte de la crítica que ha sufrido el relato breve frente a otras formas narrativas, como la novela. Uno de los motivos es la dificultad para definir y manejar la narrativa breve, la cual se hace más patente en el contexto del exilio republicano. La presencia del espacio es fundamen-

¹ Moro, Angela (2022). *Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender.* Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio.

tal en los textos breves, como postulan Lotman y Guillén. Para el primero, el lugar de la acción no coincide con la mera descripción del paisaje y para el segundo, este ya no es un acompañante o decorado, sino un argumento más de la obra. La autora aboga, así, por una faceta subjetiva y afectiva del elemento paisajístico.

Una serie de conceptos teóricos reciben especial atención en esta primera parte: el no-lugar, que Moro utiliza para remitir a la dificultad de encasillamiento de la literatura exiliada durante la formación del canon literario español; el giro espacial, que implica la gradual preeminencia del espacio sobre el tiempo en los estudios del siglo xx; la heterotopía, que propone Foucault para referirse a lugares intersticiales, situados fuera de todo lugar y opuestos a otro espacio que niegan, creándose así un espacio de resistencia, como el espacio exílico; el *homo sacer*, formulado por Agamben, que es útil para estudiar los lugares donde se hallan individuos rechazados; y el chivo expiatorio, presentado por Girard, que está alejado de la comunidad y a la vez garantiza su preservación, como ocurre con los exiliados. Además, la autora compara la labor de la cartografía (la configuración de mapas) con la de la literatura (la construcción de un relato). El exilio, entonces, supone una “cartografía personal intransferible” (Moro, 2022: 39), pues combina la patria perdida con el territorio de acogida. En cuanto al tiempo del exilio, este se presenta de forma específica: el futuro supone una esperanza en volver a la patria y el pasado trae recuerdos de esta. En consecuencia, el tiempo de los exiliados es diferente al de aquellos que permanecieron en España.

En la segunda parte, Moro indica de manera pertinente en notas al pie la procedencia y las posteriores inclusiones o reediciones de cada relato analizado. Para estructurar su análisis, la autora ha seguido un orden cronológico y ha dividido la sección en seis apartados. El primero de ellos comienza con las narraciones breves anteriores al exilio que representan un uso geográfico preciso. De Aub incluye *Geografía* (1927), *Caja* (1926), *Fábula verde* (1933), *El Cojo* (1938) y “Cota” (1944), de los que destaca algunos aspectos como la enumeración de topónimos, la vegetalización o animalización del ser humano y la prosopopeya o antropomorfización del elemento natural. De Sender, en cuya obra la autora observa un deseo hacia el mundo natural y el arraigo en tierras aragonesas, analiza “Los amables Pirineos (I y II)” (1919), “Cumplimentando a los amables Pirineos (el cenobio de San Cosme y San Damián)” (1922), “Peregrinaciones artísticas. El pueblo y la colegiata de Alquézar” (1922), “La bruja” (1920), “Las brujas del compromiso” (1919) y “La viejecita del portal” (1938).

Una segunda etapa la conforma el asentamiento en México. En numerosos relatos de Aub la autora descubre una “compenetración mutua entre lo presente y lo ausente, que conforman un espacio único, donde la autonomía del entorno mexicano no es

incompatible con la evocación de la patria lejana” (2022: 112). Los ejemplos que ofrece son “Playa, en invierno” (1950), “Djelfa” (1949), “La falla” (1955), “Una canción” (1950), “Amanecer en Cuernavaca” (1948), “Librada” (1951) y “Teresita” (1943). De Sender, en cambio, destaca dos relatos que desarrollan el tema mexicano: “Aquel día en el paso” (1970) y “El calendario azteca” (1970).

El interés de ambos autores por la mitología mexicana los conduce a la creación de espacios míticos en sus narraciones. Moro propone, entonces, un tercer período de corte mitológico. Afirma que Aub y Sender destacan en este sentido por el empleo de la metáfora y de la metonimia. Un ejemplo es *Mexicayotl* (1940) de Sender, conjunto de nueve relatos dedicados a la flora y la fauna mexicanas. El autor reelaboró algunos cuentos de esta colección en *Novelas ejemplares de Cibola*; la estudiosa realiza una comparación de ambas versiones. De “La verdadera historia de los peces blancos de Páztcuaro” (1951) y “Uba-Opa” (1947), la autora trae a colación el apego de Aub a los detalles geográficos y culturales mexicanos y el tratamiento de las migraciones impuestas, que remiten al exilio republicano. De manera similar, los textos incluidos en la cuarta fase muestran que Aub y Sender se sirven del mito de forma actualizada. Sender efectúa una indagación existencial, en la cual los espacios urbanos o de ciencia ficción son entendidos en clave transcultural. Así sucede en “El extraño señor Photynos” (1965) y “Aventura del Ángelus I” (1967). “Trampa” (1950) y “La rama” (1959) de Aub remiten a la condición del desterrado desde un aspecto parábólico. “La lancha” (1947), “El árbol” (1955), “El monte” (1960), “El silencio” y “La ingratitud” (1955) presentan el papel del entorno en la determinación del destino humano y la conformación geográfica del espacio.

Moro aduce que el exilio genera un limbo y este tipo de espacio es el protagonista del quinto apartado, con textos cuyos personajes quedan atrapados en un no-lugar que trasciende el mero significado espacial y llega a teñirse de connotaciones existenciales. De Sender analiza *Aventura en Bethania* (1961), que se desarrolla en la tierra de Cibola, el tejido conectivo espacial de los relatos de *Novelas ejemplares de Cibola*; “Aventura en Texas” (1970) y “Chessman” (1970), que orbitan en torno a algún tipo de frontera; “El pelagatos y la flor de la nieve” (1967), que tiene lugar en un aeropuerto, no-lugar por antonomasia; y “Mary-Lou” (1967), donde aparece un parque de San Diego, como territorio que funciona como antídoto al agobio de la ciudad. El espacio límbico que narra Aub es el campo de concentración. Sus vivencias quedan plasmadas en “Una historia cualquiera” (1948) y “Manuscrito cuervo” (1950). La autora concluye este apartado comentando el tipo de narrador y de focalización empleados en la representación de los espacios límbicos. El narrador también aparece desplazado, como desterrado. Quien narra se convierte en un *homo sacer* en un limbo con una visión privilegiada y a la vez apartado de dos mundos entre los que

está atrapado.

Por último, la autora efectúa una vuelta atrás, tanto espacial como temporal, al analizar aquellos relatos en los que adquiere una presencia destacada la Guerra Civil. De Sender destaca, sin duda, “Réquiem por un campesino español” (1960), relato en el que el escritor muestra, más que cuenta, cuadros narrativos de la guerra. Llama la atención la dicotomía entre los espacios cerrados, como la sacristía, y los abiertos, como el lavadero, la plaza del agua y el carasol. Moro señala las conexiones de este relato con *El vado* (1948) y sus traducciones. Todos ellos muestran un paisaje indefinido con cicatrices del conflicto bélico. Es “Enero sin nombre” (1949) el relato aubiano que tiene cabida en este último apartado. Quien narra es un árbol plantado en la frontera entre España y Francia, testigo de la huida de miles de personas.

Para dar cierre a este estudio, la autora ha decidido analizar dos relatos que abordan el tema de la despedida. Se trata de “El remate” (1961) de Aub y “Despedida en Bourg Madame” (1970) de Sender. Ambos abordan el cierre de una trayectoria existencial y tienen lugar en la frontera pirenaica franco-española, por donde transitan los desterrados. Además, desarrollan un aspecto metaliterario: el olvido de los escritores exiliados. Con la intención de arrojar luz sobre los lugares en la narrativa breve de Aub y Sender, Angela Moro ha dado cuenta del entorno que estos escritores crearon en sus relatos, donde hicieron coexistir sitios contradictorios y alternativos a los reales para reafirmar su propio espacio. El tipo de análisis efectuado acerca del espacio en la narrativa breve de Aub y Sender es un modelo aplicable a la obra de otros exiliados, como Francisco Ayala o Paulino Masip. Efectuando tal análisis, partiendo de los postulados de esta obra reseñada, se trazaría una red amplia de la representación del espacio en los relatos de los exiliados por la Guerra Civil.

FORMAS DEL FIN DEL MUNDO EN LA LITERATURA Y LA CULTURA LATINOAMERICANAS

NIEVES RUIZ PÉREZ
Universidad de Alicante

Cada vez con mayor rotundidad se puede afirmar que la humanidad está experimentando hoy día su presente distópico y que se encuentra inmersa en las, cada vez más evidentes, «consecuencias de los excesos del desarrollismo contemporáneo», utilizando la expresión que el propio Ángel Esteban emplea en el prólogo (2023: 11) del sexto volumen de la colección *Hybris* que aquí se comenta.¹ Esta circunstancia viene reflejada en las constantes crisis de tan distinta índole que la humanidad global se enfrenta: climáticas, financieras, pandémicas y un largo etcétera que condiciona el modo de vivir y de sobrevivir, configurando unas subjetividades que, tomando de nuevo a Ángel Esteban, «inciden en el destino de los pueblos y del planeta con un componente distópico que invita a la reflexión colectiva» (2023: 11).

Esta realidad «distópica» encuentra su representación en el ámbito de las letras latinoamericanas apoyándose en conceptos relacionados con la ecocrítica. El monográfico *Formas del fin del mundo* nace de la colaboración del grupo de investigación *Hybris: Literatura y Cultura Latinoamericanas* con sede en la Universidad de Granada. Esta sexta entrega de la colección recopila las poéticas del fin del mundo en forma de distopías, apocalipsis y postapocalipsis. Se trata de apuestas literarias que pretenden denunciar el deterioro físico medioambiental, explicar las derivas de las actividades y comportamientos humanos, así como invitar a la reflexión sobre posibles soluciones de la situación actual que amenaza al ser humano y a su modo de vida.

El libro está dividido en tres bloques que atienden a los diferentes aspectos de análisis agrupados según el tema. Así, el primer capítulo corresponde al ensayo de Ángel Esteban «América Latina entre las utopías clásicas y las distopías actuales» donde el catedrático, bajo el apoyo teórico de Fernando Aínsa, realiza un recorrido

¹ Esteban, Ángel (ed.) (2023). *Formas del fin del mundo: crisis, ecología y distopías en la literatura y la cultura latinoamericanas*. Bruselas, Peter Lang.

histórico sobre la utopía americana desde el siglo XVIII cuyo «pensamiento ilustrado aumentó las expectativas utopistas americanas desde los dos lados del Atlántico» (2023: 21) hasta el XIX cuyo contexto de adelantos técnicos y científicos, junto con la revolución industrial, fomentó un periodo de construcción de utopías sujetas a discursos de progreso de corte occidentalista como el liberalismo, el positivismo, el materialismo, incluso el socialismo utópico, el marxismo o el anarquismo. Ángel Esteban asegura que también hubo corrientes de pensamiento de sesgo espiritual «como el trascendentalismo norteamericano o la moral estética de los poetas modernistas, además de aquellas que conjugaban lo artístico con lo político y la vuelta a los orígenes, como el utopismo de William Morris» (2023: 22). El XIX fue el siglo del inicio del proceso de independencia y, con ello, «se multiplicaron las posibilidades utópicas del continente», continúa afirmando Ángel Esteban (2023: 22). En este sentido, las utopías pasan a tener dos puntos de vista según el lado del océano en las que son interpeladas: la significación cambia según nativos o europeos, ya que para los primeros será un sentimiento de pertenencia y de identificación y, para los segundos, un lugar viable de explotación.

La tendencia utópica cambia de rumbo hacia la mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Actualmente, la deriva de multitud de factores² que moldean el contexto sociocultural dibuja «un panorama desolador que es entendido, procesado y sufrido de forma análoga, cada uno a su nivel» y en función de las «capas sociales, estilos culturales y niveles de formación intelectual», asevera Ángel Esteban (2023: 29). Este «panorama desolador» tiene su impronta en la manifestación literaria desarrollando mundos distópicos de cargada crítica social y reflexión ética, moral y ecológica sobre el avance tecnológico. Las distopías contemporáneas son herederas de las clásicas *1984*, *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451* que hoy día se leen como una realidad normalizada que «nadie imaginaba tan palpable y ostensible» (2023: 29). Para Ángel Esteban las distopías actuales se presentan como una «continuación o reciclaje de las del siglo XX» (2023: 31) y señala, además, la evolución de estas distopías que viran hacia la ciencia ficción, el *cyberpunk* y otras modalidades de representación como «el posthumanismo de ‘abstracción biomórfica’» con un marcado componente filosófico (2023: 37).

La extensa aportación de Ángel Esteban sirve como un buen asiento de estado de la cuestión que contextualiza esmeradamente las distintas formas de expresar el fin del mundo que se analizan en los bloques siguientes compuestos por siete artículos cada uno de ellos. Así, la segunda parte del libro está dedicada a las «Distopías, cri-

² Esta palabra genérica envuelve aspectos diversos como las políticas neoliberales, la vigencia y consecuencias del capitalismo tardío, la sensación de fracaso de las distintas revoluciones sociales, la deconstrucción de los mitos y de los discursos oficiales, así como la contaminación severa del medioambiente y su consecuente destrucción de los ecosistemas y el deterioro de la salud.

sis, apocalipsis y desastres» donde aparecen interesantes colaboraciones como las de Alessandra Ghezzi cuyo estudio sobre *Kentukis* de Samanta Schweblin publicada en 2018 aporta una lectura de la novela desde los visos del posthumanismo y el transhumanismo, situándola frente a *Los cuerpos del verano* (2020) de Martín Felipe Castagnet. Ambas ficciones cuestionan sobre la «supremacía generalizada y masiva de la tecnología y capitalismo global» que abre interrogantes «de naturaleza ética, política y social [...] focalizando la atención en el ser humano, sus sentimientos, su vida real» (2023: 49).

Laura Destéfanis transporta al lector hacia el Gran Chaco boliviano para realizar una comparativa entre la apuesta narrativa de Jesús Urzagasti *En el país del silencio*, publicada en 1987, y la narración de Liliana Colanzi *Nuestro mundo muerto* que vio la luz en 2016. Siguiendo a la autora, se descubre que el Gran Chaco es una amplia región transnacional testigo de «grandes genocidios» y de destrucción medioambiental. La comparativa de las dos ficciones demuestra el giro de perspectiva entre una época y otra en un mismo territorio deprimido. En el primer caso, se da voz a «la palabra silenciada por derrota histórica» (2023: 69) y, en el segundo, da cuenta «de la descomposición del tejido social y de la derrota de los modos sutiles de existencia no-antropocéntrica» (2023: 80), siendo el Gran Chaco esa «zona sacrificada» a lo largo de la historia en ambos casos. Sin salir de Bolivia, Laura Montes Romera analiza el poemario *Demo* (2011) de Jessica Freudenthal donde su enfoque claramente político desarticula el proyecto nacional del gobierno del Movimiento al Socialismo de Evo Morales y sus medidas desarrollistas y extractivistas. La lectura que la autora desarrolla sobre *Demo* descubre una voz poética performativa del lenguaje utilizada en pro de una concienciación colectiva como «gesto subversivo» que reivindica la capacidad de la poesía para un despertar a la acción contra las políticas que permiten la destrucción del espacio (2023: 103).

Los cuatro artículos que cierran el segundo bloque aluden al impacto que produce el desastre exterior del medio en la configuración de las subjetividades. Yannelys Aparicio aborda esta cuestión desde la desorientación, el desarraigo y la identidad a través del diálogo que establece entre *Los pasos perdidos* (2012) de Alejo Carpentier y *Fractura* (2019) de Andrés Neuman, llegando a la conclusión de que ambos escritores vislumbran la búsqueda de la identidad como un anhelo de equilibrio vital (2023: 123). Gracia Morales Ortiz se encarga de analizar la obra teatral de Edgar Chías en la que el dramaturgo pone toda su energía en denunciar la realidad bajo una concienciación del desastre y desde escenarios distópicos donde el derrumbamiento ya ha ocurrido y los supervivientes buscan reconstruir un discurso a partir de las ruinas.

La impronta en el interior del apocalipsis exterior adquiere tono de género de la mano de Rocío Cano Cubillos y Juan Andrés García Román junto a Milagro Obando-Arias que completan esta segunda parte del libro con sus respectivos análisis sobre literatura escrita por mujeres. La primera tomará tres voces poéticas chilenas: Rosabetty Muñoz, Bárbara Délano y Begoña Ugalde cuyo vector común es el de constituirse como sujetos femeninos visionarios y transgresores que expresan el apocalipsis que supone la degradación del tejido social, la violencia de género como eje central y, en última instancia, la propuesta más esperanzadora sobre un postapocalipsis dentro de un espacio rural que se entrega sin resistencia al caos para hallar «la posibilidad de un nuevo comienzo» (2023: 149). Juan Andrés García Román y Milagro Obando-Arias se apoyan en los conceptos filosóficos como «sociedad enjambre» de Byung-Chul Han o la carnavalización de Mijaíl Bajtín para acercarse a la literatura de Tatiana Lobo y Ana Escoto. Las propuestas narrativas de estas escritoras dejan al descubierto la complejidad de la masa social que vive sumida en un «enjambre carnalesco» homogeneizador y, aun así, encuentra formas de resistencia como «una forma de luchar por la identidad del ser ante la tiranía del número y el conteo» (2023: 189).

El tercer capítulo está dedicado a la «Ecocrítica, ámbitos naturales, rurales o selváticos» en los que comienzan a cobrar protagonismos conceptos como ecopoética, climaficción o novela laboratorio. Abre esta tercera parte Rosa Berbel con su aproximación a las «Escrituras de la simbiosis: visiones ecopoéticas para el siglo XXI». En este ensayo, la autora realiza una lectura crítica de dos poemarios que cuestionan los límites entre lo poético y lo científico y entre lo humano y lo *alterhumano*: *El sueño de toda célula* (2020) de Maricela Guerrero y *El coloquio de las plantas* (2021) de Luciana Mellado. La poesía en estas obras alcanza una simbiosis con el lenguaje que viene a reflejar figuradamente el apoyo mutuo que debe profesarse entre seres y entre las instituciones y el individuo (2023: 198).

Los desastres naturales se descubren no tan naturales gracias a la aportación de Ottmar Ette que denuncia la implicación humana en las denominadas «catástrofes naturales» a partir de la escritura multilingüe de Anna Kazumi Stahl y su obra *Catástrofes naturales* publicada en 1997, ocho años antes del paso del huracán Katrina por los estados sureños de Estados Unidos. Jesús Montoya Juárez también aborda el tema de los desastres naturales desde la ficción climática de Fernanda Trías y su *Mugre rosa* (2020) que, al igual que Anna Kazumi Stahl, puso en blanco sobre negro de manera anticipatoria las consecuencias de convivir con una pandemia meses antes de que estallara el Covid 19. Sin embargo, la novela de Fernanda Trías es algo más que la expresión de una crisis sanitaria como bien hace ver Jesús Montoya Juárez. La narración, afirma el autor, explora «las posibilidades de la ficción para imaginar

los cambios antropocénicos y promueve en último término una reacción crítica ante ellos» (2023: 238).

Erika Martínez analiza los poemas que Soledad Castresana reúne en *Carneada* (2007). Este poemario, según describe la autora del artículo, «problematiza la realidad rural y la relación que allí se da entre las diferentes formas de vida que la integran» (2023: 255). De esta manera, la convivencia interespecies revela, al modo que establecía Rosa Berbel, una práctica simbiótica que la lógica humana niega posicionando el cuerpo y lo animal en una otredad extrema. Por su lado, Ana Gallego Cuiñas ofrece una lectura hidrofeminista de la novela de *La virgen de la cabeza* de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara publicada en 2014. Esta aproximación deja patente la necesidad de desarrollar políticas de lo común (u «ontología de lo común») donde se pongan en relación conceptos como la «compartencia y [la] cooperación» como verdadera «alternativa a la crisis ecosocial» que envuelve a la humanidad (2023: 267).

La mirada de las plantas (2022), novela de Edmundo Paz Soldán es analizada por José Manuel Camacho Delgado que encuentra en esta ficción enriquecedoras reminiscencias de otras narraciones anteriores como *La vorágine* de José Eustasio Rivera, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier o *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares. El estudio de José Manuel Camacho Delgado pone en valor el concepto de verdad cada vez más vulnerado a través de las imágenes manipuladas, las noticias falsas e, incluso, el porno. Esta «novela laboratorio» cuyos experimentos científicos recrean una realidad virtual a partir de la sustancia alucinógena de una planta amazónica muestra las consecuencias ético-morales sobre el descontrol ante las nuevas tecnologías, así como los límites y regulaciones del uso de sustancias lisérgicas y psicotrópicas que parecen «devorar el presente» (2023: 304).

Florian Homann y Virginia Capote Díaz son los encargados de cerrar este volumen de alma distópica. Sus «Memorias apocalípticas, fin del mundo y violencia en la narrativa colombiana del siglo XXI» recorren el espectro de manifestaciones literarias de origen colombiano publicado durante la actual centuria. Este itinerario literario da cuenta de las resistencias –colectivas e individuales– ante la violencia política, tan presente en la realidad colombiana, y las amenazas de crisis climáticas que ponen en jaque el futuro de la humanidad (2023: 307). El apocalipsis y la violencia son dos elementos presentes tanto en espacios urbanos como rurales que van configurando un panorama desolador y expoliado cuyas gentes viven sometidas «a torturas y precariedades» (2023: 328). Estas narrativas recientes muestran la necesidad de replantear estos aspectos atendiendo a definiciones diversas del sentido de identidad territorial como medida posible para salvar el devenir histórico de la humanidad.

En definitiva, este sexto volumen de la colección *Hybris, Formas del fin del mundo*, aglutina en su interior quince estudios sobre las distintas voces latinoamericanas que, tomando, en algunos casos, como punto de partida el legado anterior de crítica y denuncia, han revolucionado el campo de la ecocrítica con sus propuestas arriesgadas al mostrar mundos distópicos y postapocalípticos que están ocurriendo a la altura de nuestros ojos, en un ahora que duele y que debe ser, cuando menos, puesto en cuarentena.

UNIVERSIDAD DE
MURCIA



edit.um
EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA